



Recherches & Travaux

97 | 2020

Papa se meurt, maman est morte : quand l'écrivain-e devient orphelin-e

Jean Rouaud. « La source noire » de l'écriture

Jean Rouaud. The "Dark Source" of Writing

Sylvie Ducas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3207>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.3207](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.3207)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-241-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Sylvie Ducas, « Jean Rouaud. « La source noire » de l'écriture », *Recherches & Travaux* [En ligne], 97 | 2020, mis en ligne le 12 novembre 2020, consulté le 15 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3207> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.3207>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2020.

© Recherches & Travaux

Jean Rouaud. « La source noire » de l'écriture

Jean Rouaud. The "Dark Source" of Writing

Sylvie Ducas

« Mort à jamais ? Qui peut le dire ? »

Marcel Proust (*La Prisonnière*, tome III)

- 1 Le deuil pour Jean Rouaud n'est pas qu'une catastrophe native, il est la condition première de la venue à l'écriture. L'expérience de la perte, en ce qu'elle est plurielle, itérative, inscrite dans une troublante « loi des séries¹ », fonde le geste d'écrire et l'identité auctoriale dans ce désastre de la disparition de l'Autre avant soi. Si la dynamique de l'œuvre roualdienne repose sur la périlleuse transmutation d'un être en deuil en un faire son deuil, son intérêt réside dans la façon dont elle achoppe sur l'impossibilité d'effacer totalement la mort. Non pas que l'écriture échoue à remiser les chers disparus dans le mausolée de mots du « roman familial des origines » des cinq premiers livres, mais elle se découvre orpheline d'autre chose : d'une certaine France disparue, des « mots de [s]a tribu », dont l'écrivain se fait le thuriféraire orphelin, et avec elle, d'un Récit et d'un Auteur crucifiés sur l'autel de la Textualité et des écritures blanches, que l'écrivain fait œuvre de ressusciter. Réconcilier la vie et la poésie, inventer une « vie poétique » au fil des livres, se paie d'une autre épreuve, qui n'est pas sans rappeler Perec ou Beckett : celle de la condamnation au langage à perpétuité pour conjurer, après l'avoir approchée, « l'énigme irrésolue² » de la mort. Faire de ces deuils un chant qui ressuscite ce qui a disparu n'évite pas finalement que l'écriture, ressourcée à cette « poésie du réel³ », reste une thanatographie qui s'ignore et se conteste. Mais c'est à ce prix que l'auteur peut s'écrire écrivain.

Le malheur de mourir

- 2 Chaque écrivain s'abreuve à une « source noire⁴ » : pour Jean Rouaud, c'est la mort en nombre. D'abord celle de ses proches, avec pour épïcêtre la disparition brutale du père, déflagration chez l'enfant et identité en faillite qui en découle, et pour corollaires

le chagrin qui mine, la rouille qui gagne dans « ce sauve-qui-peut, cet à vau-l'eau⁵ » généralisé, l'enfance qui « bascule, morceau par morceau, dans la lente décomposition du vivant⁶ », et l'angoisse terrifiante d'être le prochain sur la liste. La mort est un comble et un trou à la fois, un scandale et une fosse commune, un « mystère » aussi, celui, « à élucider, d'une vie qui s'achève⁷ », mystère de la disparition, avec son cortège de dévastation psychique, de chagrin de la perte, d'absence qui pèse comme un poids mort, de peur de mourir aussi. « Tache originelle » d'un double martyr (le mot revient souvent), celui des endeuillés et des disparus : les deux jeunes oncles à la guerre, le père, la tante Marie, le grand-père, le grand frère avant soi, la mère, puis des millions de morts dans des guerres qui tuent en masse, mais aussi le grand chasseur agonisant de Lascaux⁸, le Christ mort d'Holbein⁹ dont la seule vue ferait perdre la foi au croyant, tous les gisants et les corps agonisants qui jonchent l'œuvre de Jean Rouaud, intimes ou non, figurent le désastre premier dont l'écriture n'aura de cesse de contester la fatalité pour se faire un destin de mots.

