

**ÉCRITURE PLURIELLE ET AMBIVALENCE
DANS *RONCE-ROSE* D'ÉRIC CHEVILLARD**

Par
Micheline Nasr

Mémoire présenté au Département de Langue et Littérature françaises
en vue de l'obtention d'un Mastère

Faculté des Lettres et des Sciences humaines
Université de Balamand

Juin 2020

Copyright © 2020, Micheline Nasr

Tous Droits Réservés

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche, je tiens à remercier, tout particulièrement, Dr Nancy Saad, ma directrice de recherche, pour son aide précieuse, sa disponibilité, ses commentaires et interventions avisés qui ont enrichi mes réflexions au cours de la réalisation de mon mémoire.

Je témoigne également ma plus sincère gratitude à Dr Carla Serhan, Cheffe de Département de langue et littérature françaises à l'Université Balamand pour m'avoir accordé un suivi judicieux et une attention particulière pendant tout le cursus académique de préparation de mon mastère.

J'exprime aussi tout mon respect au Doyen, Georges Bahr, sans l'incitation duquel je n'aurais pas exécuté aussi rapidement ce travail que je laissais depuis deux ans en suspens.

À mes professeurs, Dr Carla Serhan, Dr Nancy Saad, Dr Émilie Chammas, Dr Charles Dick, je témoigne toute ma reconnaissance d'avoir développé chez moi le sens critique aussi bien que le plaisir de la recherche.

Je remercie de même tout le personnel du service de la bibliothèque sans exception, pour leur patience et leur aide.

Je voue pareillement toute ma gratitude à Marc Fenoli qui m'a soutenue tout le long de la rédaction de mon mémoire ainsi qu'à mes sœurs et mon frère qui étaient toujours à mes côtés.

Enfin, une tendre pensée à ma Mère qui m'a comblée de son amour inconditionnel.

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'interroger les mécanismes de l'écriture plurielle dans *Ronce-Rose* d'Éric Chevillard et de mettre en évidence une certaine ambivalence qui résulte de la porosité de la frontière entre le factice et le factuel.

Avec ce roman, le lecteur entre dans le carnet/journal qu'entretient le personnage féminin de Ronce-Rose et auquel il confie ses secrets et son existence d'enfant en quête d'un certain Mâchefer, son père adoptif devine-t-on, en tout cas en quête d'une image paternelle. L'imagination fertile de l'enfant et ses raisonnements tantôt logiques tantôt absurdes créent des ruptures dans le récit qui affectent même l'espace du roman.

Ainsi, la mise en scène d'une figure de diariste et sa traversée d'un bout à l'autre du monde en passant par l'entre-deux offrent à l'écrivain cette possibilité de franchir de biais tout le monde littéraire et d'y porter un regard critique.

Tous les procédés de l'équivoque sont là, à sa disposition, pour faire feu (ou flèche) de tout bois: polyphonie, dialogisme, jeux théâtraux, discontinuité, hybridation, mise en abyme, simulacres, intertextualité, hypertextualité...

De par son expression et son style, Chevillard nous offre, à partir d'éléments épars, un art poétique singulier.

Mots-clés: *écriture plurielle, ambivalence, équivoque, ruptures, polyphonie, dialogisme, jeux théâtraux, mise en abyme, hybridation, intertextualité, hypertextualité.*

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iii
TABLE DES MATIERES	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1: ÉCRITURE SPÉCULATIVE	10
1.1 Écriture bivalente	10
<i>1.1.1 Dialogisme et Polyphonie énonciative</i>	12
<u>1.1.1.1 Éclatement du point de vue</u>	13
<u>1.1.1.2 La contiguïté des discours et l’effacement des frontières entre les voix</u>	17
<i>1.1.2 La théâtralisation ou l’esprit carnavalesque</i>	19
<u>1.1.2.1 Le déguisement et la métamorphose</u>	20
<u>1.1.2.2 L’univers réversible</u>	23
<u>1.1.2.3 Le rire ambivalent</u>	24
1.2 Jeux à cache-cache	26
<i>1.2.1 Quand l’écriture joue la langue</i>	27
<i>1.2.2 Le pouvoir des mots: jeux et fantasmes</i>	35
1.3 Écriture du discontinu	45
<i>1.3.1 Digression et boucle énonciative</i>	46
<i>1.3.2 Écriture cyclique et répétitions</i>	57
CHAPITRE 2: L’ÉCRITURE PLURIELLE ENTRE COLLAGE ET HYBRIDITÉ	64
2.1 Écriture spéculaire	65
<i>2.1.1 Transgression des niveaux narratifs</i>	67
<u>2.1.1.1 Mise en abyme</u>	69
<u>2.1.1.2 Métalepse et hétérométalepse, ou fusion des espaces hétérogènes</u>	73
<i>2.1.2 Identité plurielle</i>	79
<u>2.1.2.1 La nomination et les pseudonymes</u>	80
<u>2.1.2.2 Instances narratives conflictuelles et ambivalentes</u>	83
2.2 Transtextualité et coïncidence des genres	90
<i>2.2.1 Hypertextualité</i>	92

<u>2.2.1.1 Parodie et ambivalence de la parodie</u>	92
<u>2.2.1.2 Pastiche</u>	96
<u>2.2.2.3 La subversion des mythes</u>	99
<i>2.2.2 Intertextualité ou subversion de la Bibliothèque Mondiale</i>	101
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	117
ANNEXE A: Extrait de Ronce-Rose d'Éric Chevillard	120

“Je devenais moi-même
un personnage de la grande fiction littéraire.”

Éric Chevillard

Je dédie ce mémoire
à ma Mère

LISTE DES ABRÉVIATIONS

DD	Discours direct
DDL	Discours direct libre
DI	Discours immédiat
D ind	Discours indirect
DIL	Discours indirect libre
DN	Discours narrativisé
DZE	Degré zéro de l'écriture
FI	Figure I
FII	Figure II
RR	Ronce-Rose

INTRODUCTION

Aussi originale qu'elle soit, l'écriture se nourrit toujours de ce qui la précède et "le langage poétique se lit au moins comme double" (Kristeva 146). C'est ainsi que Kristeva, en traduisant les théories de Bakhtine, a postulé la notion de l'intertextualité.

Bakhtine qui fut le premier théoricien à évoquer l'ambivalence et le dialogisme dans *La Poétique De Dostoïevski*, a inspiré de nombreux chercheurs dans le domaine littéraire. Il a ainsi mis en avant le fait que le 'Moi' n'est pas une instance isolée et close, mais, au contraire, toujours en position a priori d'ouverture à l'Autre, d'interaction avec le Monde, et soumis constitutivement à leur influence. Il en serait ainsi de l'œuvre littéraire comme du sujet !

La mort de l'auteur enregistrée par Barthes et Foucault constitue cet événement principal du XX^e siècle qui a retenti dans toute la production romanesque contemporaine, et continue de retentir. Il n'y a plus d'auteur original, premier, inspiré, mais un personnage qui se révèle plutôt être un 'opérateur' œuvrant sur une matière textuelle qui lui préexiste et sur laquelle il opère des choix, coupes, prélèvements, extractions et synthèses. Tous les jeux combinatoires sont alors possibles, et l'œuvre devient un objet à la fois nécessaire, comme œuvre achevée, et relatif comme le produit d'un assemblage.

Certaines œuvres laissent clairement voir la formule chimique de leur production, exhibent même les éléments textuels dont elles sont constituées. Jusqu'à en faire leur objet même. Ce serait le cas de l'œuvre de Chevillard, dont les romans font "éclater" la trame linéaire du roman classique pour donner à voir les éléments qui les constituent, dans une démultiplication d'allusions, de références, de sous-entendus, de citations..., au risque assumé et voulu d'oublier l'idée même d'une trame et d'un sens général. Barthes voit dans cet espace multiple d'un texte où l'auteur s'éclipse, l'impossibilité de suivre une linéarité ou

de dégager un sens univoque, mais un espace à dimensions multiples où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle.

À en croire Barthes "Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture" (Bruissement 67). L'équivoque donc résulte de cette multiplicité de voix et de sens pulvérisés qui s'en dégagent. Dans cette "exemption" de sens, Barthes constate un mouvement "proprement révolutionnaire car refuser le sens c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science et la loi" (Bruissement 68).

Les œuvres littéraires contemporaines, génétiquement hybrides, ont attiré l'attention de nombreux critiques, entre autres Foucault, Derrida et Lyotard, qui ont constaté dans cette littérature une possibilité d'inventer le monde et de construire un certain sens, comme le souligne Bessard-Banquy dans l'introduction du *Roman Ludique*. Ce mouvement, dont Chevillard est l'un des représentants, est considéré comme s'inscrivant dans la filiation du nouveau roman qui serait marqué d'une inventivité surréaliste et habité de l'esprit ludique de l'OuLiPo.

Dans son roman *Ronce-Rose*, Éric Chevillard met en scène une jeune fille, au seuil de l'adolescence devine-t-on, diariste précoce, dont la prose évolue de la naïveté feinte à l'habileté la plus spectaculaire, de l'association d'idées d'apparence simple à l'allégorie la plus énigmatique, du déni de réalité à l'énonciation de vérités implacables. Avec ce roman, nous entrons dans le carnet/journal qu'entretient RR, et auquel elle confie son existence d'enfant en quête d'un personnage: son ami et père adoptif Mâchefer. L'imagination de l'enfant et son effort pour reproduire, dans ses écrits, le réel, le monde tel qu'elle le comprend et l'expérimente font fusionner le factice et le factuel, jusqu'à l'abolition de toutes les frontières. À l'instar de l'écriture de Chevillard dans son blog *L'Autofictif*, le récit de la narratrice est constitué de descriptions de son monde immédiat et des personnages qui le peuplent, d'insertion de fragments de textes, d'allusions, toujours teintées d'humour,

contribuant à créer une forme d'ambiance subversive. De là, *Ronce-Rose* nous offre, sans jamais théoriser, une vision approfondie sur sa conception de l'homme, sur l'existence, sur le perpétuel retour des questions existentielles et surtout sur la mort. Chevillard tend ainsi un miroir sans complaisance vers la figure humaine, tout en relevant le mystère de sa présence.

L'aventure de RR commence quand Mâchefer, son initiateur, disparaît. L'abandon et la solitude la font sombrer dans l'ennui. Pour pallier au manque ainsi ressenti, la fille part à la recherche de Mâchefer. Dès lors, au récit du voyage de la narratrice s'associe l'aventure de l'écriture qui ne cesse de se heurter à l'opacité du langage. En une sorte de métamorphose continue, RR donne corps à cette recherche de l'absolu qu'est l'écriture poétique en s'identifiant aux personnages des contes de fée. Du récit autodiégétique nous passons à un récit extradiégétique. Ainsi s'élabore un tissu constitué d'objets textuels épars qui ne manquent pas de créer le kaléidoscope énonciatif et narratif d'une écriture plurielle qui contrarie l'identification d'une trame et organise le flottement du sens. Par les figures protéiformes et par l'extrême diversité des masques mis en récit dans ce texte, *Ronce-Rose* se fait le roman de la fuite. Le texte d'ailleurs présente lui-même tous les traits de l'évasion (littéraire) par l'usage de calembours, les glissements des signifiés, les digressions et les répétitions des mots et des phrases qui détournent la narration et le discours univoque. Ainsi le roman se verticalise-t-il, plutôt que de s'étirer entre un commencement et un épilogue.

Pour sa part, le lecteur n'apercevant qu'un reflet fragmenté de lui-même et du monde dans cette mosaïque de citations et d'actes théâtraux, se trouve égaré entre les mots, les genres et leur interprétation. Le sujet-lecteur est invité à relire son identité. Croyant lire un roman, comme l'indique la première de couverture, il se voit plongé dans un univers complexe. Annoncée, d'ailleurs, par le titre "*Ronce-Rose*", l'ambivalence affecte la totalité du texte. Dès l'incipit ces deux mondes qui nous semblent au premier abord contradictoires interfèrent et fusionnent comme "le recto et le verso d'une feuille de papier" (Genette, Fiction

206), pour emprunter à Saussure son expression, constituant un monde et son revers.

En fait, l'œuvre de Chevillard suscite l'intérêt de plusieurs critiques de par son originalité et sa profondeur et donne également lieu à plusieurs thèses. Néanmoins, aucune étude n'a été consacrée à l'intertextualité dans *Ronce-Rose*. C'est la raison pour laquelle nous avons fait ce choix, sans compter la satisfaction personnelle éprouvée à l'exploration du monde chevillardien tant il nous semble compter parmi les plus originaux de la production littéraire contemporaine, souhaitant à travers ce mémoire solliciter la curiosité des étudiants d'aller à la rencontre de cette œuvre singulière.

Parmi les spécialistes d'Éric Chevillard, certains ont déjà le mérite de définir dans le cadre de leurs recherches les axes majeurs de ses romans. Dominique Viart, entre autres, examine dans "Littérature Spéculative", l'écriture chevillardienne qui a trait à la bathmologie et à la métamorphose, ce qui permet à l'œuvre d'explorer d'autres univers.

Dans *Le Roman Ludique*, Bessard-Banquy, se propose d'étudier l'écriture révolutionnaire et humoristique de trois représentants du roman contemporain, Toussaint, Echenoz et Chevillard, propulsés tous par "un désir commun" de représenter le monde dans "sa dualité".

Nous trouvons des analyses analogues dans les articles de Blanche Cerquiglini et de Marc Daniel intitulés respectivement "Le Sabotage Chevillard" et "Éric Chevillard Et Le Conte". Dans le premier article, l'auteure examine l'entreprise de destruction du roman en interrogeant la réécriture teintée d'ironie et de parodie. Marc Daniel, lui, étudie la relation ambivalente que Chevillard entretient avec le conte et avec la littérature en général.

Ces questions s'avèrent cruciales pour l'analyse du travail de l'écrivain ; elles se construisent et se déconstruisent par les jeux de l'intertextualité¹ et de la plurivocité omniprésents dans l'œuvre. Comme le posait Kristeva dans la préface de *La Poétique De*

¹ Insertion d'un texte étranger A dans un texte B (emprunts, allusions à d'autres textes, citations ou absorption de bribes de phrases d'origines disparates.)

Dostoïevski: “Le mot/le discours se disperse en mille facettes [...] dans l’intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant mais aussi le sujet écoutant” (13-14). C’est précisément cette multiplicité d’interprétations possibles qui constitue l’un des traits du travail qu’effectue Chevillard dans son roman. Ceci sollicite nécessairement l’effort d’un lecteur averti, d’ “un monstre”, comme le décrit Sangsue, capable d’être “une sorte de bibliothèque de Babel ambulante” (85).

Chevillard, en optant pour une écriture à la fois spéculative et plurielle, s’affirme peut-être plus que d’autres comme un représentant remarquable de cette vérité. Et si nous nous fions à cette affirmation très connue de Chevillard dans *L’Auteur Et Moi* et selon laquelle “toute lecture bien comprise est d’ailleurs affaire de vitesse. Il suffit de trouver la bonne. Il en est une adaptée pour chaque écrivain qui sera fatale au lecteur s’il n’en change pas et s’engageant dans le livre d’un autre” (70), nous nous voyons confirmée dans la démarche qui consiste à déchiffrer l’opération créatrice qui préside à toute ‘naissance’.

RR, égarée dans ce monde qui n’est pas le sien, ne cherche pas tant à raconter son histoire qu’à écrire pour exister et pour dépasser l’angoisse et l’ennui. Le carnet dans lequel elle se raconte en diariste devient le territoire où la narratrice peut évoluer tranquillement et exprimer ses sentiments, ses observations et ses expériences. Comment la notation du présent, les notes dans le carnet, cette forme brève, hybride et fragmentée, pourraient-elles donner lieu à une forme continue ? Ce mélange troublant de la fiction et de la réalité laisse le lecteur indécis entre ce qui est vécu et ce qui est imaginé. Quels seraient alors les procédés de l’écart qui résultent de cette duplicité ?

Dans *Ronce-Rose*, plusieurs voix résonnent à proximité de la voix de la narratrice. Cette polyphonie nous emporte dans un monde chaotique, où la cacophonie paraît triompher. La frontière entre le dedans et le dehors s’effiloche. D’où on voit émerger des figures de “tête de mort” et des rappels de faits divers. Au fur et à mesure que le lecteur avance dans le récit

en suivant le parcours consigné par RR dans son carnet, il se trouve éperdu dans un cheminement morcelé, dans des fragments de micro-récits copiés-collés au récit principal. Après avoir fait de l'hybridation un principe de travail, comment l'écrivain réussirait-il à former un texte cohérent ?

À partir de l'affirmation de Barthes selon laquelle "un fragment d'écriture est toujours une essence d'écriture" et les œuvres fragmentaires "sont des éclats de langage" (Bruissement 271-272), nous sommes tentée de traverser minutieusement le texte pour appréhender le traitement fictionnel que fait subir Chevillard à l'écriture fragmentaire afin d'asseoir les fondements d'une construction romanesque éclatée, bien que cohérente, où l'écriture spéculative se conjugue, par l'entremise des réécritures, à l'écriture plurielle pour faire émerger une certaine poétique de l'ambivalence.

Notre première hypothèse se rapporte à l'écriture spéculative dans *Ronce-Rose*. Nous montrerons qu'elle porte d'un côté sur l'intégration du carnet dans le récit du voyage avec tout ce qui est spécifique à l'usage de cet objet, les émotions exprimées, les digressions incongrues, et de l'autre côté, sur le morcellement (les jeux verbaux, le patchwork des discours...) qui ne trahirait pas l'unité du texte, chaque fragment de cette écriture joueuse pouvant engendrer l'ambivalence et contribuer à "foutre en l'air" la linéarité horizontale du récit par l'effet d'une imagination verticalisante.

Notre deuxième occupation sera la représentation du monde dans sa réalité ambivalente: en interrompant le fil de la narration, en introduisant des ruptures textuelles (collages, citations, mises en abyme) et en creusant subséquemment des écarts de sens. Nous amènerons le constat d'une double volonté auctoriale, celle d'introduire une pensée réflexive sur la littérature et celle d'inviter le lecteur à prendre un recul critique dans l'espace laissé libre par le sens (vacuité) pour réinventer ou reconstruire un sens et un monde nouveaux.

Enfin, nous aurons à corroborer l'hypothèse selon laquelle l'écriture plurielle générée par la contiguïté des genres permettrait au personnage de fuir le huit clos, de ce qui est "déjà-là", le réel, pour créer à partir d'autres univers, un monde rajeuni, renouvelé. Par extrapolation, nous montrerons que la démultiplication, atteignant des niveaux para-textuels, poserait le lecteur en décodeur de signes afin de concourir à l'élaboration du processus de l'écriture plurielle.

Dans la préface des *Essais Critiques*, Roland Barthes avance que "l'écriture n'est jamais qu'un langage" (12). Cette dimension langagière du roman repose nécessairement sur un acte qui est celui de l'énonciation. Dans le roman, il s'agit de l'acte de raconter et de ce qu'il implique. L'analyse de l'énonciation passe nécessairement par la narration - les deux étant indissociables - et nous oblige à porter notre attention sur les matériaux narratologiques (statut de la voix narrative, la situation spatio-temporelle, le personnage, la focalisation, les péripéties) aussi bien que sur les effets narratifs, dans la façon d'envisager, de rapporter et d'agencer les actions et les événements (registres, discours, style, signifiants, tropes, métaphores, phrasé).

Notre mémoire, divisé en deux grandes parties, sera donc analytique. Il proposera dans la première partie une lecture de passages significatifs afin de faire ressortir la fonction de l'énonciation spéculative et de saisir subséquemment, dans le texte, la construction d'un discours sur l'ambivalence. Si la spéculation est par définition lexicographique, une action de réfléchir profondément, Chevillard la conçoit particulièrement à travers l'opération intertextuelle, pour traduire une certaine volonté de remettre en question le pouvoir de la communication dans un univers saturé de signes. Partant de l'énoncé de Genette qui considère que la fonction essentielle de l'intertextualité est «de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens» (Palimpsestes 453), nous tenterons de

dégager dans *Ronce-Rose*, ce sens nouveau – ambivalent – qu’engendrent la multiplicité de voix ainsi que la transposition du texte originel.

Ainsi se constitue, non sans ambivalence, un espace d’échange entre les mots ou entre les fragments d’énoncés que Chevillard permute ou répartit à sa guise afin d’échafauder, entre le plein et le vide, un nouveau texte à partir des textes préexistants. Ceci suppose obligatoirement l’appel à la théorie bakhtinienne, le dialogisme désignant la pluralité des voix, des visions, et des idées contradictoires qui se superposent sans fusionner. Si l’affirmation du théoricien selon laquelle “l’objet principal du genre romanesque, qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, c’est l’homme qui parle et sa parole” (Bakhtine, *Esthétique* 152-153), tout discours devient a priori hétérogène et polyphonique car il est traversé par le discours de l’autre et entre en interaction avec ce dernier. D’une façon particulière, la théorie du *minimum dialogique* qui consiste pour Bakhtine en la co-présence dans l’énoncé d’au moins deux voix, la voix d’un personnage principal, par exemple, et une voix étrangère, qu’elle soit extérieure ou intérieure, nous permet d’asseoir, dans notre étude sur *Ronce-Rose*, les fondements de la diversité discursive conduite par l’énonciation.

Nous verrons comment le texte, cet espace ludique, est entrecoupé par une langue étrangère autant que par le jeu verbal, les deux susceptibles d’arracher le lecteur à ses illusions afin qu’il prenne conscience de l’absurdité de la vie. Grâce au pouvoir des mots de refléter le monde dans sa réalité ambiguë, la progression de l’écriture dans le labyrinthe de la bibliothèque mondiale devient sous la plume de Chevillard une déambulation orientée par la frénésie du plaisir.

Enfin, nous évoquerons la prédilection de l’écriture du discontinu qui traduit la volonté de l’écrivain de mettre en lambeaux les formes périmées afin de les relancer dans un nouveau sens.

Dans la deuxième partie, notre travail se veut donc d'examiner les mécanismes de l'écriture plurielle mis en œuvre dans le roman. En disposant des procédés narratologiques, notre majeure occupation sera de souligner, en premier lieu, l'écriture spéculaire et la difformité du monde qu'elle entraîne. La pluralité du moi d'un côté, sa place conflictuelle et clivée entre le Même et l'Autre de l'autre, contribuent, à travers la poétique du corps disloqué, à édifier un statut du personnage problématique qui semble être caractéristique du monde contemporain. L'étude des niveaux narratifs nous aidera, en second lieu, à examiner la porosité de la frontière qui sépare l'univers du narré de celui du narrant et à discerner le rapport entre l'histoire, le récit et la narration. La transgression des niveaux narratifs, dans le cas de *Ronce-Rose*, s'effectue au moyen de la métalepse et des enchâssements de micro-récits dans le récit principal, ce que Genette désigne par le récit au second degré ou "roman à tiroirs."

Le récit au second degré, partie intégrante des pratiques intertextuelles (A présent dans B) et hypertextuelles (A repris et transformé dans B) définies par Genette dans *Palimpsestes*, fera l'objet de ce dernier chapitre. Ces pratiques sont fréquentes chez Chevillard qui se consacre à un jeu de dérivation tout en construisant son texte à partir des discours réels qu'il fictionnalise, des allusions et citations d'autres textes qu'il s'efforce, par le truchement de procédés de subversion et de perversion tels que la parodie et le pastiche, de détourner après intégration au roman.

À partir des données théoriques avancées par Sophie Rabau dans son essai *L'Intertextualité* où elle expose les conceptions de cette notion à travers les siècles, nous aborderons, en dernier temps, l'intertextualité et la subversion de la bibliothèque mondiale mettant en relief le principe de "bri-collage" auquel se livre l'écrivain pour construire son texte à partir d'éléments hétéroclites.

Chapitre 1

ÉCRITURE SPÉCULATIVE

“La seule littérature possible est celle d’une traversée du monde infinie, la seule poétique qui vaille est celle de l’interrogation perpétuelle de toute chose - interrogation impossible hors des mots” (Bessard-Banquy, *Le Retour Du Récit* 40).

Spéculer, pour Chevillard, c’est explorer le monde dans sa diversité, mais aussi l’interroger, lui prêter l’oreille, l’observer et le mettre à l’épreuve. De telle sorte que le passé, le présent et le futur coexistent et discutent sur le même plan de ‘concomitance’. Cette exploration portée vers et par les mots ne peut s’effectuer qu’en épousant les pas et les bifurcations du personnage, RR, lors de sa pérégrination à travers l’espace/langage déterminé par le roman. Ce qui entraîne le lecteur dans un tourbillon vertigineux et l’oblige à suivre la ‘partition’ des voix pour savoir qui parle, qui écrit, qui énonce. Il s’agit donc d’une gymnastique cérébrale à laquelle il est demandé au lecteur de se livrer, d’un exercice de déchiffrement et d’une partie de jeu risquée mais bienfaisante car stimulante.

Dans ce chapitre, nous allons explorer l’écriture spéculative et le rôle qu’elle joue dans la perception du monde. La spéculation se poursuit avec l’intention du personnage de RR de consigner dans son carnet ses observations. Non seulement elle observe, explore et expérimente mais elle note, en même temps d’ailleurs qu’elle fait son rapport d’observation ‘oralement’ au lecteur, simultanément à l’opération/ expérience/ observation à laquelle elle se livre.

1.1 Écriture bivalente

L'originalité de l'écriture chevillardienne réside en la stratégie mise en œuvre par l'écrivain pour subvertir - souvent avec humour - les codes littéraires généralement convenus et détourner le contrat de lecture traditionnel. Tout à fait compatible avec cette ambition de 'reconfigurer le romanesque', *Ronce Rose* s'inscrit dans cette littérature de 'l'entre-deux', de l'excès et de la mesure, de la folie et de la sagesse, de la mort et de la vie. Ce vacillement entre deux mondes contradictoires trouve son écho dans les voix multiples qui s'entrecroisent, se complètent et se disputent créant un univers ambivalent, anarchique et mouvant.

Pour saisir l'ambivalence telle qu'elle opère en filigrane dans ce texte, il importe de rappeler son statut tel qu'il a été explicité par Dr Nancy Saad dans sa thèse *Poétique De L'Ambivalence*. Désignant la coprésence des contraires, ce concept appelle d'être compris non seulement à partir de la dialectique du bien et du mal mais aussi en fonction des effets de sens qui reposent sur un détournement des valeurs produisant la coïncidence des situations à la fois salutaires et destructrices, voire 'euphoriques' et 'dysphoriques'. C'est à partir de la contiguïté des contraires, paradigme de l'ambivalence chevillardienne, que l'écrivain construit son édifice romanesque auquel il va incorporer un nombre disparate d'éléments, les pervertir et les subvertir de sorte qu'ils entrent dans une nouvelle configuration sémantique. C'est dire que le mot/texte remanié acquiert à la fois un sens premier et un autre sens généré dans la fiction par l'usage – idiosyncrasique ou idiomatique – qu'en fait l'auteur. Cette bivalence due à la concomitance de deux visions contradictoires touche tous les éléments constitutifs du roman et se clive en éléments contradictoires. L'énonciation se définit surtout par cette survenue de deux tendances, constructive et destructive, comme l'illustre bien le jeu onomastique dans '*Ronce-Rose*'. Son ambivalence sémantique autant qu'affective se répercute, nous le verrons, sur la parole de la narratrice, laquelle se construit à travers l'enchevêtrement des genres du discours ainsi qu'à travers la représentation des pensées.

1.1.1 *Dialogisme et Polyphonie énonciative*

Dans ce roman, la narration semble retourner à ses origines, à l'oralité. Elle se situe dans cet espace du jeu², entre celui qui narre et celui qui écoute où tout un chœur représenté par "Vous" (7) est interpellé par la voix de la narratrice. Pour trouver sa propre voix et fuir l'ennui, RR arpente les deux parties du monde, intérieure et extérieure, c'est-à-dire sa chambre et ce qu'elle voit depuis la fenêtre de sa chambre jusqu'au mur qui limite la vue ; et ce qui existe au-delà du mur. Tout comme la déambulation de RR à travers l'espace, le texte traverse allègrement les frontières du romanesque. Au cours de son voyage, RR s'essaie à divers genres d'expression: écriture dans le carnet, coup de théâtre... Ce foisonnement de genres et de styles et leur contiguïté constituent la littérarité de l'écriture chevillardienne. Si nous nous fions à Rabau, la diversité du style "devrait plutôt être analysé[e] comme un changement de genre: on passe de l'univers épique à l'univers de la comédie, fond et forme, à la fois, et c'est le décalage générique qui fait le travestissement" (115).

Avec son humour extravagant, Chevillard "*Détartre Et Désinfecte*"³ toute la mémoire littéraire. Le roman entre donc dans le tourbillon "dialogique" et "polyphonique" pour 'revenir à zéro' (destruction, *ground zéro*) et reconfigurer le monde (construction).

2 Espace pour l'enfant, espace libéré de toutes les contingences pour donner libre cours à la pensée, et aux libres associations...

3 Titre d'un bouquin de Chevillard paru en 2017.

1.1.1.1 Éclatement du point de vue

Comme le dit Chevillard: “La chance de l’enfant est de voir les ruines comme neuves et de croire que la souche est le départ d’un arbre plein de force qui vient de trouser la terre” (L’Autofictif 62).

Afin de se défaire “d’un langage unique” et de faire jouer la langue, Chevillard délègue la responsabilité du discours à une voix enfantine propice à l’imagination fertile, propre à toutes sortes de fabulations et à la capacité de recevoir et de s’imprégner des propositions polyphoniques du monde. La voix de la narratrice qui prend en charge la transmission, l’organisation et le commentaire de l’histoire racontée, devient le foyer de mille voix. Ses propos se font tantôt railleurs tantôt sérieux. Nous assistons donc, tout au long du roman, à cette distanciation à la fois ludique et sarcastique, comique et sérieuse, par rapport à tout ce qui constitue l’univers représenté.

En l’absence de son père adoptif, Mâchefer, et du ‘directeur de conscience’ qu’il pouvait constituer, la fille plonge dans un rapport au monde d’une terrible ambiguïté, selon quoi tout paraît se valoir. La vérité ultime se réfracte en “vérités relatives” (Kundera 17). Elle commence dès lors à mettre en cause tout le système de savoirs et la possibilité même de la connaissance et de la vérité: “L’insistance ne paye pas toujours, contrairement à ce que dit Mâchefer” (48).

Cette frénésie de savoirs pousse la fille au seuil de la folie. Son discours passe du coq à l’âne, les contradictions, les attermolements et les hésitations se multiplient. Dans “L’Herméneutique Du Fou”, Bruno Blanckeman souligne cette forme de folie qu’exploite notre auteur, et à laquelle peut être conduit tout esprit qui produit des explications (y compris les plus raisonnables), lorsqu’il tente de comprendre - c’est-à-dire de rassembler- le monde, quand la raison implose sous l’effet de ses propres extrapolations, et s’emballe jusqu’au vertige, jusqu’au *nonsense*: “La fiction systématise un délire qui renvoie au délire inhérent à

tout esprit du système permettant à l'homme de penser, et parler, le monde" (Bayard et al. 14).

