

Le roman *Travers* est en effet constitué d'une suite faiblement cohérente de discours annotés. L'énoncé annoté (marqué par des astérisques<sup>1</sup>) est ainsi pris pour objet par un énoncé annotant, en bas de page. La note est susceptible de susciter à son tour une autre note, et ainsi de suite de façon vertigineuse. En outre, ce phénomène de reprise (au énième degré) de l'énoncé premier est redoublé par le jeu énonciatif. *Travers* se présente en effet comme un manuscrit écrit à plusieurs mains (dont celle de « Tony Duparc »), ensuite édité par un dénommé Renaud Camus, dont les commentaires figurent en italiques entre crochets, ou en note. Ces commentaires de l'éditeur auto-proclamé sont commentés à leur tour et (nous dit-on) plus tardivement par Tony Duparc, qui est le co-auteur fictif du livre final<sup>2</sup>.

L'utilisation d'hétéronymes est d'ailleurs systématique dans les *Églogues* (Denis Duparc, Denis Duvert, J.-R.-G. du Parc, Denise Camus, Antoine du Parc, J.R.G. Le Camus, Jean-Renaud Camus – sans compter les anagrammes de Renaud Camus disséminées à l'intérieur des textes : Duane Marcus, Marc du Saune). Elle se développe soit à partir d'un mot-matrice (*Toni* donne *Denis* puis *Denise*, ou *Antoine*) soit à partir d'un auteur, aimé (Tony Duvert) ou détesté (Le Clézio). Toujours il s'agit de se débattre avec le nom *Camus* (le signifiant, le nom du père) et son référent plus illustre et pesant. Comme Renaud Camus l'écrit ludiquement dans *Le Département de la Lozère* (1996) : « La peste soit de ce patronyme trivial [...] : il m'a toujours semblé le nom d'un étranger<sup>3</sup>. » Ou encore, sur la quatrième couverture de *Roman furieux* : « Si *Roman Roi* était en quelque sorte *La Chute*, *Roman furieux* serait *Après la chute*<sup>4</sup>. »

On serait donc tenté de voir dans la « bathmologie » une pratique d'écriture anti-auctoriale, voire anti-autoritaire. Les prétentions assertives de la parole y seraient ruinées, parce qu'aucun discours n'y peut être définitif, toujours susceptible qu'il est d'être repris, commenté, corrigé ou mis à distance par une voix supplémentaire. Autre signe d'érosion de la fonction-auteur, l'écriture abolit la frontière entre texte et paratexte (c'est-à-dire : nom d'auteur, titre, quatrième de couverture, et jusqu'au bandeau commercial<sup>5</sup>) en intégrant celui-ci au processus esthétique. Et en mêlant comme on l'a vu la trame narrative ou romanesque, déjà mince, à son analyse, c'est aussi la frontière entre texte et métatexte qui se dissout. Ce

1. Dans *L'Amour l'Automne (Travers III)* (2007), c'est la typographie qui différencie les niveaux de textes (sans qu'une disposition typographique garantisse pour autant la cohésion thématique ou énonciative du passage qu'elle met en forme).

2. Voir R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, op. cit., p. 22-25.

3. Cité dans *Etc.*, à l'occasion d'une réflexion sur le père et le signifiant-père (R. CAMUS, *Etc.*, op. cit., p. 146).

4. J.-R. CAMUS, *Roman furieux*, Paris, P.O.L., 1987.

5. Pour une étude détaillée du paratexte des *Églogues*, voir J. BAETENS, *Études camusiennes*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 56-72.

dispositif énonciatif présente néanmoins, aux yeux même de l'auteur (ou de l'un des auteurs), des limites :

L'inconvénient de la bathmologie, paradoxalement, est celui même de la sincérité : il y a toujours un degré suivant. On ne s'en sort que par un coup de poing sur la table. D'où le concept de *méta-bathmologie* : lassé par le miroitement infini du jeu des degrés, son côté précieux, spécieux (*etc., discours connu*), je le refuse tout à fait. Je reviens ainsi au premier degré\*\*\*\*\*. *Hence the difference* : de même que l'anti-communisme d'un ancien communiste n'est pas celui de mon oncle Lucien, bien que leurs propos soient à peu près semblables, ni la curiosité quant à la biographie des auteurs, chez un loyal ricardolien, pareille à celle d'un critique qui veut voir à toute force, derrière telle ou telle héroïne de Racine, la seule figure de la Duparc\*\*\*\*\*, le premier degré d'un ex-bathmologue n'est pas le même que celui de Maurice Clavel : entre les deux, le *déport*. Et ainsi de suite<sup>6</sup>.

On voit ici où se situe l'hésitation du livre : venant après le Nouveau Roman et après le structuralisme, il vient aussi après les critiques qui leur ont été adressées (leur logocentrisme, pour le dire en un mot). Il s'agirait donc d'assumer à la fois les critiques et l'héritage, de telle sorte que revenir « au premier degré » ne soit pas un geste purement réactionnaire. On en revient donc à un premier degré, mais pris au second degré : dépassement dialectique du second (ou troisième, ou énième) degré, « négation de la négation ». Conjointement, le premier degré pré-structuraliste est ridiculisé sur son propre domaine. La critique lansonienne (on reconnaît en creux celle dont se défait ou que défait le *Sur Racine* de Barthes) est réduite à une unique clef herméneutique d'ordre biographique, et cette clef est transformée, ou plutôt travestie, grâce aux échos internes de l'œuvre : derrière la comédienne Du Parc (sournisement privée de sa particule), on entend nécessairement l'hétéronyme Tony Duparc<sup>7</sup>.

---

6. R. CAMUS et T. DUPARC, *Travers*, op. cit., p. 68-69.

7. Un peu à la manière de ces *gags* de Tex Avery où la femme fatale, dissimulée sous son éventail et sa chevelure blonde, se révèle être (mais généralement trop tard, le dindon de la farce l'ayant déjà embrassée) un moustachu (Bugs Bunny ou Groucho Marx).