- 3 Car la mort, et le deuil qui l'accompagne, n'ont d'intérêt que pour l'effort d'écriture qu'ils génèrent, où nicher un destin d'écrivain : paysage d'enfance triste et pluvieuse au début des *Champs d'honneur* construit en anamorphose dont jaillit à la fin du récit la plaine d'Ypres et ses gaz mortels, épopée désastreuse de soldats réduits à « tuer le vent¹⁰ » ; digressions et écriture sérielle, à rebours de la loi du malheur, défiant la chronologie du récit et la fatalité létale dans le mille-feuille de l'anamnèse ; figures dantesques, orphiques (*Pour vos cadeaux*) et surtout christiques rendant possibles la résurrection et la réincarnation des « gens de peu » sur la scène de l'écriture ; courts-circuits temporels et distorsions spatiales, de la miniature à la fresque, orchestrés par un narrateur à la myopie visionnaire ; écriture dilatoire, du décentrement (*Le Paléo circus* comme autoportrait archaïque du « petit tordu » en artiste) et de l'évitement (trois romans avant de dire « je »)¹¹ où se cherche une nouvelle prose poétique qui serait une autre façon d'écrire l'histoire, la sienne, une histoire de deuils mais pas seulement.
- 4 Écrire le deuil pour Jean Rouaud ne consiste pas, en effet, à s'enfermer dans une mélancolie morbide, dont Freud a souligné la complaisance suicidaire, le manque d'estime de soi destructeur et stérile¹². Faire son deuil en écrivant revient, au contraire, à solder les comptes, à troquer le chagrin contre un nouvel objet d'amour : le récit, sa poésie, sa capacité d'enchanter le monde ; de ne pas imiter la mère, longtemps coupée, dans sa mélancolie et dans son deuil qui ne se fait pas, avec le monde des vivants ; de déporter l'amour estropié sur un autre objet, capable de grandir le Moi aux dimensions d'une stature d'écrivain ; de parier sur la pulsion de vie de l'écriture contre « la maladie de la mort » (Duras) ; de passer des traces mnésiques de ce qui « a été » (Barthes) à leur récréation consciente et militante. L'écriture ou la vie, en somme, ou plutôt la vie de l'écriture.

Contre la mort de l'auteur et du roman

- 5 Ce qui frappe toutefois dans l'œuvre de Jean Rouaud, ce sont des figurations et un lexique macabres qui se retrouvent, comme une persistance rétinienne, à différentes étapes de l'œuvre, alors même que l'objet n'est plus le même et que l'écrivain a liquidé l'histoire funeste des origines familiales. « Acte de décès », « mort annoncée », « disparition », « orphelin » résonnent dans les textes comme des tropismes lexicaux

d'une écriture qui tâtonne pour saisir son commencement. Si ces matrices d'écriture s'enracinent dans la mort et la disparition, ces dernières débordent largement le cadre familial. En ce sens, le roman des origines que forment les cinq premiers livres n'est qu'une chambre d'échos.