Cet éclatement de la voix narrative s'accompagne d'un éclatement de point de vue de la narratrice qui oscille entre subjectivité, objectivité, et omniscience. D'ailleurs, le discours immédiat et la représentation des pensées des autres personnages à travers un seul point de vue décalé, celui de RR, comme dans cet exemple où la narratrice imagine que Scorbella et l'unijambiste "discutent parfois sur le trottoir, le trottoir, façon de parler en ce qui les concerne" (14), montrent bien que nous avons affaire à un discours affranchi de tout 'patronage narratif'. Il en résulte une focalisation ambivalente, assurée par la fiction ainsi que par le style de Chevillard, de par l'énigme qu'il pose et l'exercice intellectuel (de l'esprit) que sa lecture requiert, le tout rendant le texte plus complexe et entraînant le lecteur dans un tourbillon de significations vertigineux. Toutefois, si nous nous fions à Bakhtine, dans *La Poétique De Dostoïevski*, selon qui "la vérité exige une pluralité de consciences [...] elle serait pour ainsi dire événementielle" (121), alors nous pourrions dès lors considérer qu'il ne s'agit que d'un point de vue unique et tous les autres ne sont que l'objet que ce point de vue intègre dans sa conception des choses, dans son interprétation, construisant et alimentant sa propre fiction. Ainsi, la conscience solitaire de RR devient l'arène où se confrontent les voix des autres et c'est dans cet échange, entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, que la fille essaie de "résoudre sa pensée" (Bakhtine, Poétique 130).

Sous l'emprise de cette contradiction, l'ennui de la solitude et la plaisance d'être libre, la fille s'affranchit de toute autorité, manque aux règles de vigueur, y compris celles de la logique, pour retourner ensuite à un mode d'exister ou de vie plus conventionnel, comme lorsqu'elle décide de rentrer chez elle après avoir fait le tour du monde: "Et ce que j'avais de mieux à faire, c'était de l'attendre là sans bouger" (140). Cet état d'esprit 'capricieux ou versatile volatile' donne le ton et le style à une parole d'apparence complètement libre dans

ses associations, et qui présente à la fois tous les caractères du dérèglement mental et de la sagesse. Sagesse d'une réflexion logique fondée sur l'observation, mais 'étirée' dans les mots qui l'expriment jusqu'à produire un raisonnement absurde. L'exemple le plus significatif nous est fourni par la scène d'une mésange qui cogne contre une vitre: "si elle avait un nez elle se le casserait à tous les coups. Son bec n'est pas plus long, seulement trois lettres aussi, mais qui sont plus solides" (48).

Tout comme les raisonnements absurdes, la duplicité inhérente à tout esprit humain ne peut être concrétisée qu'à travers la parole, à travers les sonorités et la matérialité des mots. Comme le rappelle Julia Kristeva: "l'homme et son activité, c'est la parole" (163). Une parole avec laquelle l'homme se confond et qui le constitue, souvent créative, avec toutes ses ambiguïtés, sa plurivocité fondamentale et qui sont ressaisies dans des genres littéraires, plutôt inspirés des cultures populaires. Ainsi en est-il en particulier de la 'ménippée'⁴ selon la sémiologue qui explique que, en ces littératures, "Le mot n'a pas peur de se noircir", il s'affranchit "des valeurs présupposées"; sans distinguer vice et vertu et sans se distinguer d'eux" (Kristeva 165). Par conséquent, les pathologies telles la schizophrénie, les fantasmagories, la folie, et la mort se font matière du récit. Ces états d'âme malades montrent, comme le souligne Bakhtine, que l'homme "a perdu sa totalité, qu'il ne coïncide plus avec lui-même" (Kristeva 166).

Le passage ci-dessous où RR manifeste sa jubilation, "toute contente" de se mettre "debout sur le canapé" sans qu'on lui dise "de descendre de là", nous fournit un exemple significatif à cet égard. Elle, qui sait bien: "qu'un canapé c'était fait pour s'asseoir, [...] Alors je me suis assise et c'est vrai qu'on est incroyablement mieux assise que debout sur un canapé, on devine pourquoi les gens préfèrent" (42).

Dans cet énoncé, la polyphonie s'opère par le passage de "je" à "on", pronom

4 Grâce à sa souplesse et à la possibilité d'être intégrée dans les autres genres, la ménippée a participé à l'évolution de la littérature et du roman en Europe (voir Kristeva p.164-165).

ambivalent par excellence, ainsi que par l'énallage - l'imparfait pour le présent gnomique. Notons de même l'adverbe "incroyablement" qui peut être attribué aussi bien à la narratrice qu'à l'écrivain et l'élosion du dernier mot qui suppose l'entente des interlocuteurs, les sous-entendus. Il va sans dire qu'une telle construction volontairement amphibologique ne manque pas de rendre l'interprétation de cette phrase équivoque et laisse le lecteur dans un sentiment d'incertitude quant à son auteur véritable.

Par ailleurs, le récit, qui commence au deuxième chapitre par la volonté de la narratrice de raconter son expérience sans évoquer le destinataire de son récit, semble laisser en suspens la situation d'énonciation: "Et donc, je vais raconter un peu comment ça se passe" (11), puis il trébuche par l'insertion de paroles intempestives, issues directement de l'imagination créative de RR⁵: "il veut savoir si j'ai rêvé de lui, en fait, mais comme je ne m'en souviens jamais j'invente" (11). C'est de cette manière que le roman s'étale, comme en un mouvement rétrograde, s'étire *a contrario* différant sans cesse le point de départ du récit et son achèvement par la révélation de la vérité. Le besoin de parler apparaît comme une conséquence du solipsisme et de l'absence de référence (tant intellectuelle que physique) suite au départ de Mâchefer.

Afin de sortir de sa solitude et d'accéder à une conscience de soi, RR partage avec le lecteur les aspects de sa réflexion et de son débat intérieur. Elle devient ainsi sa propre interlocutrice, et donc se dédouble, en se posant des questions métaphysiques qu'elle essaie de résoudre: "Tous sous la terre ? Tous ailleurs rassemblés dans un autre coin du ciel ? Il est tellement beau aussi le ciel vide" (9). Il est évident que l'association de la dénégation à l'affirmation "je ne sais pas si je sais" (10), les doutes, l'emploi fréquent du conditionnel "j'aimerais bien savoir" (14) et des adverbes modalisateurs soulignent la contradiction et le déchirement vécus par RR, et, du même coup, permettent à l'écrivain d'émettre des

5 RR ouvre alors une parenthèse ou une incidente dans sa narration selon le mode courant d'une narration orale, lorsque le locuteur amène une précision dans son récit.

hypothèses sans abandonner le point de vue interne. C'est ce que Muller appelle "alibis du romancier" qui fait glisser ses intentions d'une façon détournée "par-delà toutes les incertitudes du héros" (Genette, Discours 209). De telles hésitations, nous rappelle Kundera, constituent le fondement d'un "égo pensant", d'un égo qui possède la "sagesse de l'incertitude" (17).

1.1.1.2 La contiguïté des discours et l'effacement des frontières entre les voix

Dans la traversée onirique du monde qu'entreprend RR, les perceptions visuelles et auditives sont d'emblée sujettes à son hallucination. Le pluriel s'immisce ainsi dans le monologue où nous remarquons la fluctuation des DDL, D ind, DN et DI dans un même énoncé:

Bruce lui répétait arrête de ressasser cette histoire (DDL), et Mâchefer disait que c'était de sa faute, qu'elle n'avait jamais voulu cette vie-là (D ind), et Bruce lui répétait que non, que si (DN), et moi j'ai fini par retourner me coucher (narration) quand j'ai compris que je ne pourrais jamais traverser le salon sans être vue pour manger le reste de flan à la vanille (DI). (67)

Outre le brouillage énonciatif dû à la coïncidence des discours et l'effet dramatique qu'il confère à ce passage, l'emploi équivoque de l'adjectif possessif "sa" - revient-il d'ailleurs à Mâchefer, à Bruce ou bien à un tiers ? - installe davantage la confusion. Nous avons vu comment RR rapporte des scènes auxquelles elle assiste tout en s'abstenant de les interpréter ou de leur donner un sens. Ajoutons à cela la tension créée par le duel verbal, échanges intempestifs entre Bruce et Mâchefer ainsi que le parallélisme des propos qui se confrontent et s'opposent soulignant l'irréductible contradiction dans laquelle se trouvent les personnages. Ce phénomène de la 'syncrèse' et la tension tragique lors de la révélation de la vérité sont déjoués par le comique de situation quand RR dit qu'elle a compris.

En dépit de cette tension entre le faux et le vrai, l'écriture est imprégnée de musicalité où des expressions telles que "que non, que si" (67) ne manquent pas de cadencer les voix, tragique et comique, qui se font entendre à travers la voix de RR. La page du récit demeure de la sorte subséquemment, comme le disait Mallarmé, une partition, une partition qui, d'ailleurs, dès *Un Coup De Dés* (1897) et dans les littératures du XX^e siècle "ressemble étrangement aux notations de la musique contemporaine" (388), comme le précise Compagnon.

Cette répartition des voix dans le flux du discours intérieur de la fille où un tiers est introduit – "Bruce lui répétait arrête de ressasser cette histoire" (67) – sans que des signes typographiques indiquent et soulignent, comme cela est la convention, l'intervention d'une voix dans le dialogue (tiret avec retrait, guillemets...), installe davantage la confusion. L'ambivalence qui en découle est obstinément corroborée par l'emploi du pronom anaphorique "elle", n'ayant aucun référent dans l'échange entre Mâchefer et Bruce. Les stratégies ainsi adoptées enrichissent par suite la polyphonie où, à travers la voix de RR, les voix des autres protagonistes s'enchevêtrent dans un mouvement ostentatoire sans se dominer l'une l'autre.

Dans ce sens, la métaphore du "Moulin à paroles" (9), ou aussi "Je le (Mâchefer) roule dans la farine du moulin à paroles" (11), acquiert toute sa signification et traduit bien cette volonté de faire tourner à vide les mots et le discours, seul le jeu et le mouvement comptent en dehors de toute intention à produire du sens, mais au contraire afin de produire du non-sens.

Quant au lecteur, au lieu de se 'laisser aller' tranquillement dans sa lecture, il se trouve obligé de défricher (autant que déchiffrer) l'espace et de revenir à plusieurs reprises sur le texte comme s'il consultait une "carte géographique" où "la légende serait absente" (388), pour reprendre l'expression de Compagnon, afin de reconstruire la trame du récit et de

trouver le fil qui le mène à distinguer les voix.

Cette pluralité des voix génère nécessairement une pluralité de mondes. Il en résulte la cohabitation du monde ancien et du monde moderne. Des histoires et des écrits les plus anciens, le texte passe à un langage ‘composite’ propre au progrès scientifique “le téléphone”, “appareils portables” (38), où la fille superpose le monde ancien: “je regarde par la fenêtre quel jour on est” (11), au monde moderne: “Il y a une photographie d’une dame très jolie dans sa chambre [...]” (69). Par ailleurs, le monde en sa matérialité ‘physique’ fait irruption dans le texte avec des onomatopées “psscht” (16), des italiques “*Équateur*” (50), ainsi que des majuscules “MERCY” (122). Toutes ces marques typographiques, propres au texte écrit, révèlent la présence des voix étrangères qui traversent l’écrit (la narration ou le récit).

Ces discours hétérogènes, venant de l’antiquité pour certains et empruntés à différentes époques littéraires, dialoguent avec des textes propres à la période contemporaine et mènent inévitablement à une écriture spatiale et fluctuante. Une écriture que l’on pourrait qualifier de proprement ‘affolante’ ou, comme la décrit Compagnon dans son ouvrage *La Seconde Main*, d’“écriture de la folie”, qui loin de désavouer la contradiction “se confond dans le langage qui l’ignore: Tout y est dit, c’est le langage qui tourne fou” (381-382).

1.1.2 *La théâtralisation ou l’esprit carnavalesque*

“Le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel: il nous révèle l’insignifiance de tout” (147), écrit Kundera.

L’écriture affolante, subversive et fuyante de Chevillard met en scène une narratrice-diariste et des personnages qui tiennent un rapport marginal avec le monde et la société. Misanthropes, cambrioleurs-braqueurs pressentis, unijambiste, et des créatures à l’identité incertaine: animaux personnalisés. Il va sans dire que *Ronce-Rose* présente les

caractéristiques d'un univers littéraire procédant de l'esprit 'carnavalesque' dont nous reconnaissons les signes: le déguisement, la métamorphose, le monde à l'envers et le rire ambivalent. Il s'agit donc de la duplicité du monde chevillardien dans lequel apparaît clairement le pathos de la mutation et de l'esprit ludique qui fait que la pensée ne se fige pas dans "un sérieux monologique"

1.1.2.1 Le déguisement et la métamorphose

Dès le début, le déguisement prend le devant de la scène. Mâchefer se déguise souvent, nous apprend la narratrice: "il a plein de perruques, des barbes, des moustaches" (39). Même RR semble être travestie "je ne savais pas mieux comment faire pour être une fille, au début, et j'ai réussi malgré tout, et même une sacrée belle fille, dit Bruce" (27). Les chats sont aptes aussi à changer d'apparence "se transforment en ce qu'ils veulent, on peut penser que c'est toujours le même qui change" (13). Quoique RR fasse partie de ce faux-univers, elle n'est pas capable de reconnaître Mâchefer quand il sera déguisé en unijambiste: "Tu crois ça, [lui dit-il], mais quand je me déguise en unijambiste, tu te fais avec comme les autres !" (40).

Ainsi, ces personnages-acteurs à identités multiples et interchangeable entraînent le lecteur dans un vortex vertigineux et sans fin, soit dans le même 'effort' de compréhension et d'interprétation auquel se livre la narratrice. Il est évident que ce jeu théâtral permet à l'écrivain d'expérimenter toutes les attitudes et toutes les situations sans pour autant se laisser piéger par les limites d'un personnage dont les contours et le caractère seraient achevés et définitifs.

Dans cet univers littéraire extrêmement artificiel, la réalité s'estompe au profit d'un pseudo-drame où se faufilent en filigrane des séries de tragédies que RR essaie de camoufler. En fait, dès le premier chapitre du roman, il s'agit d'un oiseau que Mâchefer souhaite enterrer

tout en tentant d'éloigner RR "Mâchefer m'a dit de reculer" (8). Ce crime supposé, imaginé être à l'origine de la mort de l'oiseau, est alors décrit comme un spectacle auquel assiste la fille, une scène en laquelle l'oiseau est un faux-mort. De la sorte, le monde s'apparente pour RR à ce théâtre, à cet asile où le mensonge est partout et la vérité nulle part. L'existence se résume pour elle à des scènes avec toute la mondanité sordide vécue à l'intérieur comme à l'extérieur, dans la maison comme dans la ville qui est elle-aussi "une autre jungle" (59).

Cet espace scénique dans lequel évoluent les personnages, se joint au déguisement et à l'omniprésence d'un champ lexical renvoyant à la théâtralisation: "comédie" (44), "farce" (41), pour souligner la facticité du monde représenté. En effet, la distorsion de la réalité dans ce roman s'effectue surtout à travers RR qui joue un double rôle, tantôt spectatrice tantôt actrice. Son voyeurisme et sa curiosité l'ont poussée à se retrouver dans des situations périlleuses: "Les questions les plus intéressantes, on n'a pas le droit de les poser" (36), la prévient Mâchefer. Pour trouver des réponses à ses questions, RR joue tous les rôles, celui de la fille de l'une des femmes à l'hôpital "une dame toute seule qui saignait du nez et une autre dame qui tenait sur ses genoux un petit garçon tout rouge" (86), celui de la sœur d'un garçon imaginaire qu'elle invente dans le parc de jeu et enfin celui de la criminelle qui est poursuivie puis attrapée par la police. Bref, elle se déguise comme son initiateur et porte "tous les mensonges du monde" (Barthes, DZE 172). Toutefois, tous ces tourments que la fille subit non pas en tant que RR, mais en tant qu'usurpatrice d'identités des autres qui lui permettent de découvrir le monde des humains. Barthes ne dit-il pas que les travestis "sont des chasseurs de vérité" ? (Barthes, DZE 173).

Nous voyons aussi, dans ce roman, le monde animal et le monde des objets empiéter sur le monde humain. Ce débordement crée selon Riffaterre un effet comique caricatural parce qu' "animalisation et réification sont des marques sémantiques du comique, et en particulier de la caricature" (Production 23): "Le monsieur a enlevé sa veste toute mouillée,

alors le chien s'est secoué comme une salade [...]. N'importe qui à ma place aurait ri aussi. [...] car le monsieur a aboyé en tirant sur la laisse" (53). Ce brouillage d'identités est renforcé aussi par le chevauchement de divers contes dans le récit et par l'identification de RR à des personnages chimériques, ce qui rend le jeu plus complexe surtout avec l'abolition des limites entre l'animal, les figures imaginaires et l'homme. Dès lors, ces personnages se situent dans l'entre-deux: univers humain et non humain renvoyant ainsi l'image d'un homme mi-homme, mi-animal "bipède" (59) , "belette" (27), rendu à l'état – natif et naïf – d'avant l'invention des valeurs et des consensus moraux ou politiques. Dans "Rendre Bête", Samoyault en rend: "Animaliser, c'est rendre étrange dans un monde où plus rien n'est étranger. C'est produire de l'*autre* et faire que tout, jusqu'à l'auteur, devienne autre" (Bayard et al. 53). Cette exploration d'un "devenir-animal", comme le dit Deleuze, rappelé par Thumerel, "permet à l'homme de porter un regard sur la part non-humaine en lui" (Claro et al. 53).

Parallèlement aux multiples métamorphoses des personnages et des situations dans le roman, il nous est donné à voir que l'écriture aussi peut se métamorphoser. Cela est démontré, de façon métaphorique, dans un passage du roman où la narratrice fait l'expérience du 'verre déformant'. Dans cet épisode du roman, RR observe des gouttes de larmes et de pluie, tombées sur une page de son carnet, qui forment comme une loupe autour du mot 'Mâchefer', façon de diluer le mot, l'amplifier et le brouiller en effaçant ses contours. Nous pourrions reconnaître dans cette pantomime typographique, une manière d'ironiser sur l'écriture diaristique. Quant aux ongles coupés de RR qui se transforment en "crevettes" dans "la baignoire" (35), illustrent bien une pensée de la transformation et du devenir-animal d'un fragment ou d'un organe humains.

Cette parole qui dépasse la différenciation des espèces et des choses, qui dé-limite les formes corporelles, "brouille, selon Jérusalem, les espaces sémantiques comme les espaces sociaux" (Claro et al. 66) et mène nécessairement à un renversement ontologique.

1.1.2.2 L'univers réversible

Les jeux de perspective et le trompe- l'œil propres à l'imagination baroque jouent un rôle primordial dans ce roman. Un monde à rebours prend forme en renversant les objets et leurs significations. Le devant devient derrière: "Je dessine derrière moi" (56) ; le pauvre se substitue au riche et vice-versa: "Il se dirait peut-être que je suis comme un monsieur très riche et bien habillé qui demande une petite pièce à un pauvre homme en lambeaux assis par terre avec sa casquette retournée devant lui" (72-73). Le haut et le bas s'amalgament, s'unissent, et se rejoignent dans le règne animal: "je lui ai montré une toile d'araignée au plafond en affirmant qu'elle avait été faite par un calamar" (123).

Ainsi, le rapprochement du haut et du bas concourt à la confusion des valeurs autant que des organes selon la pulsion carnavalesque décrite par Bakhtine: "On dirait à la fois que je vole très haut et que je nage sous la terre, comme les, comme les, en fait toute seule" (49). Cet autre exemple montre bien que tout ce qui nous est raconté n'est que le produit d'une imagination particulièrement développée, sinon pseudo-maladive, qui endosse – au moins sur le plan du récit – tous les masques et toutes les personnalités sans pour autant en conserver aucune. Sachant, comme le dit Bachelard à propos des métamorphoses dans *Les Chants de Maldoror*, que ce qui compte n'est pas la figure, le masque ou la forme adoptés, mais le mouvement de l'être qui passe de l'un à l'autre. Bachelard à propos du même phénomène 'd'animalisation' observé dans la poésie de Lautréamont parlera, lui, de 'contamination' de l'oiseau au poisson et à l'homme: "Si le poisson existe, dit-il, si le reflet se révèle un double, le soleil des eaux peut bien exister aussi, l'envers vaut l'endroit, le monde est réversible" (Genette, FI 14).

Dans cette même perspective, Bessard-Banquy précise dans "Le Jeu Romanesque" que l'enjeu de ce renversement des objets chez Chevillard consiste à créer "un univers en

creux, avec ses difformités ou ses aberrations”. Il affirme somme toute que: “La littérature de cet auteur contestataire peut de fait tenir dans l’histoire d’un fou qui passerait la tête au travers des grilles de l’asile et demanderait à un passant: “hep ! Vous êtes combien là-dedans ?” (3).

1.1.2.3 Le rire ambivalent

Face à ce monde à l’envers, un rire ambivalent, à la fois comique et tragique, ou plus encore, comme le dit Antonin Artaud “meurtre et révolution” (Kristeva 162), se fait entendre. Ce rire opprimé est réduit au silence – “Et je ris avec eux, mais on n’entend pas très bien mon rire” (25) – comme si RR épiait leur conversation et ne voulait pas qu’ils s’en rendent compte. Cependant, dans d’autres passages, il revêt une dimension à la fois sarcastique, révolutionnaire, loufoque et carnavalesque. Tel est le cas dans cette scène où Mâchefer, RR et Bruce prennent le repas ensemble et ce dernier demande à RR si elle veut qu’il lui étale la pomme “sur du pain”: “Alors, je ris encore mais je vois à ses yeux grands ouverts qu’il ne comprend pas pourquoi” (25). Bien qu’il ne soit pas tout à fait parodique, le rire de la fille “n’est pas plus comique que tragique ; il est les deux à la fois, il est si l’on veut sérieux” (Kristeva 162). Quant au rire de Mâchefer, il est un anti-langage par excellence, à la fois sarcastique et maladif parce qu’il montre la présomption du sujet, c’est-à-dire la distance de celui qui se sait incompris de par la qualité de son esprit et se satisfait de son monde intérieur, qui semble avoir coupé toute communication avec son entourage: “Mâchefer répète tout le temps qu’il ne connaît de bon voisin que l’Australien pour le Néo-Zélandais, et il rit encore qu’on n’a rien compris” (12).

Ce rire, à la fois constructeur et destructeur, retentit dans la conscience du lecteur qui est amené à réfléchir sur le caractère dérisoire de son existence et du masque qu’il est contraint de porter à tout temps. Image dérisoire ! Cette force puissante et transfiguratrice qui

s'échappe impétueusement à travers les propos saugrenus et comiques de la fille et qui se répand à travers son rire diabolique, révèle la mauvaise foi de Chevillard. Ce rire envahissant qui rayonne alentour de par sa force, qui pointe et dénonce les gestes insensés des gens et leur expose leur figure, ne peut qu'élever l'âme et l'éclairer. Ce rire qui fait éclater au grand jour la réalité de notre condition (réalisme grotesque), nous invite à ruminer, sans fard ni faux-semblants, ce qu'elle est en vérité. Gogol ne dit-il pas que "le rire est plus profond qu'on ne le pense" ? De toute évidence, il ne se réfère pas au "rire engendré par une irritation momentanée" ni à celui "qui sert à la distraction oisive" mais au "rire qui prend tout entier son essor au fond de la nature lumineuse de l'homme". Contrairement au rire bas, ce "rire lumineux" pourrait apaiser l'âme puisqu'il "est qualifié d'élever ce qui est dit d'une voix sévère et tendue" (Bakhtine, *Esthétique* 484).

Ainsi, dans *Ronce-Rose*, la tension entre vérité et mensonge, désillusions et illusions, sérieux et comique, fait surgir une lumière qui dévoile d'un coup l'instabilité du monde représenté, un monde mouvant. L'étrangeté réside donc dans cette équivoque qui joint le dit au non-dit, le beau au laid, la vérité au mensonge. C'est spécifiquement de cette coexistence des contraires que prend jour l'intérêt esthétique de la prose chevillardienne.

De surcroît, l'esprit carnavalesque avec toutes les manifestations qu'il suppose mettent l'accent sur la dualité du monde dans lequel évolue RR et éclairent l'intention de l'écrivain de représenter cette dualité de l'univers contemporain. Comme nous allons voir dans la deuxième partie, ce brouillage ne se limite pas au niveau diégétique mais atteint également la structure du roman. Par ailleurs, le lecteur se voit malgré lui entrer de plain-pied dans le monde chimérique de RR. Bakhtine l'a déjà évoqué dans *la Poétique De Dostoïevski*: le carnaval ignore toute distinction entre "acteurs et spectateurs" (170).

Pour tout dire, cet univers fictif parsemé d'intentions esthétiques, politiques et ludiques engage le lecteur dans une littérature qui fait surgir "l'informaté de la vie" (9) pour

reprendre les termes de Bessard-Banquy dans sa conclusion du *Roman Ludique*. Littérature qui n'a, selon lui, d'autre enjeu que de traduire la "part de liberté tapie au cœur de l'être" (9). De là, nous pourrions dire que l'écriture de Chevillard s'inscrit dans cette perspective postmoderniste qui tend à transformer la vie en un spectacle où "Nous sommes tous d'excellents comédiens. Ce sont les bons rôles qui manquent" (Chevillard).

1.2 Jeux à cache-cache

La théâtralisation ne se prive pas d'une part de jeux à cache-cache et donc de travestissement des mots élaboré de différentes manières. Forcément, les jeux auxquels se livre Chevillard et auxquels est convié le lecteur font appel à des processus mentaux complexes (de décodage). Une complexité d'autant plus prononcée que le récit nous est livré à travers la voix d'un personnage principal, RR, fillette élevée par un certain Mâchefer dont les activités 'professionnelles' équivoques éveillent chez le lecteur des soupçons quant à leur 'honnêteté'. En fait, entre le dit et le non-dit, le sens latent et le sens patent, la frontière est si fine qu'il nous devient impossible de démêler le faux du vrai. Tout alors se joue dans cet espace, l'entre-deux, qui sépare deux mondes, pudique et trivial, concret et abstrait. Or, si les mots par leur ambivalence posent problème, le glissement du sens, les dessins réalisés et les flèches tracées sur les murs de la ville, par RR, comme un jeu de piste⁶, installent davantage l'équivoque. C'est ainsi que le texte, empruntant aussi bien à des expressions et modes d'être de l'enfance qu'au monde des adultes, devient le point de rencontre de tous les langages directs ou indirects.

Dans cette partie de notre étude, nous tâcherons d'analyser le traitement que fait subir Chevillard au langage et de montrer par conséquent, que n'importe quel lecteur se prend au

⁶ Jeu lié au hasard, où le lecteur est amené à décoder le message pour trouver les traces du sujet qui fuit et pour parvenir à résoudre l'énigme.

jeu et aux effets parodiques qui tournent en dérision les clichés littéraires. Qu'il s'agisse de détours phonétiques ou sémantiques, l'écriture dans *Ronce-Rose* remet en question le pouvoir des mots.

1.2.1 *Quand l'écriture joue la langue*

Dans *Ronce-Rose*, le mot, factice ou biaisé, servant de divertissement et permettant de "passer l'ennui" (40), est aussi un mot pour dire l'absurdité de l'existence et pour interroger le caractère arbitraire du signe. Certes, le foisonnement des calembours et les divers tropes permettent à Chevillard d'exprimer, avec un sens humoristique, des pensées profondes et des spéculations sérieuses qui vont de pair avec son esprit d'écrivain et surtout de critique. Tel un prestidigitateur, il déplace à tour de main le pion du sérieux au ludique et vice-versa, jouant ainsi entre deux univers: la préhistoire, ce monde vierge ou sauvage, et la modernité, ce monde informé voire surinformé. Un tel attrait pour le jeu installe l'ambivalence et fait que la pensée s'évade au-delà des limites circonscrites par les mots ou ce qu'ils prétendent désigner.

Cette liberté d'expression, en transcrivant la parole spontanée de RR, creuse un écart entre l'esprit ludique de l'enfant et le sérieux du monde des adultes. Cela est manifeste dans l'emploi des procédés bien particuliers tels les calembours, la novlangue, la cryptographie, qui alimentent chez le lecteur un sentiment d'étrangeté en le mettant face à une langue hétérogène et insolite.

"Un calembour console de bien des chagrins", a écrit Musset. Il permet selon lui de "jouer avec les pensées [...] et les êtres" (Buffard-Moret 57). Cela s'applique parfaitement à *Ronce-Rose*, tant les jeux, basés surtout sur l'homophonie et la polysémie, donnent lieu à une véritable jubilation intellectuelle.

De prime abord, tout comme les personnages se travestissent, les mots aussi se

déguisent en se prêtant à plusieurs transformations ou en revêtant plusieurs significations. En effet, dès la disparition de Mâchefer, RR manifeste un zèle ardent de progresser et d'apprendre par cœur des mots qu'elle a déjà appris de son initiateur ou qu'elle a découverts au cours de son aventure. Au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, nous remarquons qu'elle essaye de noter ces mots dans son carnet pour ne pas les oublier et de répéter les clichés appris par cœur, au point qu'elle commence à jouer avec ces spectres comme s'ils étaient des pâtes à modeler.

Parmi les jeux phonétiques auxquels se livre la narratrice, l'usage excessif de la paronomase qui génère l'ambivalence en faisant intervenir dans un même énoncé des termes se caractérisant par une phonétique et une orthographe proches. Prenons à titre d'exemple des paronymes comme "achoppe" et "échoppe", "[l'unijambiste] achoppe devant l'échoppe" (75) ; ou "grappe" et "grappiller", "[les mésanges] volettent d'une branche à l'autre alors qu'elles pourraient très bien rester sur la même, [...] avant d'aller grappiller ailleurs" (44), qui semblent désigner directement l'écriture postmoderne ou l'écriture de masse. Comme nous allons voir, en mettant en place ce jeu de mots apparemment gratuit, Chevillard fait passer des messages 'sérieux' sur la manière dont il perçoit les productions littéraires contemporaines.

La syllepse, un autre procédé dont l'écrivain use et abuse, met en relief la plasticité de la langue et son pouvoir de générer l'équivoque. Ainsi, le mot "nœud" emboîte le sens propre et le sens figuré, désignant une fois la boucle du lacet "un de mes lacets était défait et j'ai du mal avec les nœuds qui bouclent" (69), une autre fois celle de la phrase "si je n'arrive pas très vite à faire un nœud à cette phrase aussi pour la finir, on me trouvera au bout avec le corps en miettes" (70), et enfin employé comme métaphore dans "la vie est un sac de nœuds" (97). En dépit de toutes ces analogies, les métaphores n'éclaircissent pas la réalité. Nous ne pouvons pas alors confirmer qu'il s'agit vraiment de lacet défait puisque la référence passe

d'une métaphore à une autre plus complexe et le signifié garde ainsi son caractère flottant ou imprécis.

Également, le mot "orange", qui peut renvoyer au fruit, au jus, à la forme sphérique, comme à la couleur, pourrait être personnifié lorsque RR lui donne la parole en supposant que l'orange pourrait se vanter d'avoir un nom qui convient à sa couleur: "Ainsi parlerait l'orange" (7), joue aussi "à la balle" (99). Ce mot associe également les deux signes humain (amie) et mécanique (Orange compagnie d'internet en France): "une amie sûre et une bonne compagnie" (98), "donne un peu de lumière quand le soir tombe" (99) etc. En fait, cette orange non seulement compile dans sa rondeur idéale le monde entier, mais aussi semble être une vraie 'amie' procurant à RR, comme à Chevillard, un grand secours pour générer "un humour trempé à l'acide" (Bayard et al. 14), comme le dit exactement Blanckeman.