- 6 Car une mort peut en cacher une autre et ce serait une erreur de vision de réduire l'œuvre de Jean Rouaud à la fouille mélancolique d'un « vieil orphelin et ses cinq livres sur la question¹³ », écrivain garde-fantômes¹⁴ cantonné à sa « Loire intérieure¹⁵ ». De fait, l'entrée en écriture de Jean Rouaud coïncide avec l'injonction d'une double mort littéraire, cette fois, qu'il conteste avec violence dans sa *Vie poétique* en ce qu'elle n'est pas réelle, mais conceptuelle, idéologique : celle du Récit remis en cause par le Nouveau Roman et celle de l'Auteur condamné par la Textualité. Sans doute parce que ces morts théoriques condamnent la réincarnation du passé par le récit et le désir de fiction. Du « Joseph ne mourra pas¹⁶ », dans *Les Champs d'honneur*, au « Roman pas mort¹⁷ » d'*Un peu la guerre*, vingt-quatre ans plus tard, se donne à lire l'histoire en marche d'une conquête, celle d'une identité auctoriale fondée sur un engagement poétique et un refus farouche de certains deuils.
- 7 La pirouette stylistique du premier roman confondait, le temps de quelques pages, le vœu pieux de la tante Marie et le pouvoir faussement démiurgique d'un narrateur capable de changer le cours de l'H/histoire : « Joseph ne mourra pas », lui qui est mort deux fois, dans les tranchées et un soir d'hiver de 1963, le grand-oncle puis le père éponyme. La trouvaille visant à contredire, en la mettant un instant en suspens, la réalité du corps supplicié, fauché si jeune, et d'un nom écrit à l'encre violette sur une dérisoire image pieuse et patriotique, et avec elle, l'innommable tragique de deux guerres mondiales. Cette stylisation capable d'introduire une frêle hésitation à la lecture, comme le court espoir suspendu d'un futur improbable dans le récit d'une mort annoncée — celle d'un jeune poilu et celle, en creux et encore innommable, d'un père brutalement disparu —, disait déjà le pouvoir des mots à jouer du réel sans le dénaturer, à faire de la vie un espace d'écriture visant à halluciner et à élucider « le mystère d'une vie qui s'achève ». Réappropriation de disparitions dont la contrainte stylistique du lipogramme donnait déjà chez Perec une possibilité aux mots d'écrire entre les lignes la perte et d'autoriser la fouille symbolique des fils écrivains, sans la couper d'une conquête d'un style et d'une posture auctoriale devenue première.
- 8 Dans *Un peu la guerre*, c'est bien cet art poétique assumé et militant qui s'affirme. Changer la langue pour changer le monde, Marx et Rimbaud réunis, une poétique et un geste politique à la fois. Et pour cela, faire le deuil d'une certaine littérature française qui avec le structuralisme se serait coupée du réel, égarée dans des expérimentations formelles, en oubliant que la langue, réservoir de l'écriture, est un acte de nomination hallucinée du monde, une fable aussi qui raconte ce qui est en le faisant chanter. Refuser le deuil d'une littérature, donc, qui se joue ailleurs que dans les théories littéraires et l'injonction des institutions qui les cautionnent.
- 9 Et pour cela, ressusciter des auteurs — Chateaubriand, Proust, Faulkner, Montaigne, Rimbaud, Malcolm Lowry — qui, hors des classifications littéraires de la Vulgate canonique dont un Pierre Michon a si bien pointé la vanité, ont tous écrit à partir du puits sans fonds de la mort et du rien, et tenté de réparer du lien en dressant des passerelles de mots, de mémoire et de temps sur ce vide premier. Écrire, donc, avec cette confrérie à la fois mortelle et fraternelle qui a ouvert la voie et qui, pour écrasante qu'elle puisse être, nous rappelle, pour parler comme Pierre Bergounioux,

que « nous sommes les vivants. Le monde recommence chaque matin. [...] Il faut se rappeler, avec effort, que c'est notre tour, le seul temps réel, maintenant, se demander ce qui se passe et nous concerne au suprême degré, sachant que ce n'est pas ce qui est arrivé à Chateaubriand et que c'est à nous, à nous seuls, qu'il appartient, s'il se peut, d'en rendre compte¹⁸ ».

- 10 Mais c'est sans doute la figure de l'éditeur Jérôme Lindon qui symbolise le mieux — et à première vue paradoxalement — la conquête d'un périmètre d'écriture en marge des injonctions poststructuralistes. Avec son entrée en scène, aussi tardive dans l'œuvre que la figure du père dans le roman des origines, c'est une icône éditoriale, l'éditeur majuscule¹⁹ qu'il s'agit d'incarner et l'affaire n'est pas simple. Non seulement parce que Lindon a été une figure du père dont l'autorité a comblé le manque du géniteur²⁰, mais qu'il est aussi un poncif incarné, celui d'une littérature d'avant-garde que Jean Rouaud exècre. Si dans son *Jérôme Lindon*, Jean Echenoz faisait entrer — ultime hommage — son éditeur au catalogue Minuit via un livre éponyme, Jean Rouaud, lui, croque une silhouette, une ligne de fiction, dirait Lacan, celle d'un accoucheur d'auteurs à qui l'on doit son droit d'entrée en littérature, quelques pages montrant comment on devient écrivain grâce à une formule magique (« Vous êtes romancier »), mais aussi grâce à des critiques de forme à contredire durant toute une vie d'écriture (« un mort, le roman, et un disparu, moi. Alors oui, pour tout ça, un peu la guerre²¹ »), et naître à un style propre : « Roman pas mort²² ». Cette revanche du récit, dans sa capacité à réduire la « statue du Commandeur » à un personnage incarné aux failles toutes humaines (même Beckett est désigné par « Sam »), est une façon de tuer le Père une seconde fois.
- 11 Si le structuralisme, lui, a tué l'auteur, si le Nouveau Roman a condamné à mort le récit et le personnage, les deux ont surtout oublié, selon Jean Rouaud, l'adage proustien : « Le style [...] est une question non de technique mais de vision²³ », et il a besoin non d'écriture virtuose, mais de littérature transitive, qui colle aux pressions du monde, se retrempe dans la chair du monde en en réincarnant les formes perdues. Pas d'écriture, donc, sans posture ni regard à s'inventer sur la scène de l'écriture, sachant qu'ils sont aussi une manière d'habiter le monde et de prendre position par rapport aux conditions d'exercice de la littérature de son époque, une époque qui aurait évacué à tort tous les passés qui la fondent. Jean Rouaud incarne, en ce sens, toute une génération d'écrivains (Ernaux, Bergounioux, Michon...) qui ont eu vingt ans au moment du triomphe du Nouveau Roman et en avaient vingt de plus quand ils se sont autorisés à être des fils écrivains, des orphelins de père et de récit, héritiers de cette double perte, revendiquant le droit d'écrire des fables de la filiation et de raconter des histoires, celles de vies minuscules, en équilibre sur le fil tendu d'un souci de la forme et d'un désir de restituer des origines.
- 12 Réhistoriciser la littérature, réinstaurer la fable narrative du monde et de soi n'a pourtant rien d'un retour en arrière ni d'un recul littéraire replongeant dans l'illusion réaliste du canon balzacien ou zolien. Jean Rouaud est un écrivain héritier du soupçon, mais sans nostalgie et même avec rébellion. La littérature qu'il prône se pense comme activité critique et livre les soupçons qui la travaillent. Elle s'écrit contre les discours de légitimation falsifiant le monde — notamment l'Histoire — et contre les impasses théoriques, comme le Nouveau Roman, qui l'ont désincarnée. Habitée par le refus de ces deuils-là, elle l'est aussi par le refus du suicide, cette autre matrice obsédante de l'œuvre roualdienne, depuis la mère sursitaire jusqu'à une certaine France qui s'est rétrécie et a perdu son aura dans un présent du monde — planétaire, cette fois — dont

le devenir ne passe plus par elle, y compris en littérature. Une foi auctoriale s'y donne à lire : défendre une éthique de l'écriture, une manière neuve de voir le monde, d'adopter une posture auctoriale à entendre comme une position prise par rapport à lui. Celle-ci n'oublie jamais la dimension critique de l'écriture puisque le contenu narratif ne s'y sépare jamais d'une dimension réflexive. Le récit ne tient donc pas d'une transparence naïve, mais d'une lucidité narrative à l'égard du bruissement du monde, dans un récit scrutant les points aveugles et les zones d'ombre, et trahissant surtout le goût pour cette pulsion romanesque du monde à écrire.