Le jonglage lexicographique et le rapprochement d'images empruntées à diverses parties de la réalité jusqu'alors éloignées (véritables collages) approfondissent la confusion entre les mondes humain et non-humain, ou entre une réalité commune et un monde fait d'associations 'surprenantes', proprement surréalistes.

Tous ces exemples laissent entrevoir qu'au fur et à mesure que RR évolue dans son apprentissage, les procédés langagiers mis en œuvre deviennent de plus en plus complexes. Nous constatons par exemple la dislocation phonétique de "pas-pied", "Je m'essuyais tout le temps les yeux avec le bas de ma robe pour éviter de noyer le pas-pied" (56), jouant ainsi sur la catachrèse qui montre une fois de plus combien l'écrivain, ou l'homme en général, peut éventuellement jouer, hors de toute règle ou convention, avec 'le caractère arbitraire du signe', c'est-à-dire défaire le lien entre le signifiant et le signifié d'un mot.

Ce va-et-vient qui consiste à exploiter un mot en plusieurs significations répond à la volonté de Chevillard de mettre en relief la dissolution de l'homme dans l'univers des objets et de montrer la capacité du jeu à mettre en cause le monde et l'identité humaine. N'a-t-il pas

écrit dans *L'Autofictif*: “Notre négligence dans l’usage des mots devait finir par créer du désordre dans la langue, il n’y a pas à s’étonner. Tant de dérapages, de glissades et de dénouements tragiques parce que nous avons confondu les noms de l’anguille et de la sangle” (88).

L’équivoque due à la pluralité de significations vise aussi à détruire la mimesis et à rapprocher la langue d’une forme de délire verbal, tournant ainsi continuellement en roue libre, comme c’est le cas de l’effet de la bière sur Bruce: “Il paraît que quand on commence à boire de la bière, ça peut durer très longtemps parce qu’il est extrêmement difficile de s’arrêter, les freins sont morts, ou quelque chose comme ça” (50). Comme l’absence de ‘point mort’, entraînant le lecteur dans un tournoiement de mots, le sens ne cesse de ‘dérapier’.

Le jeu de mots s’attache de même à travailler les verbes pour dégager le potentiel ‘poétique’ de leur polysémie: “[Bruce] ne peut rien dire sans sentir la bière” (44). Cet exemple parmi d’autres qui porte sur la polysémie du verbe ‘sentir’, et en particulier sur le jeu entre ‘avoir une sensation’ et ‘donner une sensation’, illustre bien l’intention subversive et ludique de l’écrivain qui, comme l’exprime bien Bessard–Banquy dans “Lettres Vives”, traduit par “la mécanique des mots le jeu incertain de l’exploration du monde ironique et grave” (12).

Cette subversion se voit également dans l’emboîtement de plusieurs tropes dans une même proposition, comme l’illustre cet exemple où la narratrice évoque ses culottes qui “ne sont pas proprement sales quand je les mets au sale”, jouant ainsi sur l’antithèse entre l’adverbe “proprement” et l’adjectif “sales”, ainsi que sur l’homophonie et le métissage “sales”, “sale” (46). Or, si nous essayons d’associer “sale” en anglais, à “échoppe” (75), lieu de vente, et à “culotte” (46), comme produit à vendre, bien que ce mot soit un signe double, c’est-à-dire il peut avoir deux sens littéral et métaphorique, nous pouvons conclure que ce jeu de mots n’est pas sans portée philosophique, mais qu’il vise surtout à montrer combien la

littérature de nos jours est, elle aussi, régie par la loi de l'échange de marchandises.

En outre, le jeu sur la phonétique "sollicitude" et "solitude lisse" (71) et la coïncidence de prononciation d'un mot et d'un groupe nominal contenant tous les deux le même phonème \lis\ peuvent être interprétés comme un appel à la vigilance dans "sollicitude" et comme un renvoi à un intertexte dans "solitude lisse" ; "solitude" étant le synonyme de quarantaine (ou isolement, en tout cas synonyme de lieu solitaire ou isolé) et "lisse" celui de friable.

Le même jeu nous le trouvons plus loin entre la lettre "L" et "aile": "les aristos ou leurs valets nous ont conduits dans une autre aile du château que je n'avais pas vue parce qu'elle forme un L en capitale avec le bâtiment principal et plus exactement la petite barre du bas" (111). En fait, dans cet exemple où RR raconte son intrusion dans le château en se mêlant à un groupe de voyageurs, ce qui attire vraiment l'attention c'est la force de l'image symbolique désignant la littérature "L" et le vol "aile" en termes de géométrie spatiale.

Nous venons de voir que le seul enjeu de cette écriture fondée sur l'ambiguïté des signes est d'ouvrir un espace langagier aux contours flous, vertigineux en ce qu'il estompe les repères et liaisons habituels, et de faire de l'usage de la langue un jeu "avec un élastique" (17).

En réalité, ce détournement des mots de leur usage commun, tantôt les prenant dans leur sens littéral tantôt dans leur sens figuré, et les jeux sur l'homophonie donnent un souffle original au texte de Chevillard mais désorientent aussi le lecteur, pris au piège de mots littéralement 'lourds de sens'. Mots et propositions dont les significations plurielles n'offrent à l'effort de compréhension du lecteur que deux solutions: le chemin labyrinthique d'une exégèse interminable (sans fin), ou la fuite par le haut, verticale, celle d'Icare, dans l'acceptation du non-sens poétique et de la suspension du jugement.

De tels artifices d'expressivité sonore font appel non seulement à des processus

mentaux mais aussi à une certaine ‘poétique de l’espace’ telle qu’elle a été conçue par Bachelard, qui se base surtout “sur les innombrables formes de l’imaginaire linguistique” (Genette, FII 146), car, comme l’avance Genette, “les hommes ne rêvent pas seulement avec des mots, ils rêvent aussi, et même les plus frustres, sur les mots, et sur toutes les manifestations du langage” (FII 146).

Ainsi, par exemple, dans *Ronce-Rose*, nous pouvons remarquer que l’image du trou surabonde et que le texte est travaillé par une ‘rêverie matérielle’ sur ce mot. Dans le titre, tout d’abord, avec le dédoublement de la lettre ‘O’, puis dans le jeu sur l’homophonie “trou dans la tête” (55), “trou de la jambe” (14) ou quand, par exemple, RR parle de ses voisins Scorbella et l’unijambiste: “comme [Scorbella] est toute voûtée, sa tête se trouve juste à la hauteur du trou. J’ai peur qu’elle bascule au fond [...] aspirée par le vide” (14). Le corps de Scorbella, courbé jusqu’à ce que sa tête se retrouve au niveau de ses pieds et du sol, forme proprement un O. Enfin, dans la multiplicité des mots qui contiennent la lettre ‘O’ et qui parsèment le texte créant ainsi des ouvertures circulaires sur sa surface, réalisant autant d’images du trou. C’est la raison pour laquelle il convient de parler d’une rêverie typographique du corps chez Chevillard – le corps de la lettre – qui participe à suggérer cette hantise du vide ressentie par RR.

Outre ce plaisir de jouer avec les mots et le sens, l’écrivain se plaît à sauter d’une langue à une autre prenant comme prétexte l’aventure de RR et son voyage d’un bout à l’autre du monde passant par l’*Équateur*, pour parodier les récits de voyage et le déracinement “la ligne droite conduit plus vite à ces dépaysements que les autres n’atteindront qu’après mille détours” (81). Nous voyons, par exemple, comment le voyage de RR en Russie la plonge dans une zone ‘langagière’ floue qu’elle aborde naïvement - d’autant plus que cette Russie est fantasmée par elle -, une confusion mentale où toutes les langues se côtoient et interfèrent dans son esprit. Arrivée à l’étranger, la narratrice fait semblant

d’oublier son français: “Comme je ne parlais plus français” (119), afin de duper son entourage, et exploite tout ce qu’elle pense être ‘son russe’, ou toute sa ruse, pour se sauver d’une situation délicate: “J’ai eu envie de lui rappeler que je ne parlais pas un mot de français. Mais je ne suis pas tombée dans le piège et j’ai répondu da” (120). Cette interférence des langues met en place une hétéroglossie favorisant ainsi la construction d’hybrides narratifs.

Ajoutons aux jeux plurilingues, phonétique et sémantique, l’inscription sur les murs de la ville par RR de messages cryptés et de flèches, qui illustre un autre registre textuel - voire une autre dimension -, participe à brouiller le sens et, à la fois, permet que s’accomplisse un double jeu de cache-cache: celui de RR avec Mâchefer et les lecteurs de ses inscriptions, celui de l’auteur avec son lecteur. Toutefois, la cryptographie relève moins sans aucun doute d’une affaire policière, comme RR nous le fait comprendre, que d’une certaine lexicographie et un certain rapport avec le langage: “Dès que je trouve un endroit visible et abrité, je trace une flèche. [...] Quand on y pense, il suffirait d’en tracer une” (81).

De toute évidence, les lettres, les dessins, les flèches que trace RR sur le carnet ou sur les murs de la ville pour que Mâchefer puisse la suivre, prouvent bien l’intention de Chevillard et son plaisir de déplacer le langage et de faire louvoyer le discours. Comme nous allons voir, les nombreuses références aux graffitis et aux inscriptions sur les murs se présentent comme un défi au pouvoir et comme une expression libre de la parole. Cela peut nous renvoyer à ce que Chevillard avance dans “Cheviller Au Corps” à propos de l’art brut représenté par les peintres du XX^e siècle qui “ont cherché à retrouver cette innocence qui semble caractériser l’art primitif, les dessins d’enfants ou de fous”, art sans “ambition vénale ni souci de plaire” (Chevillard), comme le précise l’écrivain. Nous pouvons encore penser aux ‘écritures’ qui ont proliféré lors des événements de Mai 68 en France, où les étudiants exprimaient leur révolte en transcrivant sur les murs des villes leur parole de contestation, le

mur étant le “lieu fondamental de l’écriture collective” (Bruissement 191). Cet idéogramme ou comme le rappelle Barthes cette parole inventive “sauvage”, tout comme l’écriture, rencontre en conséquence “les “trouvailles” de la forme, les raccourcies rhétoriques, bref le bonheur d’expression (“il est interdit d’interdire”)” (Bruissement 191), affirmant de là sa propre identité.

De même, les signes scripturaux que RR inscrit sur les murs ou tout autour du bassin - pris toujours dans le sens littéral et figuré - pour que Mâchefer puisse la retrouver à partir du jeu de signes qu’elle élabore, prouvent cette liberté que Chevillard veut conférer à RR se méfiant de toute sorte d’autorité: “J’avais tracé des flèches tout autour du bassin et je me suis dit que Mâchefer allait se demander pourquoi je le faisais tourner en rond comme ça. [...] On dirait qu’il s’est bel et bien évanoui dans la nature”. (64) Or, ce n’est pas Mâchefer qui tourne en rond mais c’est bel et bien le lecteur, pris de vertige, qui s’évanouit “dans la nature” (64).

Il en est de même pour les croquis qui, comme les mots, créent davantage des distorsions et donnent des effets ou des aspects étranges au langage: “J’ai eu envie d’écrire des choses méchantes sur le patron du bar mais je n’ai que deux craies, j’ai juste dessiné une tête de mort, ratée comme tête de mort mais assez réussie comme lapin” (53).

Cette image floue, qui lie la métaphore de la mort, le désir de vengeance et le jeu d’enfant, met en relief la volonté de l’écrivain de détourner le mal en jubilation afin de garder l’esprit juvénile dans un monde où tout tourne mal. Toutefois, cette incertitude du monde nommé ou représenté nous renvoie à ce que Barthes appelle “une sorte de surréalisme éperdu” (DZE 103), phénomène qu’il relève dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, résultant de cette obsession encyclopédique des deux personnages.

1.2.2 *Le pouvoir des mots: jeux et fantasmes*

Évidemment, ce triomphe et cette fascination du langage vont jusqu'à la nervosité inversant constamment le symptôme de cette peur du vide et de la solitude à la Rhétorique et vice-versa. Tout comme les jeux de mots, la contiguïté de la transitivité et de l'intransitivité du langage ainsi que la pantomime participent de leur part à créer un langage ambivalent, non exempt d'une forme de perversion affichée, jouant et déjouant les conventions littéraires (à savoir les rhétoriques fossilisées), rien que pour enclencher des fantasmes chez le lecteur puis les décevoir. Rappelons que la perversion, comme principe de plaisir, implique, selon Freud, une relation avec la mère, donc avec l'imaginaire. Or, comme nous allons voir s'il y a perversion c'est surtout celle du lecteur qui est mise en question.

Par la puissance du style et par le jeu entre le plein et le vide, Chevillard tend à renverser notre imaginaire, à réaménager et à transfigurer le monde à sa guise, bref à inaugurer un rapport neuf entre soi et le monde. "Écrire comme personne" (358), avance Schneider, c'est penser différemment. Cela est conforme à l'esprit de Chevillard dont une partie du travail consiste à 'ressusciter' les mots usés et les figures rebattues comme s'ils n'avaient jamais été prononcés ou écrits. C'est que pour lui "le styliste" peut réanimer "un monde mort ou endormi" (Chevillard *Je Devenais*)

La rhétorique, nous le savons, fut la cible des attaques de Platon, en ce que, comme parole souvent flatteuse, elle entretient les illusions, agit comme fard embellissant la réalité et masquant la vérité. Elle s'oppose ainsi au logos ou à la raison. Si la rhétorique est la parole – séduisante - des politiciens, elle est aussi celle des poètes, l'impulsion d'une parole native et inventive. Elle participe, à ce titre, à une forme d'enchantement du monde, qui n'est pas fait que de raison et de discours scientifiques. "Si l'on dépouille les ouvrages des poètes des couleurs de la poésie et qu'on les récite réduits à eux-mêmes, tu sais, je pense, quelle figure ils font" (Compagnon 109), écrit Pascal. Cette "Triste figure", qu'est la vérité "n'est pas

toujours bonne à dire” en convient Compagnon (109). C’est pourquoi Chevillard adopte la pensée fantaisiste de l’enfant pour mettre en place une dialectique entre langage motivé et langage non-motivé. Entre parole affective et raison. Dans “Trésor De Flibustier”, Blanckeman souligne cette volonté de l’écrivain de revenir à ce temps révolu afin de “retrouver la focale enfantine tout en jouant de distanciation adulte” (7).

Cet écart entre la pensée adulte et la pensée fraîche de RR constitue le principe de l’art poétique chez Chevillard. De la sorte, nous remarquons que RR essaye au début de comparer les choses aux choses afin d’appréhender le monde mais ce qui l’intéresse surtout c’est ce qui vient après les “comme” quant à “ce qu’il y a avant les ’comme’, ce sont toujours des choses qu’ (elle savait) déjà” (98). Or, même les comparaisons chez Chevillard, au lieu de rapprocher les éléments, approfondissent davantage l’écart entre eux, vu que tous les mots sont enveloppés d’intentions propres à l’écrivain et ne renvoient jamais à un sens unique ou conventionnel. Bayard, à ce propos, parle de comparaisons “*éloignantes*” (Bayard et al. 107). Prenons à titre d’exemple l’image de l’arc-en-ciel auquel il “manque une patte comme un voisin” (16), emboîtant – tout en boitant - le monde animal, naturel et humain dans une seule figure ‘circulaire’, ainsi s’exerçant à une espèce de science naïve fondée, telle la pensée prélogique, sur la contiguïté et la ressemblance des choses. L’emploi même de l’article indéfini “un” afin de généraliser ne désigne pas nécessairement ledit unijambiste.

Toutefois la contiguïté du transitif et de l’intransitif entraîne le lecteur dans une discontinuité du sens. D’une part, l’emploi fréquent des figures de rhétorique comme la métaphore, la synecdoque et l’antithèse tend à reconfigurer les idées reçues ou les images pétrifiées contribuant ainsi à accentuer le brouillage et à montrer, une fois de plus, le décrochage d’une langue commune pour lui substituer une langue singulière et originale, une langue qui fait surgir des images insolites et des correspondances renouvelées. Et, d’autre part, le langage non-motivé ou objectif pousse le lecteur à le prendre, malgré son univocité,

comme motivé et à chercher ce qui est écrit entre les lignes. Ce vacillement ou ce choc entre emploi univoque /équivoque ou transitif/intransitif de la langue ébranle les habitudes du lecteur et l'oblige à adopter une nouvelle manière de lire et d'appréhender le texte. Dans "Chevillard À Fleur De Peau", Piguet explique cette déception de sens par le sacrifice, non de "la construction d'un sens totalisable dans l'esprit du lecteur [...] mais de la possibilité d'un arrêt du sens sur quelque signification déterminée" (Piguet 2).

Ceci dit, les tropes et les jeux sur le symbolisme, auxquels a recours Chevillard, servent à entretenir l'équivoque. Comme le dit précisément Pascal: "la figure porte absence et présence" (Genette, FI 211), nourrit la confusion entre "l'usage et la littérarité". De la sorte que l'irruption des objets et des mots, comme "radiateurs à tubes jaunes" (10), ou "talon" dans le texte, brise en éclats la parole, substitue au dit le non-dit. Ainsi, amené chez le cordonnier, le talon d'une chaussure prend sous les yeux de RR une forme humaine: "tout en continuant à enfoncer un clou minuscule dans la plante d'une chaussure de femme qui se défendait en pointant sur lui un talon aiguille beaucoup plus redoutable" (75-76).

Dans cette scène, le jeu dédoublé, tout d'abord, par le fait de remplacer le talon par la femme, c'est-à-dire confondre la femme avec l'objet, puis, par l'inversion de la notion du fétichisme, crée la surprise et le loufoque. Or, ce n'est pas tout. Le cordonnier dérangé par la présence de RR la repousse dehors: "il m'a poussée" (78), mais le voyeurisme de la narratrice la mène à se retourner pour vérifier s'il y a vraiment une femme dedans: "Quand je me suis retournée, il était déjà à son bureau en train de taper sur la dame fine" (78). En fait, la description de l'activité du cordonnier "taper encore sur la dame" (78), provoque certainement le rire et entretient en même temps le doute surtout que l'euphorie et la surprise que déclenche chez RR l'évocation de cette scène suffisent à mettre en suspens l'interrogation sur la présence réelle ou fantasmée de cette femme. Outre une possible évocation du voyeurisme et de ce fantasme propre à chaque enfant qui cherche à savoir ce qui

se passe durant son absence, cette scène n'est probablement pour l'écrivain qu'une occasion d'éreinter les clichés et d'envisager les figures et les mots sous un jour allègre ou pittoresque.

Dans "Chevillard En Vaillant Petit Tailleur De Costards", Pierre Jourde avance que Chevillard use des clichés rebattus et les exploite afin d'esquisser un monde "saugrenu": "La trouvaille est négative. Elle n'est possible que par la conscience et le travail du cliché" (Jourde 3).

Par ailleurs, nous voyons surgir de cette jubilation coercitive, autant comique que satirique, des figures originales, comme par exemple la métonymie, substituant le lieu "boutique" par sa partie "vitrine": "On le voit travailler dans sa vitrine" (74), qui montrent bien la verve humoristique de Chevillard.

Outre cette oscillation entre conscience rhétorique et conscience antirhétorique, les expressions utilisées par RR pour traduire sa perception visuelle approfondissent davantage l'énigme. En effet, des expressions comme "sauter dessus" (80) ou "jouer à saute-mouton" (32), peuvent renvoyer aussi bien au jeu d'enfant comme à l'érotisme. Ajoutons que ces termes cultivent davantage l'ambiguïté des signes et nous laissent indécis. Comme c'est le cas dans cette phrase: "Je ne vois pas ce qu'il y aurait d'indiscret puisqu'il l'exhibe franchement !" (14). L'exclamation de la fille comme réaction au fait que Mâchefer trouve que c'est indiscret (d'ailleurs le choix de l'adjectif est ambivalent parce qu'il peut avoir ici plusieurs significations: soit l'acquiescement de Mâchefer soit sa réprobation) de regarder la jambe amputée du voisin et le choix du verbe "exhiber" suivi de l'adverbe "franchement" ouvrent la scène à plusieurs interprétations.

Cette scission entre ce que la fille voit et ce qu'elle raconte, autrement dit entre les événements, les mots qui les traduisent et notre représentation, montre bien la relativité des interprétations et le grand écart opéré entre le monde adulte et le monde enfantin. Un autre exemple mérite d'être relevé, celui de l'évocation du 'feu', qui peut connoter aussi bien le

rapport sexuel qu'un simple incendie. Cela laisse en tout cas l'interprétation ouverte. Dans cette scène, RR raconte qu'elle était avec Mâchefer dans le jardin et avait cogné son front contre le prunus et après, ils ont "brûlé les bûches dans la cheminée malgré l'été qui chauffait déjà" (30). Puis, plus loin, elle évoque le feu, pris au sens littéral, pour détruire les déchets, c'est quand elle s'est enfuie de sa prison et a mis le feu dans la poubelle pour pouvoir dévier l'attention du concierge: "Derrière le bâtiment, contre le mur, se trouvait une grosse poubelle et c'est dedans que j'ai mis le feu" (135). Cette syllepse, quoique les deux scènes soient éloignées dans le texte, met le lecteur devant une impasse. S'agit-il vraiment d'un inceste avec le père adoptif Mâchefer ? En fait, la double présence simultanée d'un sens figuré et d'un sens littéral entretient 'l'ambiguïté poétique' et plonge le lecteur dans la confusion.

D'autre part, nous remarquons une bipolarité 'affective' à l'égard des mots qui évoquent un sens littéraire conventionnel, tel "oiseau", "c'est un de ces mots que j'aime parce qu'ils ne veulent rien dire" (9). Or cette négation peut-être convertie en une affirmation, comme le dit Proust à propos des mensonges de son personnage Albertine, à la manière d'un "anagramme enfantin", d'un aveu. Une telle écriture "à l'envers" (FII 272), souligne Genette, ne peut pas être tout à fait innocente.

Une autre scène confirme bien la part de perversion introduite dans le roman, c'est quand l' "abeille" (52) qui d'habitude symbolise l'écrivain produisant son miel devient par son dard redoutable symbole d'agressivité. Dans cette scène RR attendait dans un bar, à L'Équateur, et le patron lui a demandé de "déquerpir au lieu de déguerpir" parce qu'il la prenait comme une personne mineure qui allait mordre ses clients, puis, après, elle le décrit en train "d'agiter son torchon devant moi, au début j'ai cru qu'il était attaqué par une abeille. En fait, l'abeille c'était moi" (52).

Force est de constater que les mots ne peuvent jamais désigner le même objet chez Chevillard ou enclencher la même surprise chez ses personnages, c'est que l'ennui menace

autant l'écrivain que ses personnages. Comme le dit Lacan à propos de Sade: "Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir" (Barthes, *Plaisir* 60). Cela est aussi conforme au monde chevillardien, un monde de mouvement et d'instabilité, un monde en perpétuelle transfiguration. Nous avons vu combien le rapport de Chevillard avec les objets est ambivalent. Cette instabilité se voit même à l'égard des objets auxquels l'écrivain accorde une importance particulière. Tel est le cas du carnet, son "trésor de flibustière" (67), à qui RR peut confier ses secrets. "Mon carnet secret" (12), comme nous l'avons évoqué, lui aussi, est sujet à la déformation et à la critique. Pierre Jourde, cité par Jérusalem, rappelle qu'"en artefact et en tant que produit culturel, [le carnet] en manifeste l'éloignement" (Claro et al. 64).

Cette ambivalence entre le faux et vrai, le dit et le non-dit, prend toute sa signification dans la figure de l'antithèse illustrée par ces deux termes: "exhumation", "m'inhumais" (108), qui résument ce que nous venons de dire à propos de l'instabilité du monde chevillardien.

La conversion de la lumière en nuit nous offre également un exemple éclairant. Il s'agit de la scène où RR se réfugie à l'hôpital et y retrouve par hasard, dans une chambre, sa voisine Scorbella: "il y faisait très sombre. La nuit avait réussi à entrer malgré le store" (89). Un tel renversement entre lumière et obscurité pourrait avoir deux significations: soit il s'agit d'assimiler la nuit à la mort, étant donné que Scorbella serait retrouvée morte le lendemain (le store n'a pu empêcher la mort d'entrer), soit la nuit, ici, hérite des vertus 'créatrices' de la lumière, par inversion, et s'affirme comme ce moment favorable pour la débauche d'imagination et pour la créativité. La nuit trouve là sa puissance poétique. Ambivalente, elle connote à la fois lumière et obscurité ; vie et mort, elle cesse donc d'être la qualité abstraite exclusive à l'obscurité mais devient à la fois luminosité et source d'inspiration, créative et destructive.

Si nous nous rappelons ce qu'avance Blanchot: "La nuit, dit-il, ne parle que du jour" (Genette, FII 106), une telle "contre-valorisation", telle qu'elle a été interprétée par Genette, exprime en même temps un hommage et une contestation paradoxale à la dominance que l'auteur voudrait réfuter, représentant une nuit "poreuse et pénétrante" ou alors métaphore "d'extériorité et d'intériorité, d'altitude et de profondeur" (Genette, FII 109).

La valeur poétique de ce choix métaphorique tient pour une grande part à son ambiguïté qui dérobe la figure à toute motivation analytique et en même temps la rend plus concrète donc plus ouverte à la rêverie et au déploiement de l'imagination créative. Cette disconvenance des significations, autrement dit ce défaut qui transgresse le caractère conventionnel du rapport entre signifiant et signifié, est, selon Genette, "la raison d'être de la poésie" (FII 144). Une telle puissance de style fait que le langage soit fortement motivé et que fond et forme soient intrinsèquement unis. Le propre de la fonction poétique, nous rappelle Genette, réside exactement dans cette motivation du langage, en "cet effort pour "rémunérer", fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe" (FII 145). En effet, cette tendance à introduire des mots antithétiques, se comprend comme un dépassement des contradictions paradoxales et une tentation à réconcilier les contraires dans cette image, mettant côte à côte poésie et prose, prouvant, une fois de plus, l'intention de Chevillard d'embrasser, dans l'espace de ce roman, le monde entier.

D'autre part, une telle jubilation rhétorique préfigure la brutalité des images qui donne à *Ronce-Rose* une touche apocalyptique au moyen de termes comme "laisser courir une meurtrière" (77), "avalanche" (104), "secouer l'arbre" (20). Le séisme prend toute son expression dans le cannibalisme qui s'exprime maintes fois dans le texte, tel "manger mon bras" (36). La voracité, ne peut être, selon Barthes, "un acte de conscience, mais plutôt un acte de coercition" (DZE 41), rebelle à toute forme figée, un démiurge éternellement insatisfait qui par destination met en question toute la Nature.

De surcroît, cette pulsion obsessionnelle à reconfigurer le monde est traduite aussi par des émotions périphériques, comme des mimiques “yeux s’étaient fermés puis rouverts” (75) et des cris “J’ai crié” (20). Au point qu’il nous semble que ces artefacts – mots – et les voix surgissent parfois de l’espace du livre pour nous parler comme si nous assistions à la “naissance de l’écriture” pour reprendre les termes de Chevillard, jouant ainsi sur l’abstraction et sur la présence physique afin de donner chair à ses personnages.

Ainsi, la déambulation, la course de RR: “je me dépêche” (17), son empressement et sa précipitation disent la soif ou le désir de comprendre le monde et se font langage du corps. Tandis que son immobilité génère une frénésie ‘invisible’ de créativité et d’invention: “Je me suis assise à une table”. Puis, elle s’étonne du fait que l’abeille effraie certains “à cause de son dard minuscule [...] alors qu’elle produit ces flots et ces flots de miel qui sortent de sa ruche comme la lave d’un volcan généreux pour tout recouvrir et nous engluer dans le plaisir pour toujours comme à Pompéi”. (120)

Ce rapprochement incongru entre les flots de miel et la lave d’un volcan, révèle bien, en fait, l’art poétique destructif/ reconstructif de Chevillard, un art exquis qui s’exprime et produit à partir de la matière de mots pétrifiés, dont il réactive toute la disponibilité créatrice. Ou comme le dit joliment Claudel, le poète se sert des mots pour inventer de tous ces spectres sonores “un tableau à la fois intelligible et délectable” (Genette, FII 145).

Cette polysémie des mots fait éclater les images et les objets représentés en une pluralité de sens et confère aux mots une puissance ouverte à une pluralité d’interprétations. L’objet perd ainsi son caractère sémantique et le signe, en perdant sa valeur, “tombe, comme une mauvaise peau” (Barthes, Bruissement 270). Une telle stratégie, avance Barthes, “est le fruit même de la liberté dialectique”, celle qui tend à juger les choses en “termes de réalité” et qui considère les signes pris conjointement, non comme des lois mais comme des “opérateurs d’analyse et des jeux” (Bruissement 270).

Par ailleurs, cette écriture hermétique et équivoque va en parallèle avec cette tendance belliqueuse à découper la phrase en y introduisant des mots ‘erratiques’ qui reflètent, à la manière des fétiches, des historiettes sans rapport évident avec le texte. Il faut noter ici que le plaisir chevillardien n’a aucun rapport avec le plaisir orgiaque, il est plutôt orphique. Écrire, c’est, pour lui, nouer une relation terroriste, mener un combat, comme le veut Chevillard, avec les mots et la langue afin de les purifier de leurs apories et de déployer tous leurs potentiels. Nous trouvons ce même rapport et cette même recherche chez Flaubert: “On n’arrive au style, écrit Flaubert, qu’avec un labeur atroce” (Schneider 358), qu’avec une obstination intransigeante et un dévouement fanatique. Cela exige, selon lui, un travail assidu, une décomposition des mots jusqu’à ce qu’on puisse ressortir “ce que l’usure avait atténué de leur éclat” (Schneider 358). Ce rapport conflictuel au langage explique pourquoi nous trouvons, dans ce texte, des mots par groupe de trois comme “asphodèle, cureton, dondon” (74) et parfois isolés comme ”adouber” (78), détachés de leur contexte et placés ça et là, dispersant ainsi le sens et la linéarité du récit.

L’originalité de cette écriture disloquée réside dans ce que vit le lecteur en traversant cette multitude de chicanes et d’embuscades dressées par l’écrivain. Cet éparpillement l’entraîne à trouver un fil qui unit les mots et à errer sans guide dans le labyrinthe des flèches ou des mots de passe parsemés comme les cailloux du Petit Poucet et qu’il cherche en vain à relier au texte afin de ressaisir le sens éparpillé. Alors, il se trouve de nouveau pris au piège des mots et du sens qui se dérobe derrière ces blocs de noms ou d’adjectifs, c’est-à-dire dans les interstices, ces mots vidés de leur sens, exclus de la mimesis, dispersés en vrac surgissant à la surface du texte pour exhiber par l’absurde l’artifice et la théâtralité de toute chose. Bref, c’est de cette collision oblique entre la dimension syntagmatique (disposition horizontale) et la dimension paradigmatique (disposition verticale) de la fiction que naît le contraste qui laisse transparaître, une fois de plus, un sentiment d’étrangeté. Ainsi, les mots éclatent au-

delà de la chaîne linéaire dans un rapport évidé. Par conséquent, la grammaire devient ‘prosodique’, propre à la parole enfantine, privilégiant, d’une part, une littérature musicale, et visant, d’autre part, à infléchir le sens plutôt qu’à le reconstituer.

De ce néant surgit somme toute ce que Barthes nomme “la densité du Mot”, comme c’est le cas dans les mots encyclopédiques, qui survient comme “une fureur et un mystère” (DZE 38). Contrairement au langage classique où l’attention portait sur les rapports qui emportent le mot vers “un sens toujours projeté” (DZE 39), le mot ici agit comme une ‘quantité absolue’, il “nourrit et comble comme le dévoilement soudain d’une vérité” (DZE 39), renfermant ainsi toutes les acceptions. C’est dire que ce ‘Mot accidentel’ s’infléchit et, par sa diffusion ou son rayonnement, se transforme en “une boîte de Pandore”, “d’où s’envolent toutes les virtualités du langage” (DZE 39). Il devient donc un “produit consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée” (DZE 39). C’est cette boulimie du Mot encyclopédique qui fait de la parole chez Chevillard, tout comme la poésie moderne, une parole cruelle “terrible et inhumaine”, une parole installant un discours troué, discontinu, d’où surgissent, au travers des brèches, des lumières ouvrant la voie “à toutes les Surnatures” (DZE 40). Il s’agit donc d’une écriture voluptueuse, libre, terroriste, rétive à une intention unique, construite par ces “blocs” ou par ces mots isolés, liés virtuellement, qui par leur choc ou plutôt par leur frénésie “purement mécanique” (Barthes, DZE 40) s’éteignent et éteignent le mot qui les suit. À en croire Barthes, une telle écriture violente, abolissant toute prétention à une portée éthique, est une écriture coercitive ou démiurgique qui n’a d’autre enjeu que de transfigurer la ‘Nature’ ; “le ciel, l’enfer, le sacré, l’enfance, la folie, la matière pure” (DZE 41).

La mise en doute des mots et de leur pouvoir de coller aux choses ou de transmettre la réalité est exprimée ainsi par la voix de RR: “ils [les mots] ne veulent rien dire” (9) et, en même temps, nous disent trop. Cet énoncé est à mettre en parallèle avec l’énoncé de Tardieu:

“les mots n’ont, par eux-mêmes, d’autres sens que ce qu’il nous plaît de leur attribuer” (Genette, *Palimpsestes* 58). C’est la raison pour laquelle nous cherchons encore, espérant trouver, quelque part, entre ce creux et ce plein, un sens qui nous fuit et qui nous rapproche davantage de l’intention de Chevillard.

Finalement, si nous nous fions à *L’Autofictif* – “Nul cheval [...] le sens se dérobe” – (Chevillard 92), nous comprendrons qu’il est vain de chercher ce que cachent les mots mais plutôt vaut-il mieux accepter de se perdre dans ce vide vertigineux. Et Schneider de conclure: “Pour bien parler, il faut prendre les mots pour leur usage évident. Pour bien écrire, il faut les avoir “perdus”. Si vous vous arrêtez, cherchez ce qu’ils veulent dire, écoutez leur musique, touchez leur densité, très vite, vous partez dans le bégaiement... ou la littérature” (389).

1.3 Écriture du discontinu

“L’affolement de la chauve-souris entrée par la fenêtre suscite une prise de conscience immédiate chez toutes les personnes présentes dans la pièce. Elle a raison ! Le confort domestique est un piège et leurs quatre murs une prison. Et elles se mettent à leur tour à courir en tout sens” (Chevillard, *L’Autofictif* 189).

L’errance de RR, tout comme l’affolement de la chauve-souris, contribue à épuiser la narration et à affoler le lecteur forcé de sortir de sa ‘zone de confort’. Cet épuisement résulte surtout de l’alternance de la scission/scansion, autrement dit de la digression et de la répétition, procédés de rupture et d’excès, qui participent inexorablement au sabotage comme à la réédification du roman, cultivant davantage l’équivoque et imposant au lecteur un retour perpétuel au texte ainsi qu’une spéculation accrue sur sa signification. De sorte que la structure du texte se trouve affectée par les ruptures et les amplifications aménagées de différentes manières. Ainsi se crée une tension entre fragment et diégèse, répondant à la volonté de Chevillard d’épuiser la forme romanesque et d’instaurer un langage oblique qui

visent moins à se jouer des consciences qu'à les éveiller de leur sommeil en leur ouvrant de nouveaux horizons. Dans "Cheviller Au Corps", l'écrivain fait d'ailleurs remarquer que quand on écrit on "a l'ambition- dérisoire, peut-être -d'ouvrir un petit espace [...] pour que naisse tout à coup la possibilité d'une digression, c'est-à-dire d'une aventure" (Chevillard).

1.3.1 *Digression et boucle énonciative*

Pour s'aventurer avec Chevillard, il faut s'attendre à se perdre dans les dédales des digressions et des incertitudes quant au sens des mots et des expressions. C'est que la seule traversée possible du monde chez lui est, comme l'écrit Blanchot dans *L'Amitié*, "littérairement l'oblique ou l'asymptote. Qui parle directement ne parle pas ou parle mensongèrement" (Otten). C'est pourquoi notre écrivain choisit RR comme narratrice qui, elle aussi, en "fine mouche" (91), aime bifurquer "en même temps à droite et à gauche" (17) sans pouvoir choisir par exemple entre la fleur et le nuage: "Si tu regardes le nuage, dit-elle, tu rates la fleur. Scorbella a choisi la fleur. Moi, je n'arrive pas à me décider" (17).

Cette double postulation et cette indécision reviennent, en grande part, si l'on veut introduire une approche psychologique, à l'absence de cadre familial. Sans mère et sans père, RR affronte toute seule le monde sans avoir vraiment les codes nécessaires pour le nommer ou pour déchiffrer ses signes. Sortie de sa maison, elle se confronte à une nouvelle culture, elle devient alors cette exilée, écartelée entre des espaces divers ou ce que Lyotard appelle 'espace de zapping', c'est-à-dire espace affecté par l'excès de signes. Ce 'diversel' ne peut qu'influencer son langage ; il en résulte une dispersion de phrases et de paragraphes, voire un déménagement du texte qui fait que le lecteur se voit, tout comme RR, égaré dans des charivaris et dans un flux d'images éparpillées, même parfois contradictoires, de telle sorte que la linéarité se heurte à la mobilité et finit par louvoyer faisant de la "digression poétique

et humoristique” (Claro et al. 8), un principe de base de l’écriture plurielle dans *Ronce-Rose*.

Cette écriture mouvante est illustrée ainsi par la narratrice: “Je voudrais être partout à la fois comme l’eau quand elle s’y met” (17). Un tel aveu nous rappelle ce que dit bellement Chevillard dans “Jamais L’Écriture Ne S’interrompt”, rapprochant la progression de la phrase à l’écoulement de l’eau dans la rivière: “Tout se passe maintenant, avance-t-il, dans la phrase qui progresse comme une rivière creuse son lit, comme une racine à la recherche des éléments nutritifs qui vont la renforcer et lui permettre de croître encore.”

RR, comme toute phrase erratique chez Chevillard, partie à la recherche de Mâchefer, entend le retrouver quelque part sur les chemins de la ville: “[...] je cherche Mâchefer devant moi tout en espérant qu’il me suit” (81). Ainsi entreprend-elle son aventure, traçant des flèches pour que Mâchefer puisse la retrouver, ne cessant pourtant de bifurquer afin de brouiller les pistes et égarer les lecteurs: “Au bout du chemin [...] j’ai hésité pour la flèche. Si j’indiquais la direction dans laquelle je partais, on me rattraperait facilement. Alors je l’ai tracée dans le sens opposé pour tromper mes poursuivants” (135).

Au cours de son périple, s’appuyant sur l’idée que Mâchefer allait comprendre ses ruses, elle se laisse aussi entraîner par un flux de souvenirs et de pensées qui ne tardent pas à prendre la forme d’une digression narrative, superposant ainsi des temps divers: “[...] Je me suis laissé guider par mon instinct et par la proximité dans cette direction de l’*Équateur*, un bar où Mâchefer [...] aime boire de la bière avec Bruce quand il a des tas de trucs à régler d’ici ce soir” (50). Il devient dès lors difficile de distinguer le présent d’habitude “aime” du présent d’énonciation reconnu à l’emploi de l’adverbe “ici” et au déictique “ce soir”.

D’ailleurs, le choix des temps verbaux joue aussi un rôle important dans cette confusion.

Nous voyons ce chevauchement à travers l’emploi du passé composé (de narration et d’énonciation) et de l’imparfait qui brouille davantage la chronologie. C’est le cas quand RR rencontre l’unijambiste, son voisin, dans le square: “Il était maintenant au-dessus du bassin et

regardait dedans. J'ai même pensé qu'il voulait se venger d'elle (la baleine) parce qu'elle lui avait arraché sa jambe. Mes flèches conduisaient à elle" (60). En effet, l'introduction du déictique "maintenant" présente l'action comme simultanée contrairement à l'imparfait et au passé composé qui donnent l'impression d'un écart temporel. Ajoutons à ce brouillage, l'assertion causale et incongrue "parce qu'elle lui avait arraché sa jambe" (60) qui donne à voir la facticité de cette scène et l'imagination fertile de la narratrice.

Il est évident que le discours immédiat influe aussi sur le fonctionnement de la conscience de RR et favorise d'emblée le déploiement de la digression simulant des successions aléatoires voire chaotiques et des raisonnements absurdes. Dès lors, s'effectue un glissement continu du discursif au narratif, du ludique au sérieux et vice-versa. De ce fait, les argumentations, les aphorismes ainsi que les analepses et les prolepses intégrés dans l'instantané énonciatif, qu'il s'agisse du récit oral ou de l'écriture diaristique, se trouvent mis sur le même pied et contribuent au chevauchement temporel et à l'égarement du récit. C'est le cas dans cette scène où RR espère trouver Mâchefer le plus tôt possible et pense que "ce serait plus logique [qu'elle] fasse demi-tour pour aller à sa rencontre" (81), entreprend ensuite des arguments, qui prennent au début la forme d'un raisonnement logique sans arriver jusqu'au bout de ses pensées: "On croit qu'en tournant tout le temps, on découvrira plus de choses différentes. On se trompe" (81). Elle revient après à son cas personnel, enchevêtrant le présent et le futur, se projette enfin dans des prolepses oniriques et improbables formulées au futur proche, représentant ainsi simultanément les actions si proches et si lointaines: "ça m'évite aussi d'hésiter [...] ainsi je retrouverai Mâchefer [...]. Ou bien je le rattraperai s'il marche devant moi [...] et tout à coup je vais sentir ses deux mains sur mes épaules" (81-82). C'est dire que tout s'entrelace aux tourments de RR faisant que son monologue prend l'aspect d'un délire simulé.

Alors que la narratrice s'est donné pour projet de raconter sa vie au deuxième

chapitre, elle ne cesse en revanche de multiplier les digressions comme si elle était poussée par un besoin incoercible de parler, justifiant des fois par des arguments son projet de dire, introduisant d'autres fois des connecteurs superflus: "Et donc..." (11) afin de combler son silence. Parfois même les sentences s'embrouillent comme si les idées s'entrechoquaient dans sa conscience ou se contredisaient mimant ainsi un faux dérèglement psychique. C'est notamment le cas dans cette scène où RR se réfugie dans la chambre de Scorbella et utilise ses toilettes sans se tenir "à la barre du mur pour ne pas tomber" (94). Selon Schneider, l'enfant, sans mère qui lui sert de "cadre à ses perceptions et à ses pensées", ne sait pas "par quel bout prendre les objets et les mots" (120).

Cette disjonction ou cette absence de logique et d'organisation s'accomplit sur tous les niveaux, aménageant ainsi des ruptures et des incohérences dans le texte et obligeant le lecteur à relire les phrases pour en appréhender l'idée. En effet, l'émerveillement de la narratrice devant le paysage vu au premier chapitre, "C'est beau, moi je trouve ça beau", suivi d'un discours sur les formes de la chaise (forme brisée en 3), des nuages (connotant l'imagination) et sur une panoplie de couleurs, puis l'insertion d'une auto-présentation, "Je m'appelle Rose" (7), entrecoupée et continuée ensuite dans le deuxième chapitre, "je suis née de la dernière pluie comme une vieille Saharienne" (12), illustrent bien ce pseudo-dérèglement 'intellectuel' du personnage et cette volonté chez l'auteur, qui en joue, de réduire le texte à des fragments incohérents.

De même, le 'demi-réveil' de RR, qui introduit le second chapitre, bouleversant le début et la fin de son projet de dire ou de raconter, met sens dessus dessous le récit de sa vie: "D'abord, je me réveille. Avant, bien sûr, je m'étais couchée mais je préfère raconter ça à la fin" (11). Ce bouleversement nous renvoie à ce que Barthes dit de la "conscience fautive: une conscience dérégulée, vacillante, intermittente" à propos du célèbre incipit de *la Recherche* de Proust "Longtemps je me suis couché de bonne heure" (Bruissement 337).

Ainsi, à cette conscience dérégulée, correspond une écriture à rebours superposant plusieurs épisodes appartenant à des histoires variées et donnant lieu à la distorsion du récit. D'ailleurs tout le texte porte l'empreinte de ce dérèglement. La présentation de Scorbella, parmi d'autres, nous fournit un exemple éclairant sur ce vacillement. En effet, RR commence ainsi son discours: "Scorbella est notre voisine sorcière" (12), introduit après le discours indirect de Mâchefer qui s'écarte du sujet principal tout en conservant l'idée du voisinage: "Mâchefer répète tout le temps qu'il ne connaît de bon voisin que l'Australien pour le Néozelandais" (12), puis revient au portrait vestimentaire de Scorbella, "s'habille de noir araignée" (12), qui est entrecoupé cette fois par l'introduction de Rascal, le chat de Scorbella, dont la multitude de noms lui fournit un prétexte pour passer du singulier au pluriel en disloquant la phrase verbale en une série de phrases nominales: "Son chat Rascal nous rend souvent visite. Avec Mâchefer, nous l'avons appelé Rascal, mais en fait il s'appelle Polisson. Ou Mirabelle. Ou Fripon" (13), tout en veillant à garder Scorbella comme fil sur lequel se greffent les autres élucubrations. Aussi s'ensuit une spéculation incongrue sur les chats: "les chats sont comme de la pâte, ils pèsent à un bout quand on les soulève, tout tombe au fond" (13), pour revenir après sur le sujet de Scorbella: "En fait, Scorbella est vraiment gentille" (13). Cette dislocation, qui forme en même temps une boucle (Scorbella (voisine) -voisin - Scorbella- chat de Scorbella- les chats- Scorbella), donne l'impression que ces bribes de phrases appartiennent à plusieurs séquences enchevêtrées subtilement. Notons aussi que l'alternance de phrases longues et courtes, de phrases verbales et nominales, contribue à superposer des temps différents et à joindre les deux mondes littéraires, classique (phrases longues et verbales) et moderne (phrases courtes et nominales). Cette stratégie ambivalente, entre ancienneté et modernité, claustration et distanciation ou "entre enveloppement maternel et emprisonnement légal" pour reprendre les termes de Reggiani, Chevillard l'exprime ainsi dans "Intérieur Jour": "Bien sûr, nous aimons la grande phrase littéraire, [...]. L'envie nous

vient alors de court-circuiter ce laborieux processus de désignation, d'enregistrer nos expériences de conscience avant que l'écriture ne les fige dans son ciment" (Claro et al. 184).

Or, détachés de leur contexte, ces fragments elliptiques créent un discours 'automate' à effet ludique. Ainsi chaque fragment engendre-t-il un autre, constituant un pseudo-système de pensée, un système arbitraire et défectueux. Un tel discours, qui semble 'sortir de ses gonds', révèle selon toute apparence le tiraillement vécu par RR entre ses expériences du monde et les pensées qu'elle projette ou qui accompagnent ces expériences. Véritable schisme schizoïde!

Ce rapport problématique est vu surtout par la multiplication de l'anacoluthie, qui, selon Barthes "est à la fois brisure de la construction et envol d'un sens nouveau" (DZE 111). La multiplication des ellipses et les soubresauts d'une idée à une autre révèlent aussi une volonté 'quasi forcenée' de se libérer. Cela nous renvoie à ce que dit Lamy: "une passion violente parle plus vite que les mots ne peuvent la suivre" (Genette, FI 218).

Ces ruptures reviennent aussi au fait que la narratrice ne cesse de se détourner de son sujet principal pour comparer ses diverses observations instantanées à ses connaissances antérieures. Elle multiplie surtout les va-et-vient entre divers moments de sa vie, s'écartant de son drame présent pour plonger volontiers dans des souvenirs et des pensées oniriques ou pour se projeter parfois dans un avenir improbable donnant lieu à une réflexion de type 'prophétique'. À en croire Montalbetti et Piégay-Gros, nous ne pouvons pour autant conclure à une déviation discursive d'un sujet en proie à ses obsessions: "Dans un texte littéraire, la digression est moins un signe d'égarement, que la feinte d'un égarement" (Asselin et Geneviève).

Par ailleurs, cette fuite à travers la digression contribue à amplifier l'intrigue principale et à creuser un écart sur le plan narratif. En fait, non seulement les divagations retardent-elles la progression narrative, mais aussi elles concourent à ouvrir des espaces

multiplés à la marge de l'intrigue principale. Ce passage, parmi d'autres, montre bien l'enchevêtrement temporel. RR nous raconte d'abord qu'elle se "ronge les ongles" (30), passe après au sujet de mathématiques, puis nous apprend qu'elle s'"arrache un peu de peau" (30). S'ensuit un discours sur Mâchefer qui "n'aime pas beaucoup qu'on touche à sa Rose" (30), se remémore ce qui s'est passé "un jour", quand elle a cogné son front "contre le tronc du prunus" (30). Ce souvenir s'interrompt ensuite pour revenir sur cette histoire de se "faire saigner en m'arrachant un peu" (30) et enfin sur son plaisir "de ronger un bout d'ongle, de le plier en deux à l'intérieur de la bouche" (31). De l'anecdote sur le rongement des ongles se succèdent différents moments passés au profit de plusieurs analepses pour revenir au premier sujet formant ainsi une autre boucle. De telle sorte que les brèches se multiplient sans toutefois parvenir à un dénouement précis. Passant d'un épisode à un autre, d'une farce à une autre, RR ne cesse de s'éloigner continuellement du fait à relater, reportant sans cesse l'objet du récit second *Le Petit Poisson D'Or* et la fin de son aventure, les plaçant comme en sursis de narration.⁷

Ainsi, le déroulement des actions progresse et régresse en même temps. Une fois, nous avons l'impression que le roman va enfin suivre ou se frayer son chemin, la narratrice ouvre de nouveau des parenthèses bouleversant de fond en comble la structure romanesque linéaire au profit d'une écriture buissonneuse dont le fil, extrêmement fin: 'l'absence de Mâchefer', n'a apparemment d'autre but que de permettre le déploiement subtil de l'écriture plurielle.

Cependant, ce vacillement de la conscience, dans le cas de notre roman, prend la forme d'un délire maîtrisé voire orchestré dévoilant l'intention de Chevillard de donner un tour ludique aux sujets les plus sérieux. Comme nous l'avons vu, en passant subrepticement d'un épisode à un autre sans aucune transition, dispersant les idées et la logique, l'auteur, par

⁷ A ce niveau, on ne peut pas ne pas penser et faire référence à la construction du *Jacques Le Fataliste* de Diderot.

la voix de RR, prend soin toutefois de les tisser soigneusement télescopant des moments distincts ainsi que des situations appartenant à deux mondes différents, enfance/adulte. C'est le cas, quand la narratrice prend la décision d'arrêter de bifurquer donnant ainsi un tour humoristique à son raisonnement en comparant sa marche aux manèges. "J'ai marché tout droit. Quand on commence à tourner, on n'avance plus. Les manèges sont un bon exemple. En plus, parfois, on gagne un tour gratuit. C'est vraiment l'impasse" (81). Ce raisonnement apparemment contradictoire mais extrêmement significatif commence par un détail sur la décision prise enfin d'avancer, s'interrompt ensuite par l'intrusion d'un aphorisme étoffé par un exemple tiré des jeux pour le clôturer enfin sur le ton d'une chute tragi-comique, "C'est vraiment l'impasse" (81). Cet exemple, parmi d'autres, révèle certes l'hésitation entre marcher tout droit ou gagner un nouveau tour en bifurquant encore, mais il met aussi en relief cette impossibilité de trouver la clé de l'énigme.

Cette suspension du récit par la multiplication des digressions, note Bessard-Banquy, est l'un des procédés adoptés par Chevillard afin d'épuiser la forme et de construire un nœud de sens et une histoire essoufflée. À la lumière de ce que dit ce même analyste, nous pouvons conclure que tout l'intérêt de ce texte porte donc sur ce que RR relate dans le premier chapitre à propos de l'enterrement d'un oiseau ou de l'histoire d'une fourmi qui a une voisine dont nous n'apprendrons plus rien dans la suite du récit. Quant aux autres actions, elles ne constituent apparemment que des excroissances voire des amplificateurs de la narration. Une telle ouverture provocatrice engendre une forme de digression apparemment importune, vu qu'elle intercède avant même que l'objet de la narration (de la quête) ne soit esquissé. Elle semble être destinée, entre autres, à annoncer dès les premières lignes que nous avons affaire à une trame éclatée, voire kaléidoscopique, sans centre aucun, se construisant plutôt selon une discontinuité/ continuité, contrairement à celle propre au 'récit unidimensionnel'.

Cette volonté de mettre à nu la mécanique du discours laisse percevoir que la majorité

des péripéties dans le récit relèvent de digressions travesties voire de fausses digressions qui dissimulent une certaine ‘mauvaise foi’ de la part de la narratrice. Nous voyons par exemple des digressions apparemment repérées par: une forme de mutisme ‘symptôme cognitif’ simulé, RR cherche les mots “comme les, comme les, en fait toute seule” (49), des points de suspension “....” (30), des dérèglements de ponctuation qui cultivent davantage l’équivoque: “[...] il ne pouvait pas savoir que j’avais dessiné les flèches. C’est écrit dans mon carnet si on le feuillette en arrière: il n’était pas dans la rue quand je suis sortie” (60).

D’autres, par contre, relèvent du métadiscours ouvrant des parenthèses pour glisser des messages concernant l’humanité tout entière. Il est évident que Chevillard, à travers la voix de RR, aborde explicitement des sujets déontologiques afin de montrer certaines atrocités du monde moderne autant que ses excès: “J’aime bien, moi, les histoires des rois, [...] et de révolution, même si on voit bien que c’est inventé, contrairement aux guerres mondiales parce que ça, personne n’aurait pu imaginer des horreurs pareilles” (66).

D’autres fois, les commentaires se glissent implicitement, comme lorsque RR voit parmi les personnages d’un film un sosie de Mâchefer: “un sosie des pieds à la tête, comme un frère jumeau que leurs parents habillent pareils pour être sûrs de ne pas les distinguer” (105). À part la digression et les anomalies grammaticales (un frère jumeau au lieu des jumeaux), la négation “ne pas les distinguer” dévoile l’intention de critiquer avec un sens humoristique non seulement cette coutume d’habiller les jumeaux mais aussi la répétition du même. Le détournement du sens, le jeu de mots et surtout sur la négation, ces stratagèmes évidents, montrent bien que, au delà des contradictions et des digressions, se faufilent l’acuité de RR et son attention portée sur les moindres détails qui démentent le dérèglement apparent de son esprit.

Il va sans dire qu’au travers de ce métadiscours l’écrivain met en relief la capacité de la littérature à éveiller les consciences. Dans “Épuiser La Forme”, Chevillard avance: “Nos

représentations du monde (qui sont le monde même pour l'homme) ne tiennent que par la langue et sont donc tributaires de la littérature qui les fonde, les travaille, les critique.” Sans la littérature, continue-t-il, l'homme sera privé de sa conscience. Il faut, selon lui, que la littérature retrouve son impériosité “comme le soin écologique qui est une autre condition de notre survie” (Chevillard). Si nous nous fions à Bessard-Banquy, la digression chez Chevillard, laisse entrevoir cette hargne dénonçant entre les lignes les tares imposées par le progrès. À cette dispersion déroutante, répond le désir de RR d'ordonner le monde “avec une gomme” (22) ou pour le reprendre avec les termes de Bessard-Banquy “par un correcteur méticuleux dans un ouvrage imparfait” (*Le Retour Du Récit* 41). Ainsi, les divers commentaires ou les métadiscours, les contradictions et les parenthèses par leur multiplicité participent de leur part à l'éparpillement du texte et à sa dislocation, de telle façon que le récit évoque “d'acrobatiques digressions” (Bessard-Banquy, *Le Retour Du Récit*) capables de porter dans leurs mailles un sens plus profond qu'il nous paraît à travers les incohérences apparentes et l'usage décalé/déviant des mots et expressions.

En revanche, d'autres digressions forment la matière même de rhapsodie quand, par exemple, le danger imminent menace RR et elle décide enfin, après être arrêtée, de nous raconter “l'histoire du petit poisson d'or” (116), prenant comme prétexte un mot russe qui lui a servi et “que Mâchefer [lui] avait lu” dans cette histoire, mais qu'elle nous ne délivre qu'à la page (118), creusant ainsi des mystères et étirant le temps afin de reporter le dénouement ou la révélation finale autant que possible.

De même, les multiples digressions obligent le lecteur à bifurquer avec RR et à relire perpétuellement le texte pour le réinterpréter. Comme lorsque RR s'inquiète d'employer deux fois “avalanche”: “C'est la deuxième fois que j'utilise avalanche je ne sais pas si j'ai le droit” (104). Cette spéculation sur son emploi des mots, invite le lecteur à effectuer une relecture des pages précédentes afin de trouver la première fois où le mot ‘avalanche’ a figuré, ce qui

permet à la fois de contrarier la continuité de la lecture et d'en retarder la fin. Dans ce sens, nous pourrions lire en filigrane le projet de Chevillard dans le plaidoyer de RR pour la droiture, elle pourtant qui n'arrête pas de louvoyer, à moins que nous ne soyons nous-mêmes "ces zigzagueurs": "Quand on voit leurs rangées [des vignes] si parfaites, on a du mal à croire que vont en sortir tous ces zigzagueurs incapables de se tenir droit et d'aligner deux mots" (107).

Cette volonté consciente de louvoyer et d'accomplir, grâce à cette traversée du monde, l'expérience d'une réalité - autant que d'une vérité - labyrinthique, pourrait être attribuée facilement à l'humour philosophique de Chevillard, surtout si nous prenons en considération ce qu'avancent Bessard-Banquy et Jourde dans leur préambule d'*Éric Chevillard Dans Tous Ses États*, à propos de ce penchant de Chevillard à user de tous les 'procédés poétiques' et de toutes les 'ficelles rhétoriques' pour faire "du coq à l'âne le seul moyen d'évoquer le monde" (Claro et al. 9).

Finalement, à travers ces passages apparemment incohérents, les superpositions d'histoires et d'images, des bribes de souvenirs, des aphorismes, des anecdotes, des portraits, d'observations apparemment incongrues, relèvent de tout un patchwork propre à une surconscience voire une conscience aiguë. Bessard-Banquy le souligne dans "Le Retour Du Récit" en postulant qu'"on serait même en peine de trouver chez Chevillard une digression gratuite tant son esprit destructeur, son lent travail de sape est méthodique et rigoureux", vu que tous les thèmes abordés dans son texte "ne résistent pas au regard décapant de l'auteur sans complaisance". Le verbiage "n'est ainsi en rien le signe d'une adhésion béate au monde tel qu'il va" (44). Bien au contraire, le dérèglement narratif, le délire chimérique "se révèlent-ils être le meilleur mode de dialogue critique avec l'univers" (44).

Ce délire va en parallèle avec une esthétique de rupture et de ressassement afin de détruire le roman avec ses propres procédés et de le réduire à un tourniquet de mots, ou à un

“moulin à paroles” (9) qui tourne pour lui-même pour le plaisir des mots et phrases prononcés gratuitement, en dehors d’un objectif de signification ou de sens. Ou bien, à l’inverse, pour exprimer la douleur de la solitude de celui qui ne peut, grâce aux mots, atteindre une quelconque réalité ou vérité sur le monde. Grâce au langage, en plaçant des mots sur les choses et sur son expérience, RR tente de se frayer un passage compréhensif dans le monde. Elle éprouve alors (et le lecteur avec elle) la résistance du monde à se livrer et à être compris à travers les mots. Le roman et la littérature, selon Chevillard, auraient cette vertu de nous mettre, par les mots, face au risque de n’avoir à faire qu’à un monde sans forme, et à un non sens généralisé.

1.3.2 *Écriture cyclique et répétitions*

Dans “Épuiser La Forme”, Jourde remarque que le ressassement et la répétition constituent une constante dans l’écriture de Chevillard qui s’oppose cependant à son esprit novateur. En fait, ces procédés ne sont que les outils qui répondent à la volonté de l’écrivain d’ “épuiser la forme par l’outrance et l’excès” sans toutefois nier, toujours selon Chevillard, que la répétition “est une forme de comique [...] Enfin, ça ne marche pas toujours” (Chevillard 9).

Dans *Ronce-Rose*, l’entreprise de l’épuisement par la répétition se rapproche plutôt de l’ébriété, faisant tourner le discours sur lui-même, jusqu’au vertige, retardant ainsi la fin et donnant lieu à une symphonie musicale qui accompagne la déconstruction/reconstruction systématique du roman.

Tout d’abord, les répétitions au niveau des phonèmes donnent des effets rhétoriques d’assonances, “pssschttt” (16), d’allitération, “J’ai pris mon argent, deux euros quand je perds une dent et j’en ai perdu sept”, ou les deux à la fois comme c’est le cas dans ces monèmes: “casquette” (3fois), “chaussette” (2fois), répétés maintes fois dans un même paragraphe (73),

sans compter leur réitération dans le texte. Parfois, la répétition des préfixes sert à désigner la récurrence des actes. Comme c'est le cas de "rereremplissait son verre" (21), pour mettre en relief l'addiction de Bruce à l'alcool et le vertige causé par l'ivresse. En outre, la reduplication des morphèmes *bel/ette* "Belette, belette" (118) acquiert une valeur sémantique à la fois méliorative "bel" et péjorative en introduisant le diminutif "ette".

La récurrence intéresse parfois des lexèmes entiers afin d'insister sur la méchanceté du monde et sur la rareté des gens honnêtes: "très très rares seront les indifférents" (72) ou sur la facticité du monde représenté en réitérant à l'infini le mot "farces" (41) et ses synonymes "blague" (41- 55- 56- 60) "blague vaseuse" (61- 77-78) "plaisanterie" (7) Parfois, un même verbe est répété deux fois de suite en variant les temps et les modes. C'est le cas dans cet exemple, où le verbe 'puer' figure au présent et à l'imparfait "ça pue, mais ça puait" (75) comme si RR hésitait sur l'emploi des temps. Nous citons aussi cette fausse épanorthose, si nous pouvons le dire, où l'amplification du participe passé "secoué, secoué l'arbre" (20), en ajoutant "arbre", apporte une précision qui reste pourtant vague puisque nous ne savons pas s'il s'agit d'arbre ou d'autre chose mais, en tout cas, l'insistance sur la fréquence de l'action révèle la brutalité de Bruce.

De plus, la répétition acquiert une valeur comique. Ainsi, la saturation qui s'effectue par les synonymies des syntagmes "bottes", "chaussures" ou des adjectifs "abîmées, déformées, tordues" (75), introduit le cocasse et bien sûr l'équivoque car ces mots peuvent ne pas renvoyer aux objets qu'ils désignent. Sans compter, la répétition qui touche parfois des gestualités comme "je me suis pincé la joue" (137), pour montrer la ritournelle mécanique du geste accompli par RR imitant Mâchefer.