Pour une déterritorialisation du deuil

- 13 Il s'agit bien pour Jean Rouaud de dérouter le deuil et conquérir un territoire d'écriture. Dans cette déterritorialisation du deuil cherche à s'ériger un nouveau paradigme d'une écriture autofictionnelle. Romanesque nouveau, sans doute, qui n'évacue pas la volonté de casser l'illusion référentielle, sans renoncer toutefois à saisir quelque chose du réel, à le *révéler* au double sens du terme, photographique et heuristique. Un réel qui n'est donc pas tant décrit ni représenté qu'il n'est chanté et réenchanté par la grâce d'une poésie évocatoire. D'où un récit qui ressemble à celui d'un conteur, d'un porte-voix attentif, jamais ventriloque ni illusionniste, mais auteur inventif en ce qu'« un inventeur trouve ce qui est », donc qui n'invente rien, gardant toujours le cap d'un regard sur ce qui a été et visant à l'éclairer, et qui pense surtout à son écriture, à construire loin de l'écueil de la *mimesis*. La voix du narrateur qui irrigue et orchestre ce récit ne se fait donc jamais oublier, à la façon dont il se met en scène dans *Le Bavard* de Louis-René des Forêts, à l'opposé de la voix de Faulkner racontant des vies disparues en se plaçant du côté du « Royaume des Morts ». Sans être omniscient, le narrateur assume son récit, le met en scène, le *dit* et *l'incarne*, le fait vivre dans une chair d'énonciation, nouant cette relation inédite avec ses personnages et des lecteurs en connivence, au double sens du mot « relation » : *récit* mais aussi *liaison*.
- 14 Bien plus, Jean Rouaud recycle tout un stock (ou cette « réserve²⁴ ») de citations et d'imageries du miracle héritées de son éducation chrétienne, qui servent cette fois un art poétique fondé sur le mystère de l'Incarnation. Si Dieu est mort pour Jean Rouaud (si tant est qu'il le soit vraiment pour lui), le mystère de la réincarnation romanesque, lui, reste entier. Or comment réincarner ce qui n'est plus ? En théâtralisant et en dramatisant les données du biographique, en jouant sur la mise en roman, pour mieux tenir ensemble une fiction de soi et une réalité autobiographique, définition singulière de l'autofiction roualdienne. Entre autres procédés, les doubles onomastiques, dans une démarche très jungienne, proche aussi d'une métaphysique du Moi, toujours sur fond de mort, héroïsent les figures mêlées du père et du fils : Joseph n'est plus seulement le père, mais le charpentier biblique immortalisé par la toile de Georges de La Tour, et même Abraham prêt à sacrifier Isaac ou l'inverse²⁵ ; Jean n'est pas que le fils orphelin, mais saint Jean de la Croix, figure du poète lyrique, « le chantre de la nuit obscure²⁶ », orphelin de père comme lui, dont il adopte comme viatique le précepte « pour aller où l'on ne sait pas il faut passer par où l'on ne sait pas ».
- 15 S'échafaude ainsi au fil des livres une véritable poétique de la résurrection et celle-ci passe non seulement par l'épiphanie d'une voix narrative, mais aussi par celle du point de vue. Si objectiver le monde est une utopie, le monde n'existe que par celui qui le regarde. Jean Rouaud se soucie de dire un temps passé glissant vers l'oubli en le