Par ailleurs, cette écriture répétitive voire rythmique rapproche le texte d'une forme musicale propre à la prose poétique. En effet, l'insertion de la musique dans ce texte à cet égard est significative, rapprochant ainsi l'écrivain du chanteur dont la voix s'étouffe de plus

en plus. C'est le cas où RR sortait de la ville sur le rythme d'une chanson qui se défait: "À la fin d'une chanson, le volume de la musique baisse, vous savez, le chanteur répète son couplet encore et encore mais on l'entend de moins en moins [...]" (106). Dans ce passage, la répétition soulignée tout d'abord par le verbe "répéter", puis, le choix de l'expression "de moins en moins" tout de suite après la répétition deux fois de "encore et encore" donnent un ton rythmique à la phrase.

Cette équivalence va en parallèle avec le flottement entre scission/scansion ou pour ainsi dire entre prose et poésie, puisque le texte semble emprunter à la poésie quelques traits, comme le parallélisme, l'anaphore, la répétition, la construction rythmique et les figures de rhétorique. Cela apparaît surtout dans ce passage où RR se rappelle les beaux jours passés avec Mâchefer: "Moi, je vole dans le courant d'air, si j'ai soif j'aspire un nuage, si j'ai faim je croque un ortolan." (126 -127) (Voir l'annexe A). Nous trouvons ici une accumulation de plusieurs procédés ou ce que Riffaterre nomme "convergence": le parallélisme " si [...] si [...]", le rythme créé par les répétitions des mots et la récurrence des phonèmes \tʁo\ trop, \sa\ "ça"; \ɛ\ "tournait", "tombait"; \e\ "tomber" ; \ã\ "volant", "ruban" et de la polysyndète "et". Tous ces procédés cités avec les figures de style: comparaison du rire au cerf-volant "mon rire [...] comme le ruban d'un cerf-volant" et la métaphore "mes cheveux de paon" (127) qui mettent en relief simultanément l'aspect bénéfique du vol et maléfique de l'emprisonnement, ou alors le vol à la fois euphorique et dysphorique, rapprochent cette séquence de la 'poésie labile' qui correspond au flottement du rire de RR, "mon rire flottait" (127). Toutefois, le va-et-vient entre la droite et la gauche, "battant des pieds dans l'air" (127), ou entre le haut et le bas, le vol et la chute, l'enlèvement dans la boue et le rebondissement ou l'affranchissement, donne au texte un rythme à la fois vertical et horizontal, autrement dit oblique par le foisonnement des sonorités, des figures de style, et linéaire par la continuité du sens, associant ainsi fond et forme.

Il va sans dire que la répétition, dans ce passage, prend une signification lyrique qui montre l'ambivalence entre l'envie de voler (rêve d'Icare), "Moi, je vole", et l'impossibilité de l'émancipation effective du "moi" enfermé "dans ses bras, battant des pieds dans l'air", soulignée par le mot "drague" qui clôture le paragraphe. Nous pouvons encore déceler, à travers ce lyrisme, la hantise de la fuite du temps exprimée par "vieux" et par l'emploi du conditionnel de probabilité "pèserais", "serait", suivi de l'expression d'une certaine amertume et du regret d'un temps révolu, nous "n'avions pas envie que ça s'arrête" (127).

Si nous nous fions à Genette qui, en se basant sur les contributions de Cohen, avance que la poésie réduit l'écart, contrairement à la parole disloquée qui est l'effet de prose ou ce qu'on appelle "l'oratio soluta", la poésie serait donc "antiprose et réduction de l'écart: écart à l'écart, négation, refus, oubli, effacement de l'écart, de cet écart qui fait le langage ; illusion, rêve, utopie nécessaire et absurde d'un langage sans écart, sans hiatus-sans défaut" (FII 152-153). D'où nous voyons notre écrivain, en pianiste doué ou en funambule expert, se livrer au jeu dans cet espace de l'entre-deux, prose/poésie. Jeu qui demande certes une finesse hors-pair car, comme le dit Chevillard à travers la voix de RR: "Entre deux touches du piano ne se glisse que la langue fine" (121).

La répétition révèle parfois une certaine idiotie simulée, comme si RR répétait à la manière d'un perroquet les propos de Mâchefer: "Ne jetez pas en travers du chemin de sa convoitise le mince ruisseau de sang. Il saura l'enjamber. Il a dans sa poche un pont" (21), sans vraiment comprendre leur signification: "je répète sans le comprendre ce conseil de Mâchefer [...]" (21). Or, comme Schneider le fait remarquer, l'intelligence fait appel des fois à une certaine hébétude qui s'avère importante pour la formation de la personnalité: "l'intelligence c'est souvent l'absence d'esprit, le décalage, [...] l'esprit de l'escalier qui suppose des marches pour franchir le vide, mais exige aussi un vide" (355).

Spéculer, c'est donc accepter de s'égarer et "de se laisser dérouter" dans le dédale des

incertitudes, c'est se sentir déconcerté, décontenancé en prenant "les chemins de traverse, qui ne mènent nulle part" (Schneider 355). Dans cette optique, l'épanouissement de RR ne pouvait s'effectuer qu'en prêtant l'oreille à tout ce qui se disait durant son absence, qu'en épiait les gens, bref qu'en mettant à l'œuvre toutes ses perceptions. C'est pourquoi, au cours de sa tribulation, elle posait un regard critique sur tout ce qu'elle rencontrait, doutant parfois de la véracité des apparences d'où la répétition des séquences anaphoriques et antonymiques comme: "les vraies sirènes [...] les fausses" (86). Les séquences répétitives obsessionnelles autour des méchants et des gentils ou du faux et du vrai et l'incapacité de les distinguer perturbent la quête de RR et la rendent en quelque sorte vaine.

Cette obsession se reflète aussi sur l'écriture de RR qui ne cesse de revenir sur ce qu'elle écrit dans son carnet soit pour le corriger soit pour l'effacer. Nous voyons, par exemple, que son attention porte surtout sur les prépositions: "Mésanges dans le sureau" (9), "[...] les mésanges sur le sureau" (12) et notamment sur l'emploi du singulier et du pluriel, "faire la manche", "faire les manches" (32) ; ou du féminin et du masculin, "faire la moue, (la molle) ?" (93). Entre symptôme et ingéniosité verbale, la répétition conduit RR à une forme de manie proche de l'hypocondrie que l'on discerne à travers l'épanorthose qui, comme dans les exemples cités ci-dessus, porte sur les genres et les nombres et surtout sur l'emploi des prépositions. Dès lors la quête se transforme en une quête obsessionnelle de style.

Évidemment, chercher à bien écrire, à bien raisonner en corrigeant sans cesse sa pensée contribue à rendre cette dernière "invulnérable et indestructible" pour reprendre les propos de Flaubert, qui rapproche cette manie à l'effet de "l'eau du Styx [sur le] corps d'Achille" (Schneider 384), ou de "ce circuit sisyphéen", évoqué par Barthes, que l'écrivain appelle "l'atroce" (DZE 132). Or, pour Schneider, rechercher ou se fabriquer un style consiste à imposer "entre soi et les mots, des mots qui empêchent d'être blessé" (384),

autrement dit, créer ou former “une enveloppe littéraire du moi”, voire une sorte de “défense maniaque” (Schneider 384) comme la nomme le psychologue Winnicott pour lutter contre la dépression. Cette figure symptomatique révèle une passion exagérée pour la langue et pour le style poussée jusqu’à la dérive obsessionnelle. “L’homme passionné, dit Lamy, corrige sans cesse son discours pour en augmenter la force” (Genette, FI 218). Quant à Schneider, il voit dans cet amour excessif de la langue, le moyen adopté par l’écrivain pour se libérer de l’assujettissement de la pensée qui pourrait parfois ‘tourner mal’: “[...] fuir la servitude dans la pensée (parfois jusqu’à l’égarement dans le précieux, l’obscur, l’afféterie) on retombe alors dans la bêtise, souvent”, instaurant ainsi sa propre langue, sa propre demeure, “où l’on ne verra plus la banalité de l’idée” (Schneider 358).

Cette exigence constitue le nœud du problème chez Chevillard. Dans “Cheviller Au Corps”, l’écrivain évoque cette recherche d’un style qui constitue, selon lui, le corps de l’écrivain, son “appendice physique”. Toutefois, “chevillé au corps, le style est aussi une malédiction, comme tout ce qui nous constitue, il pèse”. Si original qu’il soit, le style peut aussi enfermer l’écrivain dans sa “cage dorée” (Cerquiglioni 8) pour emprunter à Cerquiglioni son expression dans “Le Sabotage Chevillard”, une cage qu’il construit lui-même afin de s’écarter “des sentiers battus, même si elle est moins rectiligne que l’ordinaire sillon, [...] Il va devoir s’y résoudre, pourtant au risque aussi de la solitude et du malentendu” (Chevillard).

Par ailleurs, la répétition contribue à retourner le texte sur lui-même. Nous voyons les mêmes séquences se répéter mais sur un ton différent. Prenons à titre d’exemple le surnom de RR au début introduit sur un ton joyeux: “[...] je m’appelle Rose. Mais Mâchefer par plaisanterie quelquefois, quand je l’escalade, m’appelle Ronce et c’est du coup le nom de ce buisson épineux et fleuri qui me va le mieux et que j’ai gardé, Ronce-Rose” (7). Tandis qu’à la fin, l’énoncé donne à voir plutôt un ton lyrique voire triste: “on peut m’appeler Rose, Ronce ou Ronce-Rose [...] c’est un sujet douloureux.” (133). Pourtant, dans les deux

énoncés, préfigure le mal avec les termes “épineux” et “douloureux”, mais à des degrés variés, selon la présence ou l’absence dudit Mâchefer ou de l’être aimé. Alors, à l’existence mystérieuse de RR correspond une écriture cyclique (aller/ retour), et, des unes aux autres, les phrases se poursuivent, se répètent, les thèmes se reprennent (farces, blagues faux/vrai, bruit/silence, vie/ mort).

À cette forme sphérique de la rose épanouie, qui en même temps lie et disperse les mots comme autant de ‘feuilletts’, s’opposent les épines qui pointent, elles, de toutes parts, comme autant de défenses, empêchant toute intrusion depuis l’extérieur. Dans son article “L’Écrivain Marche Sur Le Papier”, Blanckeman souligne cette ambivalence de l’écriture chevillardienne, qu’il qualifie d’écriture cyclique “contractile et rétractile”. Cette structure n’est pas sans rappeler le thyrses de Baudelaire.

Finalement, dans cet espace désordonné, parsemé de Ronces et de Roses, il revient au lecteur d’entrevoir l’ordre possible et de tisser le fil qui parcourt et coud les ‘items’ afin de rassembler ce que le personnage principal a dispersé. Nous trouvons dans *La Tentation De Saint Antoine* de Flaubert, un équivalent à cette fausse régularité exploitée dans *Ronce-Rose* qui associe le sérieux à la fantaisie. À ce propos, Foucault avance que le troublant dans la fiction est son imbrication avec les recherches les plus sérieuses, autrement dit, sa contemporanéité avec le discours du savoir, comme ce qui, dans la lucidité des fous, ébranlait le médecin: “On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l’attend plus des incongruités de la nature, on le puise à l’exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance” (Rabau 185).

CHAPITRE 2

L'ÉCRITURE PLURIELLE ENTRE COLLAGE ET HYBRIDITÉ

“La littérature est le lieu où je vis et où je vivrai jusqu'à la fin de mon existence. C'est par elle et en elle que j'aurai traversé ma vie tout entière. Elle n'est donc pas une chimère totale !” (Chevillard, *Cheviller Au Corps*).

Les romans de Chevillard abondent de figures d'écrivains qui, en tant que lecteurs, comme c'est le cas dans *Ronce-Rose*, expérimentent la vie, à l'instar de leur créateur, dans des jeux de miroirs – déformants – littéraires. Dans ce roman, que ce soit Chevillard ou la narratrice, les deux se regardent écrire ou rêver mettant en œuvre ce mécanisme prismatique qui préfigure le texte comme une quête perpétuelle de soi. Cette écriture plurielle consiste surtout dans l'humour et la maestria de l'écrivain de subvertir les codes littéraires périmés et de déjouer le contrat de lecture traditionnel.

Tout à fait compatible avec cette ambition de reconfigurer le romanesque, le texte en question se veut une subversion du récit de voyage, du conte, des mythes mais surtout de l'autofiction, genre qui fut en vogue après que Doubrovsky en a créé le nom et l'a théorisé dans les années 1970 – même si des textes d'autofiction existaient bien antérieurement. Sous ce masque qu'est le roman, l'écrivain exploite la bibliothèque mondiale en exposant et en explosant tous les genres littéraires pour enfin se distancier ostensiblement de chacun d'eux. L'ambivalence naît donc de ce désir de se défaire du déjà-là et de jeter sa 'seconde peau' afin de se frayer un chemin libre, indépendant de toute influence, sans toutefois pouvoir se détacher de ses origines. D'où l'oscillation entre sacralisation et désacralisation, entre célébration et dépréciation de la littérature afin de forger un esprit novateur, démiurgique. Dans cette optique, mises en abyme, citations, parodies, pastiches, tout est mis à l'œuvre pour ébranler les certitudes et déstabiliser le lecteur en ses attentes d'un récit linéaire, et qui, piégé

dans les 'rets de la sécularité', "ne sait plus ou prendre appui" (Bayard et al. 72), comme le dit exactement Pierre Jourde rappelé par Viart, se laisse aller aveuglément aux "sauts et gambades" et aux points de fuite du roman. C'est que pour notre écrivain "Les grands romans sont des poèmes" (Chevillard).

Il s'agit donc dans cette partie d'interroger l'écriture plurielle et toutes les entorses narratives opérées délibérément par Chevillard, ainsi que le discours et son rapport à la vie réelle, autrement dit questionner la prétention utopique du roman à représenter le réel, à le refléter "comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie)" (Rabau 79) pour reprendre les termes de Bakhtine. Premièrement, notre analyse s'intéressera à l'écriture spéculaire prise en charge par la figure de la narratrice représentée ici comme narratrice et écrivaine qui expérimente la vie, comme son créateur Chevillard lui-même, à travers les "yeux de la littérature" (Rabau 79). Nous nous pencherons ensuite sur la transgression de la 'frontière sacrée' entre monde narré et monde narrant. Deuxièmement, notre étude considérera cette "manie" de la pseudonymie chez Chevillard qui cultive et amplifie l'équivoque et le brouillage référentiel ou identitaire. Nous examinerons enfin la littérarité, entre collage et hybridité, ainsi que l'enjeu de l'hypertextualité dans *Ronce-Rose*.

2.1 Écriture spéculaire

Citant Hoffman qui a écrit "Que sont les mots ? Rien que des mots ! Son [la littérature fantastique] regard céleste en dit plus que tous les langages" (Introduction 162), Todorov nous rappelle qu'ici réside le paradoxe de la littérature "constituée de mots mais signifiants plus que les mots, verbale et transverbale à la fois" (Introduction 164). Dans son chapitre "Une Spécularité Joyeuse", Bessard-Banquy, évoquant *Palafox*, relève, chez Chevillard, ce plaisir de se contempler "dans le miroir des mots ou de se jeter à corps perdu dans des mises en abyme amusées non moins que dans les coulisses de la langue française"

(1). Comme nous l'avons vu ailleurs, il ne s'agit pas pour Chevillard d'exprimer transitivement ou de traduire par des mots les expériences de la vie, déception, folie, mort ou d'autres, mais de les suggérer ou d'en rapporter des images floues, d'où la mise en place d'une écriture spéculaire ou ce qu'on appelle 'écriture en miroir'. Cela explique le recours à une rhétorique outrancière dont l'enjeu consiste à donner une vision oblique des mondes représentés. Ce brouillage se voit à travers "les lunettes avec des verres" (39) de Mâchefer qui ne modifient rien selon RR. C'est dire que l'univers chevillardien se veut bel et bien, avec ou sans miroir, un univers mouvant: "ce qui est flou reste flou" (39).

Cette dimension réflexive que travaille Chevillard dans *Ronce-Rose* révèle l'objet autotélique de son œuvre. À observer les ponts que l'écrivain essaie de construire entre les pages de ses livres ou même entre ses romans, nous constatons que chaque roman constitue une fractale de cette œuvre qui, au fur et à mesure qu'elle se construit, ne fait que se représenter elle-même. Nous voyons ainsi des figures qui se faufilent d'un texte à un autre. Comme, par exemple, l'unijambiste, voisin d'Albert Moindre dans *Juste Ciel*. Dans *Ronce-Rose*, l'écrivain pousse à l'extrême cette cohésion en se représentant lui-même au travail, à travers la figure de la narratrice, et en mettant en scène les conditions de son écriture réflexive. Nous voyons, par exemple, représentés, les doigts qui s'échappent, "la main laissera échapper ses doigts comme ça" (28), pour faire allusion à l'écriture informatique, les intermittences du travail, "on se déchire" (17), et surtout l'œil auquel rien n'échappe.

À en croire Bessard-Banquy, cette 'fictionnalité' du récit effectuée par les divers jeux métaleptiques et par le brouillage identitaire, montre bien l'intention de l'écrivain d'abuser de toutes les virtualités de l'écriture spéculaire afin de faire du roman 'un miroir omnidirectionnel', à même de recueillir et refléter les images venant de toutes les directions du réel, montrant combien l'écriture peut se jouer du monde et faire "texte" de ses jeux. Cette

confusion, Chevillard l'exploite à l'extrême pour déstabiliser les habitudes du lecteur qui se laisse prendre à la déconstruction de 'l'illusion romanesque'.

Dans "Des Crabes, Des Anges Et Des Monstres", l'écrivain avance que "Le romancier (bon vieux) se prétend souvent préoccupé par la recherche de la vérité ; simultanément, il échafaude une illusion [...]". Pour cela, la réflexivité sert à notre écrivain afin de démonter cette illusion. "L'auteur et le lecteur sont précipités tête la première dans la fiction", ajoute-t-il, devenant "les principaux acteurs" (Chevillard).

Dans cette perspective, soliloque, écriture à la première personne, carnet, vitrines, yeux, écran, eau, toutes ces variantes des surfaces réfléchissantes renvoient au miroir déformant/ reformant que nous tend Chevillard. "Écrire, c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat." avance-t-il dans son entretien avec Cerquiglini. C'est que pour lui, l'écrivain doit "accroître nos moyens d'élucidation, d'invention, de survie en territoire hostile" (Chevillard). Quant à la fenêtre de la maison, cette frontière transparente, au travers de laquelle s'effectue le va-et-vient des regards de RR entre le monde extérieur et celui de sa chambre, constitue le foyer 'optique' vers lequel tout converge et à partir duquel tout diverge dans le texte. "C'est en retrouvant ma fenêtre à sa place que je me rends compte que nous étions dans l'autre moitié du monde" (19). Ainsi, le dedans et le dehors se superposent, leurs images se mêlent et donnent lieu à une vision plurivoque - ou équivoque - du réel.

2.1.1 *Transgression des niveaux narratifs*

La confusion entre l'intérieur et l'extérieur entraîne nécessairement l'effondrement ou la transgression de la cloison entre le monde narré et le monde narrant. Il va sans dire que de cet effondrement résultent des niveaux enchevêtrés ou entortillés permettant ainsi l'imbrication des mondes représentés voire leur 'déménagement'. En effet, dans *Ronce-Rose*, l'instabilité des instances énonciatives, les adresses au lecteur l'invitant à entrer dans

l'univers diégétique constituent les principales stratégies adoptées par Chevillard pour transgresser les niveaux énonciatifs et installer, par le nivellement des plans énonciatifs, une discordance narrative représentant le monde chaotique dans lequel évolue la narratrice.

Ce qui nous retient surtout chez Chevillard c'est cette liberté de conduire son texte tout en montrant à la fois le travail et la réflexion de l'écrivain dans l'exercice de sa conscience critique. Il nous expose, à travers son personnage éponyme de RR, toutes les postures d'un écrivain afin de battre en brèche le roman 'classique' et de construire de toutes pièces un texte autotélique ou 'autoréférent': marche, course, assis sur une banquette, repos de l'escrimeur (par le vide précédant la dernière page intitulée "[NOTE DE L'ÉDITEUR]"), illusion péri-textuelle,⁸ vraie-fausse quatrième de couverture, qui renvoie inmanquablement à l'écrivain par la mise entre crochets ainsi que par tous les outils nécessaires à la production d'une écriture qui travaille les mots comme un matériau, "gomme" (23), "un point de colle extraforte" (76), le scalpel du chirurgien... D'où les micro-récits, l'enchevêtrement des niveaux narratifs qui en résultent et l'usage de métalepses, brouillant la limite entre le réel et la fiction.

Ajoutons à tout cela l'insertion de différents genres intercalaires: le carnet, la note de l'éditeur et des renvois à des panneaux visuels ou cinématographiques dans le roman, qui participent à l'éclatement de la narration. Il s'agit donc de l'hybridation de plusieurs textes qui viennent se greffer sur *Ronce-Rose*. Cette stratégie de l'emboîtement /déboîtement à l'infini remarquée dès les premières pages par le dédoublement des onomastiques et des nombres, correspond à la logique des mathématiciens qui, comme le note Thorel-Cailleteau à propos de Georges Perec, échafaudent à partir de zéro "l'infini des nombres entiers" (135).

⁸ Il s'agit ici d'une mise en scène d'un éditeur fictif, mimant ainsi la note officielle. Nous pouvons entrevoir à travers cette pseudo-note une volonté de montrer en filigrane l'incrédibilité du monde éditorial, monde « sans repère » pour reprendre l'expression de Guillaume de Sardes dans un entretien avec Chevillard.

2.1.1.1 Mise en abyme

Cette amplification ex nihilo se voit surtout au travers des mises en abyme illimitées dont le seul enjeu consiste à épuiser la narration. À l’instar de la stratégie de récits enchâssés des *Mille Et Une Nuits*, *Ronce-Rose*, récit-cadre qui, en principe, se construit autour de la quête de son tuteur par le personnage principal, est traversé constamment par des récits tiroirs par majorité relevant de rêves et de souvenirs, donc de micros-récits à contenu homodiégétique ainsi que par un récit métadiégétique - ‘indice de fictionalité’ -, *Le “petit poisson d’or”* (116), intégrés voire enchevêtrés à la trame du récit principal. La transgression, qui constitue le point culminant - et final - du texte, s’opère par la “[NOTE DE L’ÉDITEUR]”. Cette dernière page, qui dédouble, si nous pouvons le dire, la quatrième de couverture, contrairement au récit de la narratrice, relève de la narration extradiégétique prise en charge par un narrateur hétérodiégétique anonyme, qui, absent de la diégèse, fait son entrée à la fin comme pour baisser le rideau.

Cette structure complexe constituée principalement de diverses alternances entre les niveaux extradiégétique, diégétique et métadiégétique, imite, en quelque sorte, l’errance de la pensée de RR plongée tantôt dans cette ‘quête éperdue’, tantôt dans l’élaboration de son carnet de voyage qui accueille volontairement les divers temps. Les faits racontés relèvent, de ce fait, moins de l’ordre du réel que de l’ordre du factice. Pour cela, nous remarquons que la narratrice s’attarde plus à relater - comme par la stratégie de transfert - les manœuvres de Mâchefer et ses expertises en termes de “Farces Et Attrapes” (Peillon 36) que sur l’objet de sa quête.

À l’instar des poupées gigognes, le récit élabore ainsi des micros-récits greffés sur la trame principale. Mais, si la frontière entre les deux se révèle plus ou moins circonscrite au premier abord, elle ne tarde pas, cependant, à s’estomper progressivement, configurant ainsi l’idée du thyrsé évoquée plus haut. Cette dissolution s’effectue surtout par le brouillage entre

l'oral et l'écrit, autrement dit entre l'instantané et le différé. En fait, nous ne pouvons jamais savoir ce qui relève de l'écrit et ce qui relève de l'oral dans le récit de la narratrice. Même parfois les micros-récits seconds se donnent comme étant des récits intérieurs, tels les souvenirs et les rêves inventés. Il se peut aussi que le récit-tiroir soit assumé par une représentation visuelle, autrement dit non-verbale comme les écrans ou même le tableau que RR convertit à l'oral en faisant elle-même la description de ces 'documents iconographiques'.

Commençons par ce passage où RR arrive devant des rangées de vignes et dit son étonnement: "Mais c'est tellement beau, comme un morceau du monde ancien qui ne serait pas devenu de l'histoire en restant de la géographie" (107). Ce spectacle que nous pouvons rapprocher du "premier spectacle du monde" dont parle Hoffman (Todorov, Introduction 162), révèle cette prééminence de la scène capable d'émouvoir sans que le sujet qui ressent l'émotion ait besoin de recourir aux mots. Il s'agit donc de revenir à zéro, à ce temps perdu ou originel, le temps de l'enfance, afin de se frayer sa propre voie.

Une autre scène montre, de même, un désir d'évasion et de suspension du temps. Il s'agit de cette scène lorsque RR arrive sur le col d'une colline et, enthousiasmée par la vue du paysage qu'elle domine, imagine être devant une toile: "Je me suis imaginé de loin une petite fille dans les vignes, une orange à la main, sans me vanter c'est incroyable que ce tableau n'ait pas déjà été acheté par un musée" (108). La contemplation du paysage se change en une émotion esthétique qu'elle traduit en imaginant une peinture dans laquelle elle - la petite fille - figure. Nous pourrions reconnaître ici une forme de moment dionysiaque qui fait qu'elle se dissout dans cet objet artistique et s'y perd le temps de sa contemplation. À ce propos, Flaubert ne dit-il pas qu' "à force quelquefois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer" (Genette, FI 231). Toutefois, nous ne pouvons pas savoir si ce tableau relève vraiment d'une vision onirique ou de la réalité. Quoi qu'il en soit, l'enjeu de ce transvestisme voire de cette dissolution dans le paysage consiste, comme le décrit Barthes, à

“se transformer en objet descriptible et non en sujet introspectible [...] abolition du sujet et de l'énoncé” (DZE 173). Pour le sémiologue, cette fusion picturale et ce besoin d'être un fragment de ce beau paysage mettent au jour “la plus retorse des logiques d'écriture” (Barthes, DZE 174).

Ainsi, la résorption ou la profonde harmonie du contemplateur contemplé dues tantôt à l'acuité de l'observateur tantôt à l'expansion du sujet dans un sens ‘panthéiste’, témoigne, selon Flaubert, d'une liaison universelle. “Ne sommes-nous pas faits avec les émanations de l'Univers ?” (Genette, F1 233). Or, ces passages descriptifs ne répondent pas seulement à “*l'amour de contemplation*”, mais tendent plutôt à retarder l'action et à interrompre constamment la narration. Toutefois, le moment le plus vertigineux, si l'on peut dire, est représenté par l'espace blanc, cette ellipse, qui précède la note de l'éditeur.

Une telle interruption subite du récit, sans aménagement préalable, comme si la parole cédait la place au silence, prépare le retour au réel, mais à un réel de l'ordre du passé donc aussi d'ordre fictionnel. Cette page qui clôt le texte se présente ainsi comme une miniature ou un tableau qui reflète le carnet aussi bien que toute l'existence de RR.

Le second type de mise en abyme consiste à introduire des récits tiroirs. Nous donnons à titre d'exemple *Le Petit Poisson D'Or*. Présenté en tant que doublement métadiégétique, vu qu'il est transmis de Mâchefer à la narratrice et qu'elle nous le transmet à son tour, ce conte ne tarde pas à être évincé en faveur de la propre narration de RR qui le prend en charge, se substituant ainsi à l'auteur et au personnage principal: “Alors j'ai appelé le poisson d'or” (137). Il passe pour ainsi dire à ce que Genette appelle ‘pseudo-diégétique’, autrement dit “un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu'en soit la source par le héros-narrateur” (Discours 250).

Un autre exemple de ce type montre bien la dimension spéculaire semblable aux stratégies picturales adoptées par Léonard de Vinci. Il s'agit de “l'histoire de la sorcière

lisboète ou guadeloupéenne” (135) que RR nous promet de raconter dans le chapitre 28 alors même qu’elle l’avait évoquée dans le chapitre 18. Dans cette scène nous voyons la narratrice à l’hôpital dans la chambre de Scorbella, saisie par la coïncidence d’un rêve absolument nouveau avec une histoire du passé que “Mâchefer (lui) avait inventée [...] celle de la sorcière lisboète ou de la sorcière guadeloupéenne” (91), impliquant “une sorcière, méchante et âpre au gain” (91) qui menace les voyageurs de les fourrer dans son sac. Cet événement extravagant, qui renvoie certes au mythe grec du sphinx, ne tarde pas à s’imposer comme une forme de vision onirique dans la mesure où la narratrice empile réalité/rêve/histoire revenant sur le spectacle du début, celui du silence de l’oiseau enterré en apportant quelques modifications. Cette scène apparaît en fait comme le revers de la scène initiale, illustrant le retour du refoulé et mettant en relief le thème de la mort qui revient et qui hante l’esprit de la narratrice et de l’écrivain.

L’histoire - ou le rêve - d’ailleurs commence ainsi: “Un jour, un monsieur beau et doux arrive avec une gracieuse petite fille, et là je ne pouvais pas m’empêcher d’imaginer Mâchefer et moi, et la sorcière [...], dit à l’homme: - Vois ce que je fais de ceux qui me refusent leur or, je les fourre en sac !” (91). Puis, RR évoque “les prisonniers de la sorcière” qui paraissaient “souffrir mille morts, [...]”, revient ensuite à la “petite fille, étonnée de n’entendre aucun cri, arrachait une épine à une rose [...] et la plantait dans un sac [...]”, pour enfin arriver à la scène où “Mâchefer saisissait Scorbella et la fourrait dedans avant de la pousser sur la pente” (92).

Ce passage est une longue évocation de la mort qui rôde et menace sourdement comme un ‘cri étouffé’. Mais cette fois la fille à laquelle s’identifie RR se présente comme complice de Mâchefer pour se débarrasser de Scorbella et ainsi éloigner la mort que dans le rêve elle incarne. Certes, au-delà de ce rêve, nous pouvons dévoiler cette volonté de représenter Mâchefer au moment où la narratrice se sentait en danger, bien que sous forme

onirique parce qu'elle savait au fond, sans vouloir le croire, qu'il était déjà décédé. D'où le déchirement vécu entre le besoin de l'image paternelle et le désir ardent de s'en débarrasser.

Par ailleurs, la majorité des analepses que nous avons relevées dans la partie ci-dessus procèdent du récit intérieur, comme chez Nerval, qui mêle le rêve à la réalité. D'autres analepses interviennent évoquant des relations et des histoires transmises par un tiers, que ça soit par Mâchefer ou par Bruce sans oublier les bribes de faits que RR collectait en épiant les discussions secrètes soit à l'intérieur de la maison, soit lors de son errance. Du premier type relève par exemple la paralipse: "J'ai souvent entendu Bruce jurer nom de dieu qu'il ne retournerait jamais en taule. Il n'avait pas apprécié son séjour et je lui ai demandé pourquoi il n'était pas reparti tout de suite [...]. Dès qu'on a pu avec Mâchefer [...]" (130), levant ainsi le voile sur une partie de la réalité; ressortit au second type le décès de cette femme inconnue de qui parlaient Mâchefer et Bruce: "Mâchefer disait que c'était de sa faute" (67), qui a eu lieu en absence de RR et dont elle a appris les circonstances en guettant la discussion des deux gangsters. Ce brouillage s'opère de même par les multiples métalepses entraînant la fusion des espaces hétérogènes.

2.1.1.2 Métalepse et hétérométalepse, ou fusion des espaces hétérogènes.

"Ne cherchez plus l'autre botte de géant, je l'ai chaussée moi-même pour traverser l'Italie du nord au sud en seulement deux enjambées: Venise-Rome/Rome-Palermo"
(Chevallard, *L'Autofictif* 54).

La métalepse narrative telle que Genette la définit correspond à "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...]" (Discours 244). Dans le cas de notre roman, Chevallard pousse à l'extrême la métalepse en transgressant "la frontière mouvante et sacrée" entre le monde raconté/diégétique et le monde racontant/

extradiégétique au point que la fiction s’immisce dans la vie réelle de l’écrivain. À en croire Genette cette transgression descendante ou ‘antimétalepse’, fait preuve d’un éthos, que ce soit celui de la narratrice ou de son créateur, libre de toutes attaches. De là nous pouvons confirmer l’hypothèse de Borges selon laquelle “[...] si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs” (Genette, Discours 246).

En préambule, ce texte hétéroclite, alterne simultanément deux mondes parallèles: fictionnel et référentiel. Nous verrons comment la narratrice ne cesse de sortir et de replonger à volonté dans la fiction et emmène avec elle le lecteur qui devient partie prenante de cet univers factice. D’où ces adresses directes au lecteur: “vous lisez bien que je sais écrire” (65) ou les déictiques: “ici”, “[...] Je ne m’attendais vraiment pas à trouver ça ici” (23) qui prouvent ce besoin de combler l’absence de Mâchefer et de contrer l’ennui en se donnant à la lecture: “ce carnet” (67), sans compter les renvois au texte lu “*L’Équateur*” (en italique dans le texte) qui relèvent de la métalepse du narrateur.

En outre, la porosité de la frontière entre le réel et le fictif nous pouvons la voir aussi dans le récit de RR. Que ce soit à la maison ou à travers les farces de Mâchefer qui lui cache ses activités louches et suspectes, la narratrice, victime des illusions, croit que son initiateur et Bruce sortent “après le dîner” pour travailler parce que “Ça paye mieux la nuit” (34). Ce faux travestissement de la réalité entraîne pour ainsi dire une dualité qui fait alterner fiction et réalité: “Mais quand j’écris, j’ai l’impression de défricher un espace envahi de ronces et de roses où je vais pouvoir recommencer à vivre et même à courir si je veux” (124).

L’interférence des rôles, soulignée par Peillon, est vue davantage dans le passage de l’écriture du journal intime au vécu de la jeune narratrice évinçant ainsi l’écrivain en prenant sa plume: “J’ai repris ma marche dans la ville, comme si je sortais de mon carnet pour continuer l’histoire en vrai, debout dans une phrase nouvelle qui va je ne sais où et que je ne

pourrai écrire que quand je serai arrivée au bout” (101).

De même, l'écrivain pousse à l'extrême le nivellement du texte et la résorption de l'auteur dans l'écriture en faisant disparaître les guillemets au profit du DDL ou du DIL et de l'imparfait, ce qui lui permet, selon ce qu'avance Compagnon à propos de Flaubert, de “dissoudre la notion d'auteur par l'imprécision sur sa place son lieu dans le texte” (387) et de se maintenir dans cet espace médiateur, l'entre- deux qu'est l'écriture. Sa présence se traduit notamment à travers le conditionnel et les modalisateurs jouant sur les probabilités. Cette intervention, Chevillard ne tient pas à l'occulter: “[...] J'entretiens à plaisir cette confusion en proposant aussi des figures de l'auteur [...] Mon propre statut s'en trouve du coup complexifié. [...] Suis-je Pilaster ? Oreille rouge ? Tantôt oui, mais pour me désolidariser d'eux aussi”, avance-t-il dans “Des Leurres Ou Des Hommes De Paille”.

Si nous nous fions à Genette, ces intrusions équivoques expriment une manière “de revendiquer la liberté d'invention du romancier qui mène à sa guise le destin de ses personnages” (Genette et al. 29). Une telle fiction métalectique rompt nécessairement avec le pacte inhérent à la narration et contribue par là à suspendre, quoique momentanément, l'incrédulité.

La métalepse œuvrant notamment à creuser des brèches dans le romanesque, agit comme stratégie subtile d'égarement, engendrant dès lors une ambivalence entre le factice et le factuel. D'où nous pouvons parler de métalepse ontologique au sens où l'entend William Nells, c'est-à-dire lorsque l'auteur ou les personnages évoluent physiquement dans un univers différent du leur. Ce phénomène nous le verrons surtout dans le métatexte évoqué plus haut, là où RR passe de son monde fictif à un autre et intervient à ses dépens pour devenir elle-même personnage et narratrice du *Petit Poisson D'Or*. Une telle ambivalence favorise la fuite du sujet dont le statut se révèle de plus en plus fuyant dans ce monde aux frontières

mouvantes.

De plus, plusieurs exemples confirment l'hypothèse que la narratrice appartient au monde de l'auteur. Citons par exemple la scène où RR, enfermée dans le château, voit, dans la bibliothèque, des bouteilles de vin à la place des livres, qui peuvent renvoyer au monde réel (lieux appelés châteaux qui accueillent dans leurs caves des touristes pour des dégustations) comme au monde littéraire (la poésie). Ainsi, d'une façon ou d'une autre, le monde réel se trouve court-circuité par le monde fictionnel qui, à son tour, le contamine et le réinvente.

À cette confusion s'ajoutent de même les affinités entre RR et Chevillard, étant donné que tous les deux sont lecteurs, critiques et écrivains. Il en résulte la difficulté de distinguer la fiction de la réalité, autrement dit le romanesque de l'autobiographie. L'équivoque, conséquence directe des interférences des postures et des fonctions ontologiques, brouille le statut de la narratrice. Aussi le lecteur perd-il l'empreinte du sujet de la narration, ne sachant plus qui parle, RR ou Chevillard ? Ainsi la fiction semble-t-elle être contaminée ou traversée par le réel. Ce dernier nous paraît tel un monde réinventé où roman, auteur et lecteur se rencontrent dans un même espace, l'entre-deux. Nous pouvons dès lors parler d'une 'fictionnalisation de l'écrivain' au sens où l'entend Genette.

Dans "Cheviller Au Corps", Chevillard souligne son affinité avec les romanciers du XVIII^e siècle, Sterne, Diderot ... : "[...] Je mets aussi l'écrivain en situation dans mes livres afin de créer des perspectives variées, des jeux de miroirs dans lesquels le lecteur à son tour se trouve personnellement impliqué".

Dédoublément ou réflexion, dans les deux cas, c'est l'à-propos pour la narratrice comme pour l'écrivain de s'engouffrer dans l'entre-deux par la fictionnalisation. Cette dissolution des deux univers, factice et factuel, où auteur, personnages et lecteurs évoluent dans un même espace, Rabau la baptise d' "hétérométalepse". Une telle traversée des

frontières réunit selon elle “le monde de la production de la fiction et de la réception” (Genette et al. 60). Sa fonction principale consiste à pousser à l’infini l’herméneutique du roman afin de “donner sens ici et maintenant au texte, écrit autrefois et ailleurs, où l’on narre une histoire qui a lieu encore en un autre temps et en un autre lieu” (Genette et al. 61). Elle contribue de même à réduire l’écart spatio-temporel entre le lecteur et l’écrivain. Auteur, personnage et lecteur se trouvent ainsi dans un monde affabulé où s’opère une fusion des espaces hétérogènes court-circuitant les lois censées régir notre représentation du temps.

Ce phénomène se voit aussi à travers les divers îlots référentiels aménagés dans le texte. Nous relevons à titre d’exemple des toponymes référentiels: “La Russie” (135), “Pompéi” (120), et un évènement, le fait divers apparu sur plusieurs écrans. Aussi les cadres spatio-temporels et le dedans/dehors interfèrent-ils, comme dans cette scène: “Une femme à la dernière mode au milieu des antiquités d’Henri IV [...]” (83) vue à travers la vitrine, brouillant les limites entre le passé et le présent, l’intérieur et l’extérieur. En fait, Chevillard pousse cette fusion à l’extrême, usant notamment de l’énallage “la vie continuait” (57), afin de suggérer la fugacité du temps et de nous mettre en garde contre cette évidence, l’existence éphémère.

Par ailleurs, l’énoncé gnomique comme “l’ombre n’est pas toujours sincère” (82), empruntant la forme de la maxime, réfléchit une part du réel et oblige le lecteur de sortir, le temps de ces sentences, des limites de la fiction sans toutefois l’abandonner - pour la simple raison qu’elle est intrinsèquement liée au mécanisme de l’intransitivité qui organise l’écriture de Chevillard. À en croire Rabau, l’hétérométalepse peut se rencontrer “dans des métatextes, commentaire, discours philologique ou critique” (Genette et al. 62), autrement dit dans un énoncé référentiel prétendant à l’authenticité et accueillant délibérément ce que Nelles nomme “métalepse épistémologique” (Genette et al. 62). Dans ce cas, nous ne pouvons plus parler, selon le critique, de déplacement concret d’un univers à un autre mais cette traversée

ou son éventualité sont simplement suggérées.

Cette impossibilité à soutenir la distinction entre réel et imaginaire revient aussi au choix esthétique voire artistique effectué dans ce texte. Blanchot ne dit-il pas que “L’art est un comme si” (Todorov, Introduction 175) ? Et Genette souligne le statut paradoxal de la fiction, toujours “au-delà ou deçà du vrai et du faux” qui permet au “langage de se faire à coup sûr œuvre d’art” (Fiction 99). C’est dire donc que, de par la fiction, Chevillard aménage cette possibilité de modifier la vie en la représentant ou en la reflétant dans un tableau d’art, à la manière des peintres cubistes, d’où émergent différents éléments du monde, réel ou fictif. Rabau rappelle à ce propos la note métalectique de Blanchot en parlant de la réflexivité dans l’Odyssée: “Quand Ulysse devient Homère”. De tels énoncés, souligne Rabau: “présupposent tous que le monde de l’auteur et du personnage s’interpénètrent suffisamment pour que soit concevable une rencontre, voire une identification entre Homère et Ulysse” (Genette et al. 62). Dans ce cas où la place de l’auteur vacille entre présence et absence, nous ne pouvons qu’appliquer, sans pouvoir confirmer, la formule de Genette selon laquelle “c’est moi et ce n’est pas moi” (Fiction 161) représentée par cette équation ($A \neq N = P ; A = P$)⁹ pour désigner l’autofiction (Fiction 161).

Telle est la confluence des micros-fictions dans ce roman appartenant à des espaces différents et sous des formes très diverses, des expériences du domaine littéraire ou du vécu de l’écrivain où se rencontrent littérature et vie. Ainsi, par la multiplication des va-et-vient, la cloison devient-elle de plus en plus poreuse entre les divers niveaux. Le lecteur finit par percevoir le roman comme un labyrinthe ou dédale au sein duquel s’éclipse la narratrice, et avec elle l’écrivain, au statut problématique et insaisissable.

⁹ Nous avons transposé cette équation à partir d’un des trois schémas tracés par Genette dans son ouvrage *Fiction Et Diction* qui illustrent des infractions ou comme les appelle le critique « des formules contradictoires » de la frontière entre le factice et le factuel, voire entre le monde réel, celui de l’écrivain et le monde fictif, celui du narrateur. (Voir Genette *Fiction Et Diction* p. 161)

Un tel récit construit sur ce mode de dérive favorise davantage l'errance et l'égarement du lecteur en l'emportant dans les méandres de cette structure complexe. Qu'il s'agisse d'un détour ou de mauvaise foi de la part de la narratrice ou de l'auteur, l'un ou l'autre arrive cependant à bien maîtriser les différentes pistes. Seul le lecteur, en fait, est susceptible de s'égarer dans ce parcours labyrinthique sans pouvoir saisir le sujet fuyant. Certainement, à travers ses multiples fugues - enjeu principal du roman - RR, personnage et narratrice, parvient à se construire, dans ces espaces périphériques, une enveloppe susceptible de la rendre hors d'atteinte. Dès lors, le lecteur se hasarde dans le labyrinthe que lui trace Chevillard sans qu'il puisse arriver au bout, puisque l'écrivain délègue ses pouvoirs à une narratrice qui se dérobe derrière plusieurs masques.

2.1.2 *Identité plurielle*

Comment s'arracher à son destin, le fuir ? "Le destin nous vampirise, nous pèse, il est comme un boulet de fer attaché à nos chevilles" (Kundera 149).

Afin de fuir son destin, RR multiplie ses sorties, elle sort de sa maison, du jardin, de sa geôle, essayant de restaurer une existence libre: "Moi, j'ai réussi à traverser la porte. Je l'ai fermée à clé. S'en aller, c'est ne pas s'arrêter de sortir et je suis sortie aussi du jardin. Passé le portail, j'étais dans la rue" (48).

Il s'agit donc de sortir et de ressortir des lieux communs, de ses habitudes d'être, et en premier lieu, de soi. D'où les déguisements et le port de masques évoqués dans le premier chapitre. Comme Dionysos, dieu du vin et des métamorphoses, la narratrice multiplie à l'infini ses sorties et ses simulacres sous son unique et énigmatique masque: le pseudonyme RR.

Grâce à ses spectres qui se dérobent sous son sobriquet et grâce à son imagination qui emprunte aux contes et à ce qu'elle a appris de sa vie avec Mâchefer, la narratrice évolue

dans l'espace au point de s'y fondre, se métamorphose, joue des rôles, endosse celui de Mâchefer, de Bruce, porte le costume de tous les personnages des contes, des mythes, des fables afin de gagner en lucidité, de se découvrir et de découvrir la vérité derrière les apparences. Cependant, se démasquer et découvrir l'autre en soi nécessite le travestissement. Nous ne pouvons pas manquer de rappeler ici le portrait de Marcel Duchamp déguisé en femme et intitulé du nom de la personne fictive qu'il représente Rose Sélavy. Ce phénomène se joue sur tous les niveaux. Il touche au premier lieu les onomastiques.

2.1.2.1 La nomination et les pseudonymes

Dans *Ronce-Rose*, la nomination donne matière à diverses fantaisies et à une véritable enquête dont le seul investigateur n'est que le lecteur. Il convient de relever le caractère extravagant de cette manie, la pseudonymie, qui prend à la fois une valeur symbolique et subversive. Se présenter d'une façon indiscrete peut-être le meilleur moyen de fuir ou de se fuir. À en croire Genette, "le culte de soi", révèle, dans tous les sens du terme, une riposte et un "moi (profondément) *innommable*" (FII 159). Le langage montre bien cette excentricité et ce rapport problématique à soi décelés à travers le décentrement du sujet et l'altérité de l'égo.

Toujours selon Genette, cette extravagance signifie le "refus œdipien du patronyme" (FII 159). C'est la raison pour laquelle, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre de la première partie, la narratrice choisit elle-même son surnom. Nous relèverons ici que, d'un point de vue éthique, l'exploitation de la pseudonymie, sous les formes d' 'alias', de 'fausse identité' ou d'usurpation d'identité, peut prendre une signification pénale assimilée à l'escroquerie. En effet, dans ce texte, Chevillard fait de la confusion une règle tactique générale, elle peut naître d'un même personnage à noms multiples (comme le chat de Scorbella évoqué dans la première partie), ou bien d'un incognito, un nom commun comme

“monsieur” (58) qui peut désigner ‘Monsieur tout le monde’. C’est justement ce principe de duplicité des êtres qui organise *Ronce-Rose*.

Que l’onomastique résulte de brouillage, du dédoublement ou des simulacres, l’identité qui constitue le principe de ce roman se révèle bel et bien une figure étrange et polymorphe. Cette morphologie hybride, ou cette pluralité, illustrée par l’arbre généalogique “le sureau” (12) ou sur-eau, l’est surtout par le choix du pseudonyme du personnage éponyme *Ronce-Rose* dont chaque partie donne une image dédoublée et inversée de l’autre.

Pour Schneider, les noms propres, ces “signifiants sans signifiés”, généralement “opaques à la signification” (380) posent défi à l’analyse. Défi, nous dirons plutôt énigme, parce que dans ce roman, chaque nomination pourrait constituer plusieurs peaux à un seul personnage et pourrait accepter plusieurs signifiés. Cela nous rappelle ce qu’avance Barthes à propos du Nom propre Chez Proust qui, par sa densité, se présente à la fois comme un milieu “dans lequel il faut se plonger [...] et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu’il faut ouvrir comme une fleur” (DZE 122).

Cette analogie s’applique parfaitement à RR vu qu’un seul nom s’apprête ou s’offre à plusieurs interprétations. Par exemple, au delà de RR, nous pouvons entrevoir la duplicité de l’être humain en général, mais aussi “ce buisson épineux” (7), “Belette” (118), véhicule “comme si j’étais la voiture de Mâchefer” (48) ; au-delà de Mâchefer, qui en principe signifie déchet - un nom commun- nous pouvons aussi penser à Chevillard par ce renvoi à son roman *Le Hérisson* quand RR dit: “Je suis sûre que Mâchefer, il l’aurait amusé, ce petit hérisson.” (107) ; au-delà du personnage de Bruce¹⁰, expert en pornographie selon RR, nous pouvons reconnaître l’homme/écrivain tel que la narratrice le suggère lorsqu’elle avance qu’ils ont la même écriture. Il est de même ce géant autant sur le plan physique que sur le plan de la

10 Dans *Ulysse à côté d’Homère*, Rabau évoque « un navigateur solitaire » – « on admettra, faute de source sûre, qu’il s’agissait de Bruno Peyron » qui a dépassé le score de Jules Verne et a fait « le tour du monde en moins de quatre-vingt jours. » Voir *Métalepse* (Genette et al. 58).

volonté: “Ne jetez pas en travers du chemin de sa convoitise le mince ruisseau de votre sang. Il saura l’enjamber. Il a dans sa poche un pont” (21). Cela nous renvoie inmanquablement à ce “mort-vivant”, qu’est Albert Moindre, réparateur de ponts transbordeurs dans *Juste Ciel*, qui fut renvoyé sur Terre sous le nom de Ferdinand. RR nous apprend, de même, qu’il “attache ses cheveux en arrière comme une fille mais personne ne se fait avoir” (22), pour faire allusion à son homosexualité. Nous pouvons aussi l’identifier à ce gros garçon qui fait le tour du monde sur sa trottinette. Finalement, l’unijambiste, incarné par le voisin de RR, peut tantôt renvoyer à l’infirmité et à la dislocation de l’être comme à l’anomalie de la forme (phrase disloquée). Il peut, de même, être le double de Scorbella comme nous l’avons vu ailleurs. Tous en fin de compte, illustrent bien des êtres marginaux et excentriques. Comme nous l’avons remarqué, la plasticité des personnages et leur caractère versatile chez Chevillard, circulant ainsi d’un roman à un autre sous des noms différents, les rendent insaisissables.

Ces cas particuliers ou “ces vêtements”, comme les désigne bellement Schneider, donnent, selon lui, “prise aux sarcasmes” (Schneider 380). Convertis à des mots communs, ces onomastiques permettent de passer du propre au commun donc du particulier à l’universel.

Également, les noms de femmes représentent “comme dans toute poésie lyrique, des incarnations du regret ou de désir” (Riffaterre, *Sémiotique* 126). Que ce soit Scorbella ou RR, leur nomination signifie donc la femme fatale par excellence. Riffaterre nous fait remarquer que le degré maximal du signal d’agrammaticalité s’intensifie quand la double référence du vocable affecte la morphologie. C’est le cas de Scorbella, invention composite qui rassemble deux mots, l’un renvoie au jeu, tandis que l’autre dénote la beauté et connote à son tour la beauté du poème pour signifier le jeu avec le poème. La composante ‘score’ fait donc de ‘Scorbella’ le point culminant du paradigme de la nomination des femmes. Le signe double

dans *Ronce-Rose* serait pour ainsi dire l'équivalent lexical de Scorbella, deux expansions du mal et du bien synchronisées et cependant séparées par une matrice 'la quête de la beauté' donc de la poésie.

Par ailleurs, la prolifération des sobriquets donne à penser que tout ce qui est cité, non seulement les personnages mais aussi les lieux, est affecté et altéré par cette manie de la pseudonymie. L'altération spatiale nous est donnée dans le chapitre 25 quand la narratrice essayait de sortir de sa prison à travers la lucarne des toilettes, imitant ainsi Bruce et Mâchefer: "J'ai poussé le tabouret sous la fenêtre, je l'ai ouverte, [...] et alors j'ai pensé qu'en Russie, si j'étais renvoyée là-bas, je pourrais pêcher le petit poisson d'or [...]" (122), prouvant qu'elle n'est jamais sortie de chez elle. *In fine*, si la fuite du sujet s'effectue à travers les onomastiques ou les nominations déguisées, les instances narratives et surtout les déictiques jouent aussi un rôle pareil dans ce processus de brouillage.

2.1.2.2 Instances narratives conflictuelles et ambivalentes

"Est-ce l'enfant ou le vieillard qui voit le passé dans son miroir ?" (Chevillard, *L'Autofictif* 62).

Dans *Ronce-Rose*, la narration intercalée et l'enchevêtrement des niveaux narratifs entraînent une dissymétrie dans le statut de la narratrice tantôt autodiégétique, tantôt métadiégétique, sans oublier la note de l'éditeur attribuée à un narrateur hétérodiégétique. Il est évident dès lors que ce brouillage entraîne une réflexion sur l'ethos de la narratrice. C'est surtout cette question que Chevillard travaille de plusieurs façons, que ce soit à travers les sobriquets ou bien à travers la pluralité des narrateurs, des écrivains et des déictiques, afin de construire son texte sur le mode des fabulations de l'enfant inspirées de celles de ses propres filles, comme le souligne Peillon dans son article "Farces Et Attrapes", ainsi que de son vécu

en tant que lecteur, chroniqueur, écrivain pour qui la vie et la littérature interfèrent et se reflètent. D'où le dédoublement remarqué à travers l'instance narrative.

Le dédoublement du sujet va en parallèle avec une nomenclature fantaisiste et une narration morcelée en plusieurs niveaux. RR, narratrice du récit premier, envahit le récit second, endosse l'identité du pêcheur, dépasse Mâchefer en matière de farces, bref, s'identifie à tous les personnages, réels ou fictifs. Cette étrangeté du sujet et de ses raisonnements est posée dès le début du roman à partir de la scène des oiseaux, lorsque RR conçoit des espaces qui se redoublent et montre le caractère conventionnel de leur délimitation: "Qu'est-ce que la mésange espère trouver à l'intérieur? Entrer serait-il pour elle comme partir, quitter ce dehors où elle est tout le temps fourrée pour l'espace inconnu du dedans ?" (48). La confusion entre le dedans et le dehors, apparaît aussi à travers la multiplication des identifications qui entraînent la perte de RR et la construction de sa personnalité quasi-schizophrénique. Selon Genette "c'est le propre du discours immédiat, que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue" (Discours 239).

Comme nous l'avons déjà mentionné ailleurs, l'alternance entre le passé, le présent et le futur ainsi que leur enchevêtrement créent un désordre et rendent toute tentative à organiser les actions et à saisir le sujet fuyant impossible. Cette incohérence revient à la volonté de Chevillard d'entraîner le lecteur ou le critique dans un tourbillon spatio-temporel en usant de tous les procédés qui cultivent davantage l'équivoque.

De premier abord, l'écrivain nous donne l'illusion que RR raconte sa vie en même temps qu'elle la vit en accentuant l'emploi du présent comme temps de référence mais surtout de l'imparfait, temps équivoque par excellence. Dès lors, le lecteur se trouve malgré lui entraîné dans le mirage de la fabulation - phénomène relevé par Bessard-Banquy dans *Le Roman Ludique* - ou plutôt dans le labyrinthe d'une narration a-linéaire, compliquée de récits-tiroirs et des réflexions impressionnistes de la narratrice, une véritable aventure

d'écriture, portant son intérêt sur les événements dont la restitution est altérée par la 'myopie' d'une pseudo - écriture spontanée.

Or, malgré les apparences qui donnent à croire que le récit se raconte "sur le vif", le 'je narré' ne coïncide pas toujours avec le 'je narrant'. D'où l'écart qui nous est donné dans cet aveu excentrique où RR, en situation de détention dans le château, en profite "pour raconter tout ce que peut-être vous venez de lire" (124). L'éventualité posée par l'adverbe modalisateur "peut-être", dans cet exemple, prouve une fois de plus le langage oblique auquel se livre la narratrice posant ainsi défi à toute assertion. À en croire Bakhtine, "Si je narre (ou relate par écrit), un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain) hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu" (Esthétique 396). Ainsi, le dédoublement du "je narré/je narrant" dû au va-et-vient entre l'instantané et le différé ainsi que l'emploi fréquent des modalisateurs, contribuent à effectuer des distorsions temporelles et à complexifier davantage le statut de RR.

Aussi Chevillard pousse-t-il à l'extrême cette complexité en introduisant à la fin du roman un faux périphrase produit par un narrateur hétérodiégétique. Nous remarquons dans cette note le même phénomène de dédoublement énonciatif, passant de l'énoncé ancré: "Sur ces mots s'achève le carnet de Ronce-Rose" (141), à l'énoncé coupé, puisque la suite nous est racontée au passé simple et à la troisième personne. Le texte se déploie ainsi dans le filet étroit de divers niveaux diégétiques qui s'enchevêtrent jusqu'à l'indiscernabilité.

Grammaticalement parlant, le dédoublement identitaire figure dans la répétition de l'attribut 'seul' dans un même énoncé, une fois avec la marque du masculin et une autre fois avec celle du féminin: "Ils ne se disent jamais je suis seul à lire ce journal sur ce banc ou je suis seule à fouiller dans mon sac" (59). À travers ce 'je' apparaît une autre fois un 'je' androgyne quand RR se trouve soûle sous l'effet de l'odeur du vin dans la cave jusqu'au point de simuler la perte de son identité: "Le vin peut avoir cet effet qu'on ne sait plus qui on

est et, si je n'en avais pas bu, [...]”, puis décide d'enfiler son pull et de mettre “aussi (son) pantalon violet¹¹ en plus de (sa) robe.” (113). Ailleurs, un ‘il’ prend forme: “(quand je dis je. C’est lui (l’unijambiste) qui parle)” (36).

Ce glissement circulaire d’un pronom à l’autre, où l’identité se présente déterminée et floue en même temps, joue un rôle semblable aux flèches tracées sur les murs de la ville par RR lors de son déplacement et dont les indications de directions, orientées de toutes parts, finissent par se contredire et s’annuler. Également, les contradictions et les distorsions mettent en question l’ethos de la narratrice. Du premier abord, RR est comprise par le lecteur comme une victime de ses lectures et de son bovarysme. Mais, contrairement à Mme Bovary, maîtresse en ruse langagière, la narratrice ment autant aux personnages qu’au lecteur. Elle travestit la réalité et invente des histoires et des rêves sortis directement de son imagination. Si bien que ses interprétations des situations et de ses souvenirs paraissent être l’œuvre d’un calcul mythomane, non dénué d’esprit de manipulation.

Afin de forger une nouvelle identité et de se dépouiller de ses secondes peaux, RR va jusqu’à mimer à la fin un ‘pseudocide’ cherchant à créer l’illusion d’un certain état maladif: “J’en ai d’abord gobé une [groseille]”, la considérant “un peu comme du poison”, “et comme ça ne m’a rien fait j’ai avalé les autres et je suis morte” (136). Elle ajoute après que “C’était une blague, vous l’aurez compris puisque personne ne peut écrire une chose pareille sans mentir” (136). Cette motivation mensongère met en relief la bipolarité ou le contraste entre artifice et réalité. D’ailleurs, Chevillard souligne la facticité des paroles de RR – “j’invente” (11) – mettant en exergue l’imposture de l’héroïne, à la fois trompeuse et manipulatrice. Lorsque Genette dit: “Il n’y a de mot révélateur que sur le fond d’une parole mensongère”, c’est que pour lui la conquête de la vérité ne peut se priver d’“une expérience du mensonge” (FII 249). D’où, certainement, chez Chevillard le recours aux fables de La

11 Notons ici que le violet est, selon Riffaterre, la couleur du deuil. Tandis que sa robe bleue connote, par sa couleur, l’espoir.

Fontaine et aux contes pour mettre en œuvre ce rapport conflictuel entre le faux et le vrai.

Par ailleurs, le voyage initiatique de RR paraît s'effectuer entre deux points extrêmes du monde et passe par un point central ou intermédiaire, cet entre-deux 'géographique' qu'est "*L'Équateur*" (50), le nom du "bar" où Mâchefer et Bruce se retrouvent habituellement. Nous pouvons aussi dire entre le passé, le présent et le futur. Mais surtout en un temps en dehors du temps humain, un temps 'mythologique': le temps de l'initiation. Nous avons vu que le cheminement de RR n'est pas conditionné par le temps. Il s'agit donc d'un temps uchronique voire utopique.

Dans l'*Esthétique Du Roman*, Bakhtine considère la route comme une "métaphore du 'chemin de la vie' avec ses variantes" (269). Choisir sa voie c'est choisir sa vie. Le croisement des voies représente donc un tournant ou une bifurcation dans la vie. Dans cette optique, 'sortir' de la maison rejoint ce que nous avons évoqué ci-dessus, il s'agit de sortir de l'ennui, de s'échapper de la monotonie d'une vie avec cette ambition de se renouveler perpétuellement.

En outre, d'habitude partir pour revenir à son pays natal signifie, toujours selon Bakhtine, "les âges de la vie", la petite fille s'en va, la femme mûre revient. Nous pouvons dès lors considérer que toutes les flèches tracées sur les murs de sa chambre, où l'on retrouve le corps quasi momifié de la vieille femme, représentent et résument les différentes orientations de son existence, autrement dit toutes ses sorties en dehors d'un destin tracé d'avance. Tout roman, nous rappelle Bakhtine, est signalé "par la fusion entre le cours d'une vie humaine et sa route spatiale réelle, c'est-à-dire ses pérégrinations" (Esthétique 269).

Le parallélisme entre le sujet et le lieu s'opère aussi à travers les déictiques "Moi", "ici", "maintenant". Ces embrayeurs équivoques en dehors de la situation d'énonciation qui, comme nous l'avons vu, elle-même fait défaut, constituent eux aussi des masques qui peuvent passer inaperçus d'un texte à un autre, voire du contexte au cotexte.

Enfin, cette pluralité des onomastiques ou des pronoms contribue à la fragmentation du texte et à la dispersion du sens. L'instabilité des pronoms et du "moi":

"(quand je dis je, c'est lui [l'unijambiste] qui parle)" (36) et puis "je (maintenant c'est moi)" (36) installe le texte dans une ambivalence du sens jusque parfois la confusion, et rejoint de là, la diversité des identités que RR a adoptées tout le long de son cheminement, pour parvenir à tenir en main son propre destin. Dans cette perspective, elle sera elle-même sa propre interlocutrice et aussi un tiers: "je dis tu mais c'est vrai pour moi aussi" (39).

Nerval n'a-t-il pas écrit: "Une idée terrible me vint: L'homme est double". Cette pensée rejoint largement l'énoncé "d'un Père de l'Église" cité dans *Aurélia*: "Je sens deux hommes en moi, (...) Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond" (Todorov, Introduction 122). Cette démultiplication de l'être "prise à la lettre" constitue selon Todorov "une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit: on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement" (Introduction 122). D'où l'abolition de la frontière entre l'esprit et la matière dont nous avons parlé dans la scène du tableau.

Comme nous l'avons vu, dans cette "farandole" (103) qui parcourt les deux parties du monde, et où "tout le monde ressemble à tout le monde" (103), ce sont surtout les noms et les pronoms qui approfondissent l'équivoque. Ils s'apparentent dès lors aux bonhommes avec lesquels joue RR et fabrique des personnages issus directement de son imagination:

"Plusieurs fois déjà, j'ai cru apercevoir Mâchefer dans la foule. Il y a des ressemblances, surtout de loin, de nuit. [...] j'essaie d'isoler dans ma propre tête la partie du visage de Mâchefer[...], je ne prends que les yeux, le nez ou le menton du bonhomme [...]" (102).

Nous pourrions, dans ce sens, entrevoir à travers ce "Moi", une seule instance unissant les trois figures qui se télescopent: Mâchefer (le conteur, producteur de fictions), Ronce-Rose (l'entre-deux) donc l'autofabulation et Bruce (l'écrivain / homme réel).

À cet espace fluctuant correspondent alors des identités plurielles et des associations libres soumises au gré de la fantasmagorie qui plane dans cet univers pluriel. Aux passages descriptifs, métaphores de l'écriture des "murs étaient gris" (131), "murs [...] couverts de flèches" dans la [NOTE DE L'ÉDITEUR], s'ajoutent les postures 's'asseoir', 'marcher (prose)', 'courir (poésie), 'louvoyer'. Toutes ces positions et ces représentations du mouvement renvoient à l'existence et au destin de chaque écrivain.

Quant à la quasi-momification de la fin, elle n'est jamais qu'un prétexte pour relancer l'activité de l'écrivain pour qui "L'Écriture Ne S'interrompt Jamais" (Chevillard). Tout dit alors que la fin n'est qu'une pseudo-fin, vœu d'une renaissance comme le phénix qui renaît de ses cendres.

Alors, la pluralité des déictiques et des peaux impose dans cette optique le concept d'un 'je' pluriel ou universel. Ainsi se constitue un espace traversé par des voix à statuts variables d'où émerge enfin le Moi de RR en proie aux soupçons et aux incertitudes qui touchent en premier lieu l'existence et la vérité de sa propre identité.

Dans ce sens, l'"isba", lieu de claustration, se traduit comme conséquence de cette pluralité qui s'offre à l'écrivain et qui est illustrée ainsi par RR: "Peut-être que les grandes hauteurs et les grandes profondeurs se touchent au bout tant le globe est rond" (49). Le poète anglais Keats l'avait, en son temps, formulé ainsi: "L'écrivain est toujours un peu cet enfant que l'identité de tous ceux qui sont dans la pièce serre et anéantit" (Schneider 120-121).

Disons à titre de conclusion que par ce jeu spéculaire et cette tension entre le réel et le fictif, entre le possible et l'impossible, l'écrivain inverse le postulat de la littérature fantastique en faisant de l'irréel une règle non une exception, nous invitant ainsi à relire à l'envers l'histoire de notre vie. Proust ne dit-il pas que le texte n'est en fin de compte qu'un miroir que l'écrivain tend au lecteur pour qu'il s'y reconnaisse ? Dès lors, l'écrivain nous entraîne à entrer de plain-pied en son univers, univers spéculaire, mi-fictif mi-réel, afin de

nous faire comprendre la littérature en tant que telle, dans son paradoxe et ses contradictions comme l'a déjà signalé Northrop Frye dans *Anatomy*: "la littérature, comme les mathématiques, enfonce un coin dans l'antithèse de l'être et du non-être, qui est si importante pour la pensée discursive. (...) On ne peut dire de Hamlet et de Falstaff ni qu'ils existent ni qu'ils n'existent pas" (Todorov, Introduction 175). Il va de même pour RR, ni tout à fait fictive ni tout à fait réelle, mais dans l'entre-deux.

2.2 Transtextualité et coïncidence des genres

La transtextualité ou "tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" (Palimpsestes 7), comme la définit Genette, résulte surtout de ce désir ardent de visiter et de revisiter les œuvres littéraires afin de les réactualiser et de les revivifier. D'où la tension entre le factice et le factuel et la pluralité identitaire qui engendrent les notions de l'hétérogénéité et de collage. Effectivement, cette pluralité, assurée par l'écriture spéculaire et les mises en abyme, rend impossible la classification de *Ronce-Rose* dans un genre déterminé. À ce propos Blanchot, nous rappelle Todorov, a écrit: "Seul importe le livre tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, [...]. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature.» (Introduction 12). Or, comme le signalent plusieurs critiques, si Chevillard, malgré tout, tient à classer ses livres sous la rubrique "Roman", c'est parce que son entreprise de transmutation et de reconfiguration du romanesque s'effectue surtout de l'intérieur produisant naturellement des formes et des structures versatiles: "Le roman est l'os que je ronge. [...] je joue au romancier" (Chevillard). C'est ainsi que l'écrivain décrit son travail dans "Des Crabes, Des Anges Et Des Monstres".

Cet acharnement et cette volonté de défigurer le roman vont en parallèle avec une intention de s'en prendre à la littérature elle-même. Ce rapport ambivalent amour/haine, nous le ressentons chez RR à l'égard des figures emblématiques qui constituent son univers. Dans

ce sens, le détournement et la monstruosité se révèlent à travers ce désir ardent d'incorporer l'autre, de froisser ses papiers et de défigurer ses mots: "J'ai froissé ma serviette dessus [...] j'ai fait la fine bouche avec son dessert" (22). Dès lors, le texte se transforme en un tissu déchiqueté constitué essentiellement de parodies, de pastiches, de citations, bref de 'lambeaux' hétérogènes que l'écrivain (r)assemble et recompose en leur attribuant un sens nouveau.

Ceci dit, pourrions-nous toujours parler de texte autotélique? Depuis que Kristeva a introduit la notion d'intertextualité, une nouvelle perspective a pu être prise sur le hors-texte, qui n'aurait plus d'existence autonome et l'univers reconstruit serait plutôt, comme le dit exactement Barthes, un espace mouvant "du devenir constant du texte" (Rabau 58). Ainsi le dialogue s'effectue-t-il non entre l'écrivain et son lecteur mais entre le texte qui s'écrit et le hors texte. En d'autres termes, le mot/texte se transforme en un espace médiateur' au statut diachronique (S→D) et synchronique (mot→ corpus littéraire), où s'opèrent des entrelacs ou des interactions complexes entre plusieurs mots (textes). De cette mixtion, intertextuelle et hypertextuelle, émergent une écriture plurielle et un sens flottant, conséquence directe de l'ambivalence et de la notion du double vues dans le chapitre précédent. Dans ce sens, l'intrigue sur laquelle se tisse la trame du récit ne serait qu'un prétexte pour donner lieu à cette exploration spatiale qui parcourt en tous sens le monde littéraire. De cette traversée se créent de nouveaux liens en multipliant *ex nihilo* l'infini des trajectoires, ouvrant ainsi la voie à l'hypertextualité voire à l'émergence d'un nouveau texte qui porte entre ses plis des mots dispersés, recueillis de la bibliothèque mais aussi du monde réel qui dialogue avec la littérature.

2.2.1 Hypertextualité

Ronce-Rose constitue incontestablement un des romans où l'hypertextualité, c'est-à-dire "l'art de faire du neuf avec du vieux" (Palimpsestes 451), selon Genette, joue un rôle primordial. Tout en se construisant suivant un système hermétique, le roman intègre volontiers toute une panoplie de phrases, de vers empruntés à divers textes de la bibliothèque mondiale. À en croire le narratologue, cette pratique donne la possibilité d'inventer des formes plus complexes où des fonctions nouvelles viennent s'empiler et s'entrelacer sur des structures anciennes. Le contraste qui résulte de la coprésence de ces divers éléments accorde au texte un goût original faisant ainsi appel à une "lecture *palimpsestueuse*"¹², ou à ce que Genette appelle 'structuralisme ouvert' en opposition avec "structuralisme interne" (Palimpsestes 452).

De surcroît, l'abolition des frontières entre ces deux structures permet à la rigueur d'introduire le jeu "dans ces formes devenues lieux communs", pour reprendre l'expression de Chevillard dans "Des Crabes, Des Anges Et Des Monstres", où tout paraît organisé à l'avance et cadencé "par une sorte de fatalité comme nos existences même, programmées de la naissance à la mort."

Or, comme tout jeu, l'hypertextualité ne se prive pas d'une part de perversion que ce soit sous forme de parodies (permutations), de pastiches (imitations) ou de subversions.

2.2.1.1 Parodie et ambivalence de la parodie

La parodie ou "toute transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier" (73-74), comme la définit Sangsue, fait appel au jeu subtil et aux blagues, autrement dit à l'art de dérober, de maquiller des larcins, art qui demande une subtilité et une érudition inédites.

¹² Terme forgé par Philippe Lejeune et cité par Genette.

Cette pratique va en parallèle avec la capacité de l'écrivain à jouer, à travers la figure enfantine de la narratrice, plusieurs textes ensemble, anciens et nouveaux. Nous remarquons que des emprunts pluriels, venant pour la plupart des textes enracinés dans la mémoire du lecteur mais aussi de textes contemporains, se trouvent ficelés subtilement à la trame du récit. Cependant, RR ne dissimule pas l'hétérogénéité de quelques pillages et fait allusion d'une façon ou d'une autre à leur différence avec sa propre parole, soit en les évoquant comme des récits racontés par Mâchefer, soit en les attribuant à des ressources anonymes: "Et d'autres (histoires) qui racontent qu'un chat peut parcourir des kilomètres [...]" (95), soit aussi en les démarquant par des signes typographiques différents.

Prenons à titre d'exemple l'appropriation de *La Chanson Du Vitrier* et l'incipit du *Petit Prince* qui, enchevêtrés ensemble dans l'incipit du texte, annoncent dès le début sa dimension parodique: "Certaines de ces choses font plutôt rire" (7), mais aussi de connivence: "ça ne les empêche pas d'être belles aussi" (7). Il en va de même pour la parodie de deux fables de La Fontaine, *Le Loup Et L'Agneau* et *Le Coq Et Le Renard*: "C'est un coq qui m'a réveillée en poussant son cri de vengeance. Nous avons tué sa famille, [...] ce n'est pas ainsi que nous calmerons le jeu" (114). Plusieurs contes, également, se trouvent parodiés comme par exemple celui de *Blanche Neige*: "J'ai croqué dans la pomme, la joue jaune d'abord, quand même, par précaution, puis la rouge, et je suis tombée profondément endormie" (90), où le jeu sur les couleurs "jaune" et "rouge" met en relief à la fois l'usure (jaune) et la pérennité (rouge) du conte.

D'autres permutations touchent des titres de poésies, tressés ensemble dans le but de poétiser le texte. Tel est le cas dans cette mise en scène de *La Baleine* de Desnos et du *Vieux Et Son Chien* de Menanteau: "un monsieur passait avec son chien près du bassin" (53) où se trouvait "aussi une baleine dedans" selon les blagues de Mâchefer (54). Quoique ficelées minutieusement, ces allusions ne passent pas inaperçues. De tels signaux tendent à

“outrepasser” leurs buts parce que le fait de les imposer “à la conscience du lecteur” (Riffaterre, *Essais* 178) contribue à les caricaturer en les exagérant. Nous avons donc ici affaire à un emploi amusant du cliché puisque, selon le critique, son invariabilité devrait le mettre à l’abri de tout emploi fantaisiste ou ludique.

Les parodies qui affectent les romans actuels ne sont pas, en revanche, dépourvues d’ironie. Nous retenons à titre d’exemple cette phrase de Modiano: “Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier” (Jourde), soulignée par Jourde dans son article “Chevillard En Vaillant Petit Tailleur De Costards”, transformée ainsi dans *Ronce-Rose*: “Il [l’unijambiste] fait du trois à l’heure et jamais je n’aurais cru qu’il pourrait aller sur sa seule jambe aussi loin qu’une fille bipède qui est carrément partie avec ses bagages” (59). Tandis que la phrase de Philippe Labro rappelée, de même, par Jourde, “Personne n’est capable d’entendre l’ultime soupir d’une fleur qui se fane”, est détournée à deux reprises à travers les scènes de l’oiseau enterré et des voyageurs enfermés dans le sac de Scorbella. L’amplification de ces bribes textuelles et le fait de remplacer un mot par un autre, oiseau pour fleur, puis le détournement du contexte dans la seconde scène, montrent bien la dérision implicite que subit la démonstration de Labro. À en croire Lautréamont, tel que nous le rappelle Schneider, le plagiat¹³ peut se lire comme une manière de “serre[r] de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste” (117).

Quant à elle, la parodie du *Petit Poisson D’Or* n’a apparemment d’autre raison d’être que de guider le lecteur à l’hypotexte *Poisson D’Or* pointant ainsi la ressemblance des deux titres. Cela se révèle à travers les propos sarcastiques de la narratrice: “[...] Je savais très bien que l’idée d’en passer par le poisson d’or pour retrouver Mâchefer était un plan risqué et très incertain” (122). Une telle révélation suffit pour comprendre l’hypertextualité comme

13 Dans *La Parodie*, Sangsue fait remarquer que Lautréamont prend le plagiat pour la parodie (voir p.76).

subversion délibérée attaquant non le conte russe mais sa variante dans *Poisson D'Or* de Le Clézio.

Néanmoins, le conte subit quelques gauchissements au niveau des mots, revenant volontiers aux jeux et aux travestissements, à savoir la confusion entre l'humain et le non-humain. C'est le cas dans cet exemple où RR invertit l'adjectif "pourrie" de la cabane à la femme "femme toute pourrie du début" (117). S'opère ici un détournement de mots voire un renversement ontologique et rhétorique.

Or, la parodie ne tarde pas à s'infléchir du côté du travestissement burlesque introduisant ainsi la parabole de la pêche miraculeuse. Cette scène extravagante consiste à hypertrophier le conte en invoquant "dieu" et en le mettant en concurrence avec le poisson: "même si je veux bien, ô mon dieu, que vous me rendiez Mâchefer, si du moins votre magie égale celle du poisson d'or" (126), revenant ainsi aux pratiques des incantations magiques et des propos profanatoires dont l'origine date de bien avant le bas Moyen âge et qui caractérisent "la poésie (latine) des vagants et même de l'argot." (Bakhtine, *Esthétique* 330). S'ensuivent une hyperbole "dieu des dieux"- notons ici la dimension dépréciative révélée par la lettre minuscule qui contredit le vouvoiement - et un passage de 'je' à 'nous': "Donc là, dieu des dieux, puisque je vous tiens, laissez-moi vous dire qu'il ne manque à nos omoplates que quelques plumes et un peu d'envergure pour devenir des ailes" (126).

Toutefois, le débordement du conte hors de son cadre accentue le décentrement du texte. Nous le voyons à travers cette scène où RR jette le "filet dans l'eau sauf les deux bouts" (138), mais, au lieu de prendre cette fois le "poisson d'or" (138), elle attrape à sa place "une écrevisse" à "carapace [...] dure mais je suis presque sûre que ce n'était pas du vrai or" (138), puis jette son larcin dans l'eau prenant la décision de ne plus rien pêcher. Quand même, la narratrice revient au conte premier et lui propose une suite égayante, cette fois en tant que narratrice hétérodiégétique, essayant ainsi en vain de sortir de sa fiction: "Ce que je crois

maintenant, c'est que le pêcheur rendu à sa misère est retourné à la mer, qu'il a repris dans son filet le petit poisson d'or et que cette fois il l'a fait frire" (139). Aussi imagine-t-elle que "la femme s'est radoucie" jusqu'à ce qu'elle se confonde cette fois avec la femme "[...] qu'une robe fleurie lui faisait la saison" (139). Nous rappelons ici "la jupe en fleur" (127) que portait RR dans la scène où elle se rappelait les beaux jours passés avec Mâchefer.

La confusion entre le réel et le rêve, l'illusion et la désillusion, égare RR au point qu'elle ne sait plus "comment continuer [...], que [son] dernier espoir de retrouver Mâchefer venait de couler à pic comme une pierre entre les nénuphars" (139). Ici, se révèle le paradoxe de la lecture parce qu'elle nécessite une distance et fait appel en même temps à une identification. Schneider l'a déjà souligné, lire c'est d'abord se détacher de sa propre identité, s'évader du réel. Cette évasion, selon le psychanalyste, semble aussi forte que "la nostalgie des retrouvailles" (351). C'est pourquoi RR enlève à la fin du récit ses habits d'Arlequin, sortant ainsi de la fiction pour revenir à la réalité triste: "Je suis revenue sur mes pas" (139).

À part quelques transformations ironiques, la parodie engage une fusion avec l'héritage littéraire. Or, le paradoxe de cette pratique réside dans le double geste d'approbation et de réprobation. D'ailleurs Sangsue l'a déjà dit, "Parodier", consiste en cela, "se démarquer tout en démarquant" (75). Comme nous allons voir, les parodies s'infléchissent en pastiches délibérés qui s'approchent parfois du plagiat.

2.2.1.2 Pastiche

La fusion du fond et de la forme dans l'écriture chevillardienne rend impossible la localisation du plagiat, autrement dit la distinction entre pastiche et plagiat, si cela n'est pas souligné par l'écrivain lui-même. En effet, le style de Chevillard fait corps avec ses idées, il est, comme le dit bellement Schneider, "leur peau" (383). C'est pourquoi nous pouvons parler

de texte autotélique ou de ce que Proust désignait par “l’hermétique continuité de style” (Schneider 382).

De prime abord, les pastiches en majorité se constituent de papiers collés des œuvres passées ou des écrits actuels appartenant aux genres et aux styles différents. La récupération des premiers, entrelacés au texte, revient à la mémoire et à la culture du lecteur tandis que la perception des seconds demande de sa part une vraie enquête mais aussi une attention particulière aux flèches et aux coutures (entre deux textes) relâchées et aménagées exprès pour guider le lecteur et le faire entrer en jeu. Nous remarquons aussi l’abondance de la métatextualité, autrement dit des critiques et des interrogations que la narratrice pose ou interpose entre les pastiches instaurant ainsi avec eux de vrais dialogues.

Prenons à titre d’exemples cette proposition relevée de *Poisson D’Or* de Le Clézio: “Je suis née de la dernière pluie” (12), entrecoupée aussitôt par la conjonction de coordination “mais”: “mais moi j’ai exploré la moitié du monde avec les mésanges sur le sureau” (12), pour exprimer l’opposition et la différence non seulement stylistique mais aussi identitaire.

Afin de mieux présenter l’objet de sa critique, à savoir l’excès des isotopies et de la comparaison, Chevillard démarque son style du cliché mimétique “comme” en le mettant deux fois entre guillemets sur l’espace de la même page, le fait suivre ensuite d’une insistance par la répétition sans guillemets. Cet épuisement est accentué ensuite par un commentaire et une paronomase gomme/comme exprimant ainsi sa volonté “d’effacer un comme avec une gomme” (23). Si nous nous fions à Jourde, Chevillard s’en prend à l’écriture “sans réflexivité” de Le Clézio et à l’absence d’humour dans son écriture. Il en est de même pour les allusions à d’autres textes contemporains pour répondre au dessein de la narratrice qui s’approche finement de celui de Chevillard. La charge porte aussi sur l’autofiction. Nous pouvons le voir dans la diversité des onomastiques, ces simulacres sémantiques, et dans la

multiplication des noms pour un seul personnage qui, selon Bessard-Banquy, sont “affaire de romancier et non d’écrivain” (*Détruisent, Disent-Ils* 9).

Par ailleurs, nous trouvons dans ce texte des pastiches de style empruntés à de grands écrivains qui ont influencé d’une façon ou d’une autre l’écriture de Chevillard. Loin de prétendre à une certaine exhaustivité, nous essayons quand même de relever les traits les plus marqués de quelques pastiches-hommages. Nous trouvons entre autres, le comique et les farces comme allusions au livre de Bergson sur le Rire et ce qui le provoque selon lui ; la ‘Batrachomyomachie’ de La Fontaine mais aussi d’Homère, la double postulation, le symbolisme et les correspondances de Baudelaire ; les associations libres des surréalistes et les jeux de l’Oulipo ; l’hypocondrie, l’emploi excessif de l’imparfait et de la polysyndète de Flaubert. Nous rappelons ici *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert et comment les deux personnages et le roman lui-même ont mis en désordre la bibliothèque mondiale. D’ailleurs cette affinité avec Flaubert nous la décelons en comparant l’autoportrait dynamique de Flaubert retenu par Rabau, “Je passe mes après-midis avec les volets fermés, les rideaux tirés, et sans chemise, en costume de charpentier. Je gueule ! Je sue !” (Rabau 184), au portrait de Bruce fait par RR: “Bruce bavait suait” (104).

Cette identification n’est pas sans conséquence sur la perte d’identité du personnage. Toutes ces figures et ces histoires accaparent RR et alourdissent ses pas, d’où cette plainte: “ce carnet pèse déjà bien assez lourd” (67). La scène la plus révélatrice de cette frayeur de perdre sa singularité en s’identifiant à l’autre, nous la voyons dans le chapitre où RR arrive au bar *L’Équateur* et invente cette histoire de l’accident: “Si vous voyez ce que je veux vous dire affalé sur le ventre et même sur le ventre de la figure” (50). Apparaît ici la densité si forte de l’influence de Michaux, qu’il faut bien vite retourner le livre et l’enterrer physiquement. Dans sa comédie intitulée *Métromanie*, Piron l’avait souligné: “Les devanciers ont dit, il est vrai tout ce qu’on pense, leurs écrits sont des vols qu’ils nous ont faits d’avance” (Schneider 351).

Cela conduit nécessairement à la révolte et à la subversion. D'ailleurs les frontières poreuses entre le réel et le fictif, le faux et le vrai ouvrent les voies à une écriture libre, incorporant, dans l'espace du livre, une diversité de mythes mais aussi de genres enchevêtrés dont la contiguïté ménage cette possibilité de les annuler.

2.2.2.3 La subversion des mythes

La subversion des mythes dans *Ronce-Rose* vise surtout à ressusciter à la fois des isotopies voire des figures mythologiques ou emblématiques du monde littéraire détournées de leur usage habituel. Prenons à titre d'exemple ce passage qui compile poésie, roman et mythe "Tout est bon dans le cochon, c'est la seule parole d'évangile que j'aie jamais entendue sortir de la bouche de Bruce [...] Il le dévore entier. [...] Ce groin, d'ailleurs ! Le mot est un autre" (29- 30).

Cet extrait, entièrement construit sur l'emploi de termes dérisoires et selon un ton ironique qui définissent un moment de railleries, est destiné surtout à l'avilissement, à la dégradation de la conscience commune au profit d'une conscience critique libre de toutes les contingences. Nous pourrions reconnaître ici un état d'esprit proche de celui d'un Rimbaud, en son ironie jugée parfois décapante, lorsqu'il écrit *Les Assis* ou *L'Homme Juste*, et s'en prenant au pouvoir, à la société provinciale, à l'Église. D'ailleurs le fait de transformer 'Je est un autre', et sa récupération ironique par Chevillard, fait irruption ici à 'mot (à peine) masqué'. Nous pouvons de même entrevoir à travers la permutation du "je" une intention de montrer combien le 'je' (entendre l'identité) n'est qu'un mot, et combien le mot peut-être déformé et défiguré en passant d'un contexte à un autre tout comme la déambulation de l'homme dans l'espace. D'ailleurs Rémy de Gourmont, évoqué par Schneider, le souligne ainsi: "Les mots, vêtements de nos idées, s'usent comme les habits, vêtements de nos corps" (383).

Dans cette perspective, le fait de choisir “le lit vide à côté du plein” (90) dans la scène de l’hôpital - le vide dans le sens que lui donne Barthes, “le nouveau, le retour du nouveau” (Bruissement 89) qui s’oppose à la répétition - montre le désir de la narratrice de se frayer un chemin libre, dépourvu de toute trace antérieure. Cette hantise d’émancipation, voire ce rêve utopique de se libérer des influences des autres, se voit aussi à travers les spectres qui n’apparaissent dans *Ronce-Rose* que pour disparaître. La dualité absence / présence, apparaît clairement à travers la photographie de cette femme inconnue accrochée dans la chambre de Mâchefer mais aussi à travers l’apparition/ disparition fantasmée de Mâchefer au cours de l’errance de RR: “[...] quand tout à coup vous ne devinez jamais qui j’ai vu. Hélas non, ce n’était pas Mâchefer” (59).

Enfin, le détournement du complexe de Narcisse s’effectue à travers la récurrence du thème de l’eau, présent aussi dans les images de la pluie, des sanglots, de la fontaine... En fait, Chevillard ironise cette question épuisée de l’abandon et cette figure de l’homme passivement victime de ses passions, “je m’essuyais tout le temps les yeux avec le bas de ma robe” (56), en la détournant pour faire de l’univers représenté un univers labile et instable, amplifiant ainsi, par ce principe, le motif de l’inconstance et de la mobilité.

Prenons cette scène où il a commencé à pleuvoir et où RR se représente “les flaques dans lesquelles les enfants des autres aiment mettre les pieds tandis que je préfère y mettre mon visage avec du ciel tout autour” (49), introduisant ainsi le mythe de Narcisse dans une image poétique où le visage de RR figure seul dans le ciel vide. Certes, par cette réitération à l’infini de ces topoï, Chevillard vise à les épuiser afin de reconstruire de leurs résidus d’autres topoï singuliers ou insolites. C’est pourquoi RR met le feu dans “le sac de la poubelle” avant de quitter sa prison et disparaît: “je me suis évanouie dans la nature” (135).

L’hypertextualité ne se limite pas aux mythes mais atteint divers domaines de la vie et de l’art intégrés subtilement dans l’espace du livre.

2.2.2 *Intertextualité ou subversion de la Bibliothèque Mondiale*

“Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire” (32), avance Compagnon dans son ouvrage *La Seconde Main Ou Le Travail De La Citation*.

L’écriture plurielle dans *Ronce-Rose* incorpore et absorbe des citations et des objets venant de divers genres, littéraires, paralittéraires ou même extra-littéraires. D’ailleurs, l’introduction du carnet permet d’entretenir cette pluralité. Ainsi des citations sont-elles empruntées à plusieurs genres incorporés dans un réseau énonciatif qu’est le discours dans lequel l’écrivain poursuit son labeur méticuleux de collage et de remontage de mots. Nous trouvons, de même, greffés au texte, des titres de livres comme “*Équateur*” (*Ecuador*) de Henri Michaux, ou des bandeaux publicitaires comme “*Fin de cavale sanglante*” (112), pour n’en citer que ces quelques emprunts.

Loin d’être arbitraire, cette prolifération de titres dans *Ronce-Rose* pointe surtout ironiquement le manque d’originalité dans le choix de “Poisson d’or” par Le Clézio attirant ainsi l’attention sur l’importance accordée aux éléments du paratexte. Selon Compagnon, “rêver d’écrire des livres (ou de livres à écrire), c’est d’abord rêver de titres” (332). En citant Freud, le critique fait remarquer que la première rencontre avec un livre, censée accrocher le lecteur et investir son fantasme, passe nécessairement par deux signes: le nom de l’auteur et le titre. Cela n’empêche pas cependant d’entrevoir à travers les autres titres évoqués des propos qui collent à des messages que l’écrivain veut véhiculer comme par exemple une possibilité de changement de situation dans “*Fin de cavale sanglante*” (112).

Chevillard introduit aussi des expressions idiomatiques comme: “je n’aimerais pas avoir une sorcière à mes troussees” (49), propres au récit policier ou même des adages scandés comme: “À quelque chose malheur est bon, disait ma grand-mère avant que je ne la tue, il paraît” (69). Ces expressions, selon Riffaterre, “allient poésie et humour” (*Sémiotique* 85).

Toutefois, nous pressentons à travers cette double postulation - hommage/cruauté (citer/tuer) - l'intention de transmettre un message en remaniant la maxime.

Par ailleurs, la dissolution des mots des autres dans un nouveau tissu, autrement dit ce montage de 'lexies' forme une 'miniature' greffée au texte comme un accessoire du 'grand tableau' où se mire le monde entier. Ainsi, les genres, qu'ils soient littéraires ou extra-littéraires, en introduisant leurs propres langages stratifient, selon Bakhtine, 'l'unité linguistique' du roman et contribuent par suite à diversifier ses langages et ses points de vue sur le monde.

L'exemple le plus révélateur de cette diversification, nous le percevons à travers les vers lyriques de Nerval: "Ce n'est pas de la grande poésie [...] le bonheur passait" (134). Intercalés dans *Ronce-Rose*, ces vers se révèlent 'intentionnels', qu'ils réfractent ou non l'intention de Chevillard, mais en tant qu'objet de représentation, ils expriment plutôt l'expression de glorification et d'admiration envers leur poète. Quoique nous décelions une certaine proximité, voire un nivellement avec les intentions de Chevillard, l'exclamation "mais quel bon conseil !" (134) dévoile une certaine nuance d'objectivation ou une ironie à propos du lyrisme.

Selon Compagnon, la citation revient comme une "nappe souterraine" (395) entre les plis du texte, symptôme ambivalent, à la fois incarnation de la vie et de la mort. Mobile, elle défie la mort ; répétée, elle signifie la mort. Toutefois, selon le critique, ce qui se répète avec la citation ne relève plus du réel, l'histoire telle qu'elle se représente d'une façon imparfaite par la bibliographie de l'écrivain et par les entrelacs des 'icônes' qui fabriquent la trame de son écriture, ou "telle qu'elle s'oublie dans le langage et se confond avec lui, qui seul, lorsqu'il discourt en roue libre, peut en exhumer des pans, les inventer et non les retrouver" (395). Dans cette perspective, la citation comme 'leurre rédempteur', s'apparente au simulacre donc à la blague.

Or, le plus intrigant est l’envahissement ou l’invasion du texte par des commentaires interrompant sans cesse la linéarité du récit – qui n’est pas sans rappeler la construction du *Jacques Le Fataliste* de Diderot. Nous distinguons parmi ces commentaires des discours esthétiques en rapport direct avec la littérature, comme la métaphore de l’abeille (agressive), du thyrses amplifié, et la musicalité des mots poussée jusqu’à la folie (le style). D’autres sont empruntés à d’autres domaines de la vie comme l’entrelacs des discours psychologique et politique que Chevillard fait glisser dans un seul énoncé les neutralisant ainsi par leur contiguïté: “En fait, le médecin voulait juste savoir quel jour on était, où étaient la droite et la gauche, le nom du président de la République et le mien. Je n’ai pas pu répondre à ces questions idiotes” (133).

Comme nous l’avons dit, cette diversité de genres offre la possibilité d’ouvrir le texte *a priori* linéaire vers d’autres dimensions, de s’essayer à tous les genres littéraires, pour les dépasser, en dépasser la clôture, et amener une singularité stylistique. Cette ambition d’embrasser métaphoriquement une “Totalité”, en intégrant dans la trame narrative linéaire de l’expérience de RR des citations (verticalisantes) empruntées à la diversité des genres, nous la décelons avec évidence chez RR, au travers de son désir fébrile de parcourir le monde et de noter ses expériences sur son carnet, tourmentée, d’y voir “s’accumuler le retard” (59). Une telle traversée frénétique de tout le monde littéraire se révèle également au travers de cette spéculation sur la fuite du temps: “je me dépêche” (17) qui, chez Chevillard, est marquée stylistiquement par le recours à une multiplicité d’ellipses, de phrases coupées, de mots mâchés.

Aussi, entre les plis des éléments assemblés, surgissent des propos contestant le genre autobiographique: “Quand on raconte sa vie, on essaie d’arriver là où on est maintenant, comme si on courait pour rattraper son retard et même pour se rattraper soi-même” (56).

Ajoutons à ces simulations que RR, à mi-chemin entre l’autofiction et la fiction,

semble aussi singer *L'Autofictif* dans sa tentative d'écrire des notations et de s'écrire en rassemblant, comme on coud un patchwork, une diversité d'expériences réelles, rêvées, virtuelles, empruntées à différents modes d'expression langagière. Nous y relevons, par exemple, des aphorismes qui tantôt paraissent objectifs "l'ombre n'est pas toujours sincère" (82), tantôt subjectifs: "Quand on écrit, c'est vraiment du sang qui coule comme le suicide par le poignet" (67), réfractant ainsi des principes métaphysiques, philosophiques et littéraires défendus par Chevillard. Le haïku trouve aussi sa place dans *Ronce-Rose*:

"Et là, c'était l'eau.

J'avais réussi.

Sacrée petite bonne femme, quand même, Ronce-Rose" (137).

C'est au moment où apparaissent "Ces grosses bulles" (138) à la surface de la marmite, nous raconte RR "qu'il faut verser le riz quand [elle] prépare le dîner avec Mâchefer" (138).

Une telle écriture spatiale, horizontale/verticale - puisque nous pouvons lire aussi ces vers horizontalement "c'était réussi quand même"-, va en parallèle avec la construction géométrique de l'aile du château dans laquelle est conduite RR, "forme un L en capitale avec le bâtiment principal et plus exactement la petite barre du bas" (111) et où elle s'étonne de trouver des "bouteilles couchées dessus [les rayons des bibliothèques] à la place des livres debout" (111). Ici apparaît clairement une double postulation envers la littérature, contestation (en déconstruisant la lettre L) et connivence faisant allusion à une hallucination due à l'effet du vin.

Ainsi, la déconstruction/ reconstruction du romanescque exprimée en termes de nourriture ou de beuverie, ouvre la voie à une subversion mais aussi à un renouvellement de toutes ces figures rabâchées. D'où alors cette esthétique étrange, rebelle à toute forme figée, propre au langage poétique, et d'où aussi, ce retour à des formes anciennes de la littérature afin de les revivifier, de leur donner une actualité et de les faire renaître avec une nouvelle

efficacité.

À en croire Rabau, l'intertextualité "suppose un déplacement" qui exige de la part du lecteur de parcourir en tous sens la bibliothèque pour interpréter le texte "en fonction d'un réseau où il se trouve pris" (33). Dans ce sens, elle se veut à la fois une 'herméneutique', c'est-à-dire "une nouvelle manière de construire le sens" (34), qui "se passe de l'idée d'écoulement temporel" (34), et une 'rhétorique' qui requiert un minimum de culture pour pouvoir reconstituer, pister et retrouver les intertextes – ou la voix cachée - derrière l'allusion.

Cette modification du paradigme, assise de l'interprétation, autrement dit du travail herméneutique, à savoir ce passage de la notion du temps à la notion de l'espace, exige, selon Rabau, 'une critique spatiale'. Nous passons donc "de la métaphore du fleuve à celle de la bibliothèque" (Rabau 44), car déambuler dans l'espace (de la bibliothèque) contrairement à la déambulation dans le temps, ouvre le choix à toutes les trajectoires et à tous les enchaînements de textes possibles que nous offre l'intertextualité.

Cette déambulation nous renvoie nécessairement à *La Voix* de Baudelaire qui s'ouvre sur le thème de la bibliothèque de Babel, "Mon berceau s'adossait à la bibliothèque" (Rabau 53), et qui nous invite à lire *Ronce-Rose* à la lumière de ce poème. En fait, la dualité du titre et le surgissement d'un "livreur de fleurs" dans la "[NOTE DE L'ÉDITEUR]", toutes ces indications péritextuelles nous offrent une possibilité de rapprocher *Ronce-Rose* du recueil, *Les Fleurs Du Mal* de Baudelaire.

De prime abord, le texte narre une existence d'une écrivaine marginale, voire d'une bohémienne à l'identité problématique. Cette fluctuation identitaire se présente comme une énigme par l'hyperbole "le mystère des mystères" (115). De même, la transgression des conventions narratives (digression, distorsion de la linéarité, fragmentation) et la domination du discours immédiat, tout donne à voir que nous avons affaire à une forme qui côtoie la

poésie. D'après ces indices, nous savons que le texte est, dans sa majorité, inspiré des *Fleurs Du Mal* et construit notamment comme l'expansion de *La Voix* qui, selon Riffaterre, "transforme les constituants de la phrase matrice en formes plus complexes" (Sémiotique 68).

De plus, le titre évoque inmanquablement le recueil de Baudelaire mais l'amplification du discours et le gonflement du texte par d'autres intertextes empêchent l'accès aux passages Baudelairiens. Ce défi exige une érudition culturelle et une attention particulière ou, pour le dire avec Rabau, "une lecture à la fois courante et érudite" (35). Dans ce roman, il s'agit surtout de reprises thématiques empruntées aux *Fleurs Du Mal*. Nous trouvons volontiers les fantômes, le vin, les mensonges, l'association des thèmes de la ville et de la musicalité. "À la fin d'une chanson, le volume de la musique baisse [...] [la ville] se défait comme ça en s'étirant" (106).

L'intertextualité la plus significative se voit dans ce vers de *La Voix*: "Je traîne des serpents qui mordent mes souliers" (Rabau 53), et repris dans *Ronce-Rose* par cette image poétique: "C'est venimeux comme un serpent, un lacet défait" (69), déboîtant ainsi la métaphore de Baudelaire. Cette image du poète exilé, nous la trouvons aussi dans le portrait de Nerval fait par Théophile Gautier: "Cet esprit [...] tout ailes et n'avait pas de pieds [...] allait venait [...] avec la joie et la liberté d'un être qui est dans son élément" (Riffaterre, Sémiotique 68).

Comme nous l'avons remarqué, la conception orphique du poème est détournée par Chevillard en convertissant l'affirmation par la négation "n'est pas dans son élément" (85). Il s'agit de la scène qui se déroule à l'hôpital où RR se lamente et se réjouit à la fois de passer inaperçue à cause d'un blessé, arrivé en même temps qu'elle au service des urgences. Ce blessé se révèle après coup "une femme dont toute la partie basse du corps disparaissait sous une couverture de papier doré" (85), qui ressemble aussi à une sirène: "On voyait bien d'ailleurs qu'elle n'était pas dans son élément" (86), empilant ainsi l'image mythologique des

sirènes au vers de Gautier.

Cette dualité homme/poète, mort/vie est soulignée de même par le désir de voler et l'échec de ce vol que nous avons évoqué dans le troisième chapitre de la première partie. Le texte sera donc conçu comme une totalité constituant toute une unité de sens. Unité qui renvoie, tout d'abord, à une constante répétition de la même scène duelle du début, cet oiseau mort-vivant, qui n'est pas sans rappeler le cygne de Baudelaire, et, ensuite, dans la clause qui traduit bien cette dualité, enfermement/évasion, vie/mort, représentée par l'image de la vieille, dans la note de l'éditeur, en état de "quasi momification".

Quant aux flèches tracées contre les murs de la chambre où le corps de celle-ci est retrouvé, elles s'apparentent aux brèches qui ouvrent des espaces d'évasion "pointant dans toutes les directions". Cette répétition de la métaphore poète/oiseau, nous dit Riffaterre, peut servir d'"icône de mouvement, de progression" (Sémiotique 69).

Suivant cette logique, des emprunts de textes divers et notamment des *Fleurs Du Mal* de Baudelaire se trouvent, telles des étoiles, disséminés entre les mots de *Ronce-Rose*, constellant (d'un sens) de nouveau, ravivés, dans cet espace du texte chevillardien. Ainsi s'affirme le paradoxe de cette "métapoésie [...] poésie sur et avec la poésie" (Rabau 174) qui, selon Moïse, se trouve assujettie, tout en se présentant indépendante, par ses propres règles et ses propres limites, confirmant le proverbe selon lequel "l'art vit de contraintes et meurt de liberté" (Rabau 174).

Par ailleurs, nous pouvons voir apparaître en filigrane à travers cette écriture, qui consiste surtout à penser la littérature au miroir de l'art en incorporant tous les genres, épique, dramatique et lyrique, comme étant des "objets de représentation" (Bakhtine, Esthétique 409), l'une des caractéristiques de l'art contemporain (en sa capacité de dépasser, sinon déconstruire, la représentation classique univoque). Cette manière innovatrice de s'exprimer consiste donc à appréhender l'écriture chevillardienne à partir d'une technique qui procède

pour beaucoup d'un art du collage ou de la citation qui sera largement utilisé dans la production artistique contemporaine assemblant des éléments hétérogènes au sein du texte. Picasso ne construisait-il pas ses tableaux d'éléments composites, de pigments de couleur mais aussi de rebuts et d'étoffes entachées, récupérés dans le dépotoir ? (Samoyault 25).

In fine, au travers de cet enchevêtrement de différents genres, Chevillard vise à présenter le monde littéraire dans un seul tableau digne d'être exposé ou "acheté par un musée" (108), traversé par des mots étrangers, embrouillés par des touches superposées appartenant à des textes d'époques différentes. Ne dit-il pas dans "Le Monde Selon Crab" que "La littérature, comme la peinture, est un art de style" ? Aussi le texte se transforme-t-il en un espace parsemé de 'pierreries' qui demande un décodage et un retour perpétuel au texte aussi bien qu'au hors-texte, un jeu d'interprétation ouvert qui ne permet pas de déterminer un sens définitif au roman et à l'aventure de RR qu'il nous est proposé de lire. D'ailleurs, Chevillard le note dans *L'Autofictif*: "Combien Nabokov a-t-il perdu de parapluies ? Combien Beckett a-t-il cassé de lacets ? Si eux-mêmes l'ignorent, notre chance est nulle de connaître un jour le fin mot" (183).

Déconstruire n'est, en somme, pas détruire mais plutôt revivifier, avait dit Perronce Moisés. Comme nous l'avons remarqué, l'écriture plurielle chez Chevillard pratique volontiers un art de la jubilation et de la subversion qui invite à revisiter le monde des livres sous un jour nouveau. Certes, dans ce roman, l'écrivain s'en prend à tous les simulacres qui se trouvent ici en procès, y compris dans leur aspect le plus minime. Cela se voit à travers les jeux spéculaires, hypertextuels et intertextuels, également à travers la confusion entre le propre et le commun, l'original et la copie, le faux et le vrai. Cette révolte est menée surtout contre ceux qui ne peuvent écrire sans imiter les autres prenant ainsi l'écriture comme devoir ou un moyen pour accéder à la notoriété. Selon Schneider, cela "leur évite peut-être le sort assez commun [...] de mourir avant d'être né" (386), parce que comme le dit exactement

Blanckeman dans “Trésor De Flibustier”, le vrai écrivain est maudit, il ne sera reconnu ou “validé qu’à titre posthume” (9). Ne fut-ce pas, d’ailleurs, le sort de Baudelaire ?

D’autre part, la fluctuation du sens, entretenue par la multiplicité des représentations, empêche d’aboutir à une signifiante close et définitive et force le lecteur à faire toujours le va-et-vient entre les passages ambigus et à repasser dans le labyrinthe obscur du sens. Il en résulte une alternance quasi à l’infini - tel est en tout cas le mouvement ‘désirant’ suggéré - d’interprétations et d’échecs faits à la compréhension, illumination et extinction. Cette instabilité nous ramène à ce que Riffaterre appelle l’illumination prolongée de la signifiante, l’autre nom de la Poésie.

Finalement, de par cette écriture plurielle, ou mieux fluctuante, dysphorique et euphorique, subversive et constructive, Chevillard nous offre une possibilité d’explorer les bijoux de la bibliothèque mondiale et de les relire différemment afin de leur donner un sens nouveau. Notre analyse rejoint les propos de Foucault sur *La Tentation De Saint Antoine* de Flaubert qui s’appliquent parfaitement à *Ronce-Rose*, en tant qu’il s’agit d’un livre qui s’enroule et se déroule sur l’espace des autres œuvres et d’un seul geste “les fait étinceler et disparaître [...] est le rêve des autres livres, [...] rêvés-repris [...] mis à distance par le songe mais par lui aussi rapprochés jusqu’à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir” (Rabau 186).

Se travestir, tout en restant le même, afin de recréer des ‘beautés’ oubliées ou comme le dit bellement Dumas, étendre sur “l’annexe” des autres œuvres “son spectre d’or”, les faire briller à côté de ses mots, c’est ce qu’on appelle Écrivain ou “l’homme de génie” (Schneider 117), pour reprendre l’expression de Dumas.

CONCLUSION

Nous voulons, au terme de ce travail de recherche, revenir à l'écriture plurielle, ou à cette "traversée" dont parle Barthes qui, loin de se réduire à une seule interprétation, relève plutôt d'une dispersion ou mieux d'une "explosion" (Bruissement 75).

Les analyses présentées dans ce mémoire portaient notamment sur la dimension démiurgique de cette écriture. En questionnant les mécanismes de l'écriture plurielle et l'ambivalence de la pensée vagabonde de RR, héroïne éponyme, éperdue dans un monde de faux-semblants, nous avons projeté de montrer que, malgré l'étrangeté ou l'incongruité de l'écriture 'palimpsestueuse' d'Éric Chevillard, nous pouvons en dégager une certaine cohérence qui répond à la poétique de l'ambivalence revendiquée par l'écrivain.

Notre attention a été surtout portée sur la structure enchevêtrée du roman, notamment sur le travail du texte fondé sur le principe de la dissémination, destruction/reconstruction et de la dualité absence/présence, mort/vie, connivence/subversion à l'égard du monde littéraire. Nous avons fait remarquer que cette dispersion revient surtout à l'emboîtement du carnet dans le récit de voyage de RR, ce qui donne lieu à des distorsions spatio-temporelles et contribue, par conséquent, à conjoindre l'horizontalité et la verticalité, le synchronique et le diachronique.

Ainsi se dévoile l'enjeu de cette écriture hermétique et herméneutique de Chevillard. Disperser pour rassembler -jouant comme un acrobate entre prose et poésie-, prendre pour règle générale la double postulation pour traverser de biais le monde, mieux encore l'enjamber et entraîner avec lui le lecteur l'engageant dans une quête nonsensique, c'est de ce vertige et c'est dans cet espace biseauté que *Ronce-Rose* trouve son unité. Nous pouvons dire également que de par la force de son style, à savoir l'unité du fond et de la forme, Chevillard réussit à construire à partir de fragments épars, recueillis de la bibliothèque mondiale mais

aussi de son quotidien, un texte à la fois autotélique et omnidirectionnel et de se frayer par là même une voie singulière au sein de la “forêt de voix”, pour emprunter à Schneider son expression.

Comme nous l’avons vu, ce roman pluriel s’inscrit dans le prolongement du roman polyphonique de Dostoïevski, du fait qu’il ne répond pas aux caractéristiques conventionnelles propres au genre romanesque mais relève plutôt d’une multiplicité de genres tragi-comique, (épique, lyrique, comique), de jeux langagiers (verbal, théâtral ou pictural), de digressions et de répétitions. Ce qui nous a permis de souligner la dimension esthétique, autrement dit la musicalité propre à l’écriture poétique ou de la poésie en prose ainsi que la dimension artistique, à savoir le ‘bri-collage’. Tous ces procédés mis en œuvre empêchent le figement du texte et le font tourner dans un mouvement circulaire, ou autour de cette pseudo-intrigue, l’absence de l’image paternelle, et ce en dehors de toute moralité ou de toute finalité. D’ailleurs, Chevillard, dans “L’Écriture Ne S’interrompt Pas”, avance qu’il ne s’intéresse qu’aux “spéculations poétiques” paradoxales “qui jouent avec le non-sens” sans s’embarrasser “ni de la vérité ni de la justice” (Chevillard).

L’originalité de ce roman tient aussi dans la rigueur et la subtilité de la construction où se combinent et se transfigurent des éléments épars et des espaces hétérogènes. En effet, l’intérêt esthétique de *Ronce-Rose*, nous l’avons montré, réside notamment dans son excentricité – au sens fort de ‘décentrement’ - et dans ce vacillement entre la folie et la sagesse qui créent une ambiance à la fois ludique et sérieuse, conférant, pour ainsi dire, à la narratrice, comme à l’écrivain et à son lecteur, une liberté interprétative et morale absolue. Et ce, par l’entremise de la théâtralisation, avec toutes ses manifestations qui favorisent voire organisent la fuite du sujet, le livrent à l’exploration de nouveaux horizons et à la reconstruction d’un monde insolite.

Dans cette traversée du monde, la densité des mots ainsi que leur pouvoir de

pulvériser l'objet en une infinité de sens commandent l'écriture plurielle et entretiennent l'équivoque. Il s'agit donc du jeu entre le plein et le creux assuré par la force d'un langage oblique. Cela fait appel à une lecture spatiale, voire cyclique, qui correspond à l'image du trou et qui exige de la part du lecteur une capacité à reconstruire le texte soit en déplaçant les pièces éparpillées dans le roman soit en menant une enquête l'obligeant de sortir hors-texte afin de saisir le sens latent ou alors le sens fuyant.

En effet, dans *Ronce-Rose*, Chevillard nous entraîne dans le mirage de l'écriture affolante et dans le vertige de cet espace mouvant où s'enchevêtrent et se confrontent plusieurs voix, proches et lointaines à la fois, et, ce faisant, elles prennent tout leur sens dans cette inextricable pluralité. C'est pourquoi la dialectique entre poésie et prose, les contradictions et les jeux sur le degré, ou ce que Barthes appelle 'bathmologie' sont postulés afin de décliner l'univers des signes. Ainsi se construit un nouveau langage, comme l'avance exactement Viart dans " Littérature Spéculative", où le lecteur se voit confronter à renommer le monde et à réinventer un nouveau sens qui sied aux objets. Il s'agit donc d'une régression à la préhistoire, d'une révolution langagière et d'un affranchissement du réel, bref d'un rêve utopique qui ne peut s'accomplir sans la spéculation, autrement dit sans la mise à l'épreuve de tout ce qui peut tomber sous l'œil de l'écrivain et sans cette exploration *ex nihilo* dans les profondeurs des mots (revenir à un temps révolu, le temps préhistorique et pouvoir écrire "noir sur blanc" (Compagnon 391) , écriture utopique à laquelle tendait Mallarmé).

Par ailleurs, en faisant feu de tout bois ou de toute flèche, usant et abusant de tous les clichés et de tous les procédés de l'écart, réflexivité ou intertextualité, Chevillard nous fait traverser éperdument toute la bibliothèque mondiale, du Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. L'écriture spéculaire dans *Ronce-Rose*, montre bien l'intention de l'écrivain de nous présenter un reflet fluctuant de la réalité. C'est dire que la réalité et la fiction s'entremêlent et se superposent. Cette porosité de la frontière entre les divers niveaux

diégétiques garantie par la métalepse, l'antimétalepse et l'hétérométalepse, contribue, nous l'avons vu, à court-circuiter nos représentations spatio-temporelles entre le factice et le factuel et à entraîner, par conséquent, auteur et lecteur dans le monde affabulé du personnage qui n'est en fait qu'un reflet du monde dans lequel nous vivons. Il s'agit donc d'une révolution autant esthétique (introduisant l'art plastique dans le récit) qu'ontologique (brouillant ainsi la frontière entre matière et esprit, entre monde humain et non-humain), favorisant une prise de conscience sur l'artificialité du monde contemporain.

Quant à la pseudonymie, quoiqu'elle soit critiquée, elle permet la fuite du sujet et la fluctuation de sa place dans le texte. Bien que ce que nous apercevons de la 'multiplicité psychique' de RR puisse s'approcher du monde intérieur de l'écrivain, nous ne pouvons pas pour autant classer ce texte dans la rubrique de l'autofiction qui exige une conformité des noms de l'auteur et du personnage éponyme. Ainsi, la pluralité du "je" et son instabilité, voire sa nature fuyante, conséquence directe de la fictionnalisation, va en parallèle avec la constellation des écrivains, voire avec les "défilés de l'écriture" (Compagnon 305), qui parcourent le texte.

Il est alors évident que dans cet univers baroque où miroitent et se confondent les "signes réversibles" (FI 89) du Même et de l'Autre et où Mots, personnages et paysages s'amalgament, s'entrechoquent et s'annihilent, Chevillard entend embraser ou abolir tous les simulacres qui encombrant le carnet de RR afin de déshabiller la littérature et de la purifier des artifices. Cependant, ce souci d'épingler les clichés et de les retourner dans son texte, pour reprendre les termes de Chevillard dans "Je Déteste la Littérature Qui Ne Sublime Rien", fonctionne en trompe-l'œil, montrant pour ainsi dire la facticité du monde représenté. D'où les procédés de l'écart: pseudonymes, carnet tacheté, mises en abyme, hypertextualité (parodie ou pastiche), intertextualité (citations, collage ou bricolage). Cet écart, nous l'avons dit, est réduit par l'insertion de la poésie (métapoésie par les allusions péritextuelles aux

Fleurs du Mal, insertion des vers d'Aurélia de Nerval,...) qui seule donne la possibilité de "recueillir tous les faits de subversion." (Barthes, Essais 182)

Ce travail subtil et minutieux de collage ou de "bri-collage" que l'écrivain entreprend dans *Ronce-Rose* dévoile en définitive une intention de concevoir la littérature (théâtre, poésie, roman...) au miroir de la peinture constituant ainsi un tableau figuratif qui représente le monde dans sa difformité et selon la multiplicité des points de vue que l'on a sur lui. Foucault, d'ailleurs, n'avait pas manqué de souligner que "Flaubert et Manet ont fait exister, dans l'art lui-même, les livres et les toiles." (Rabau 187). Chevillard, quand à lui, pousse à l'extrême cette coexistence en collant "la vie dans l'art" (Samoyault 25) et en clôturant le texte par cette pseudo-note de l'éditeur qui représente, tel un spectacle, toute l'existence de RR dans un tableau incongru.

Qu'il s'agisse donc d'intertextualité ou d'hypertextualité, l'écriture plurielle de Chevillard se voue à la description d'un monde autotélique, un monde insolite à explorer et à ré-explore, invitant ainsi le lecteur à fouiller dans les profondeurs du mot/texte sans toutefois trouver le "fin mot" ou le mot de la fin. De cette plongée résultent, comme nous l'avons souligné, des interprétations possibles à l'infini ouvrant davantage des trous ou des "brèches" devant lesquels, seul, le lecteur se trouve décontenancé.

L'écriture de Chevillard est l'écriture plurielle d'un écrivain "sans école" (8), pour emprunter à Cerquiglini son expression, qui appréhende la vie à travers les yeux de la littérature, convaincu qu'à travers l'écriture il est toujours possible d'inventer et de réinventer un monde rajeuni. L'originalité de cette écriture qui s'adosse sur la bibliothèque de Babel et qui s'inscrit dans son prolongement, sans pour autant renoncer à sa liberté, consiste notamment en cette tendance au renouvellement perpétuel des figures périmées et à la mise en question de tout ce qui constitue et établit l'univers littéraire contemporain. Il faut lire aussi dans cette convocation de l'autre, le conflit entre l'objectivité et la subjectivité.

Autrement dit cette hantise d'une liberté absolue ou d'une poéticité foncièrement incongrue et en parallèle le désarroi de chanter seul dans un monde où la littérature inventive recule au profit d'une littérature mercantilisée.

Nous pouvons *in fine* nous demander comment des écrivains contestataires comme Chevillard, en remettant en circulation des textes anciens conçus *a priori* comme clos ou "achevé" et en les enchevêtrant ensuite aux inventions contemporaines, illustrent un nouveau rapport au texte et engageant, par là, une rénovation de la critique littéraire.

Notre analyse portait surtout sur les enjeux de l'écriture plurielle et l'ambivalence qui en résulte. Nous avons mis l'accent sur la pluralité des voix et des mondes représentés, qui font appel à une spéculation approfondie, ainsi que sur cette nouvelle littérarité, l'hybridation et la technique du collage, pour saisir la dimension subversive et artistique dans *Ronce-Rose* de Chevillard. Bien que nous ayons pu faire des références à d'autres romans de cet auteur, notamment à *Juste Ciel*, notre étude porte sur un seul texte de Chevillard. Ainsi la question de l'intratextualité dans l'œuvre de Chevillard n'a pas été abordée, alors que cet auteur établit des correspondances - évidentes ou voilées - entre certains de ses romans. Au cours de notre analyse, il est apparu que l'écriture de Chevillard renvoie à d'autres de ses textes. Un chantier mérite d'être ouvert pour mettre à jour et interpréter les éléments qui appartiennent à cette dimension de l'œuvre, afin de comprendre comment notre écrivain construit ou tisse, de roman en roman, une œuvre hermétique dont la seule "finalité" consisterait, selon son aveu, "à faire tourner le moulin de la critique" (L'Autofictif 24). Un chantier mérite d'être ouvert afin de comprendre, surtout, quelles sont, derrière cet aveu, l'ambition et la portée de l'écriture de Chevillard. L'œuvre de Chevillard intéresse de plus en plus les exégètes du monde littéraire, parmi lesquels Bessard-Banquy, Blanckeman, Bayard et Jourde, pour les plus académiques, mais il se pourrait qu'une nouvelle critique, comme nous l'avons dit, naisse au contact des productions de cet écrivain lui-même critique littéraire. En tout état de

cause, chacun des romans aussi bien que l'œuvre - une œuvre inachevée car nous avons affaire à un auteur jeune et prolifique – sont des objets littéraires 'étranges' qui se constituent en véritables appels à l'interprétation et méritent l'attention que leur consacrent toujours plus franchement les études littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

- Asselin, Viviane, et Geneviève Dufour. "Quand Le Sujet Se Dérobe: La Digression Dans *Étrange Façon De Vivre* D'Enrique Vila-Matas." *Temps Zéro* 3, 2010.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique De Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- *Esthétique Et Théorie Du Roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *Le Degré Zéro De L'Écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953-1972.
- *Le Plaisir Du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- *Le Bruissement De La Langue: Essais Critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- Bayard, Bruno Blanckeman, et al. *Pour Éric Chevillard*. Paris: Les Éditions De Minuit, 2014.
- Bessard-Banquy, Olivier. *Le Roman Ludique: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Presses Univ. Septentrion, 2003.
- Blanckeman, Bruno. "Trésor De Flibustier". *Critique*, sept. 2018, pp. 1-9.
- Buffard-Moret, Brigitte. "Se Jouer Des Mots." *Le Magazine Littéraire: Faites Vos Jeux*, n° 545, juillet-août 2014, pp. 56 -57.
- Cerquiglini, Blanche. "Le Sabotage Chevillard." *Critique* 8, sept. 2018, pp.1-9.
- Chevillard, Éric. "Le Monde Selon Crab." Entretien réalisé par Richard Robert. *Les Inrockuptibles*, n° 47, juillet 1993, s.p.
- "Cheviller Au Corps." Entretien réalisé par Emmanuel Favre. *Le Matricule Des Anges*, n° 61, 2005, s.p.
- "Des Crabes, Des Anges Et Des Monstres." Entretien réalisé par Mathieu Larnaudie. *Devenirs Du Roman*, 2007, s.p.
- "Des Leurres Ou Des Hommes De Paille." Entretien réalisé par Pascal Riendeau paru dans *Roman* 20-50, 2008, s.p.
- *L'Auteur Et Moi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

- “Je Déteste La Littérature Qui Ne Sublime Rien.” <https://www.eric-chevillard.net/eragemag2013.html>. Consulté le 12 avril, 2020.
- “Citations de Éric Chevillard (1005).” *Babelio*, 9 juillet 2014, <https://www.babelio.com/auteur/eric-Chevillard/2753/citations>. Consulté le 1 avril, 2020.
- “Épuiser La Forme”. “Éric Chevillard”. Entretien réalisé par Jourde, *Europe*, n° 1026, octobre 2014, pp. 9-14.
- *Juste Ciel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- *Ronce-Rose*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.
- *L’Autofictif À L’Assaut Des Cartels*. Talence: Éditions de l’Arbre Vengeur, 2017.
- “Je Devenais Moi-même Un Personnage De La Grande Fiction.” *Le Temps*, 7 septembre 2018, <https://www.eric-chevillard.net/entretiens.html>. Consulté le 4 mars, 2020.
- “Jamais L’Écriture Ne S’interrompt”. Entretien réalisé par Piguet, Raphaël, et Julien Zanetta, *Critique* 8, 2018, s.p.
- Claro, Claude, et al. *Éric Chevillard Dans Tous Ses États*. Paris: Garnier, 2015.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde Main Ou Le Travail De La Citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Genette, Gérard. *Figure I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- *Figure II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- *Fiction Et Diction*. Paris: Éditions du Seuil, Paris, 2004, [1979,1991].
- *Discours Du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, [1972,1983].
- Genette, Sophie Rabau et al. *Métalepses: Entorses Au Pacte De La Représentation*. Paris: Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Jourde, Pierre. “Chevillard En Vaillant Petit Tailleur De Costards.” *Critique* 8, 2018, pp. 1-8.

- Kristeva, Julia. *Recherches Pour Une Sémanalyse, Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- Kundera, Milan. *L'Art Du Roman, Essai*. Paris: Éditions Gallimard, 1986.
- Otten, Michel. "Narration et digression." Gothot-Merscii Cl. (éd.), *Narration et Interprétation, Bru-malles 7 Facultés Universitaires Saint—Louis*, 1984, s.p.
- Peillon, Pierre-Edouard. "Farces Et Attrapes" *Le Magazine Littéraire: Molière Fanatisme Et Tolérance*, n° 575, janvier 2017, pp. 36-37.
- Piguet, Raphaël, "Chevillard À Fleur De Peau", *Critique* 8, sept. 2018, pp. 1-9.
- Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*. Paris: GF Flammarion, 2002.
- Riffaterre, Michael, *Essais de Stylistique Structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
- *La Production Du Texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- *Sémiotique De La Poésie*, Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Saad, Nancy. *Poétique De L'Ambivalence: Réécriture Et Vocation Prophétique Dans L'œuvre Romanesque De Michel Tournier*. Diss. Université du Québec à Montréal, 2014.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité*. Paris: Éditions Armand Colin, 2005.
- Sangsue Daniel. *La Parodie*. Paris: Hachette livre, 1994.
- Schneider, Michel. *Voleurs De Mots, Essai Sur Le Plagiat, La Psychanalyse Et La Pensée*. Paris: Gallimard, 1985.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. "Georges Perec: La Preuve De La Poésie Par Le Désastre." *Roman* 20-50, n° 46, Fév. 2008, s.p.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction À La Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- *La Notion de Littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

ANNEXE A: Extrait de *Ronce-Rose* d'Éric Chevillard

Moi, je vole dans le courant d'air, si j'ai soif j'aspire un nuage, si j'ai faim je croque un ortolan. Et soudain je redescends en piqué et je me pose sur l'épaule de Mâchefer. Bien sûr, il s'enfonce un peu plus dans la boue, mais son pas redevient léger, il me prend par la taille comme avant pour me faire tourner et tourner et mon rire sortait de ma bouche et tournait aussi derrière moi comme le ruban d'un cerf-volant et nous étions tellement étourdis que Mâchefer tombait quelquefois et bien sûr alors je tombais aussi, sur lui qui s'arrangeait toujours pour amortir le choc et mon rire flottait encore un moment au-dessus de nous, c'était comme ça qu'on vivait et nous n'avions pas envie que ça s'arrête même si nous savions qu'un jour je pèserais trop lourd et qu'il serait trop vieux pour danser de cette façon-là, moi dans ses bras, battant des pieds dans l'air, avec ma jupe en fleur et mes cheveux de paon qui drague. (126-127)