ressuscitant par une peau de mots. L'entreprise n'a de sens que si elle tient ensemble cette anamnèse et l'énonciation auctoriale qui la ressuscite, le temps d'un *dire* efficace ancré dans l'espace imaginaire de l'écriture. Mais la recherche d'une grammaire nouvelle du texte est aussi centrée sur une vision itérative et diffractée du monde et de soi, celle d'un œil autrefois myope mais qui ne l'est plus, qui revisite les mêmes points nodaux du biographique, y fait jaillir du sens en le complexifiant, comme pour mieux convertir la « source noire » originelle en source vive de l'écriture : la mort du père, le fils orphelin, l'ennui pluvieux, la guerre, le père Honorat, le tableau de Georges de La Tour, mais aussi le concile de Nicée et le débat sur la double nature du Christ... sont ces balises revisitées d'un livre à l'autre, auxquelles s'accroche une vérité toute faite de mots, qui se dit dans le mouvement même où elle échappe, se corrige sans cesse, poursuit sans relâche son travail d'excavation et d'élucidation d'une venue à l'écriture, réajuste le dire en l'éclairant de nouvelles pièces à fournir, mais toujours sur le terrain de la création littéraire, dont l'écrivain déballe la boîte à outils ; il invite à visiter les coulisses d'une tentative d'écriture de ce qui est à l'aune de ce qui a été, qui convoque la « bonne » lecture en misant sur un lecteur complice. C'est donc bien la création comme production d'un sens nouveau qui est en jeu. Si celle-ci se réduit à fouiller la malle aux souvenirs pour en collecter des traces ou des reliques, elle reste prisonnière d'un passé mortifère ; si elle prétend au contraire en faire le matériau d'une production nouvelle, elle s'inscrit dans une vision (post)moderne de ses héritages. Car ce qui fait œuvre, c'est moins le tour figé d'un texte que le dispositif singulier qui l'organise. Chez Jean Rouaud, ce dispositif est palimpsestique, stéréoscopique et anamorphosique, autant de procédés qui tordent la ligne du temps et démultiplient les angles de vision. Un tel dispositif à la fois visuel et temporel vise à grandir le territoire de l'intime aux dimensions d'un imaginaire-œuvre et d'un imaginaire-monde qui est encore celui qui se lit dans le manifeste de la « littérature-monde²⁷ » et l'éloge d'un roman « se frott[ant] au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales²⁸ » en signant « l'acte de décès », cette fois, d'une francophonie moribonde et en revendiquant une « renaissance » d'une fiction « ouvr[ant] de nouvelles voies romanesques²⁹ ».

- 16 On a montré ailleurs la récurrence de cette « perspective tordue », en trompe-l'œil³⁰ : un paysage de Loire-Atlantique sous la pluie préparant l'irruption de la plaine d'Ypres ravagée par la guerre ; ce champ de bataille de la plaine d'Ypres cachant l'écriture ravagée d'un petit myope³¹ ; les grottes ornées de Lascaux recouvrant les « cavernes » des poumons tuberculeux du narrateur enfant³² aussi bien que le grand cirque de l'artiste estropié... Un réel peut donc en cacher un autre, comme un texte peut en cacher un autre, texte manifeste et texte latent, et derrière les apparences premières, couve une vérité autre, un palimpseste à déchiffrer, une vérité de soi et de ses origines à ressaisir. D'où le jeu infini des rectificatifs, relectures et changements de point de vue qui réinvente sans cesse du sens d'un livre à l'autre, le recyclage des textes et l'intratextualité offrant de faire du roman à partir des romans déjà écrits, mis en abyme, au même titre que les personnages et les lieux changeant de nom au fil des livres. Mode de lecture de soi, du monde et de l'écriture, l'anamorphose est aussi par excellence le mode de vision de l'écrivain qui fait de l'exploration infinie des signifiants du biographique le moteur de la création poétique. D'où une vérité diffractée qui n'existe que dans une parole itérative et un enchâssement de récits et de livres mis en abyme, dont le but est de se déporter de l'orphelin endeuillé vers la naissance de l'écrivain devenu enfin « fils de ses œuvres³³ », père et fils, même. Tout se passe comme

s'il s'agissait de faire du spectre de la mort un *spectrum*, un détail signifiant, polysémique, une toupie sémantique, comme une photo de mots, sur laquelle greffer une élucidation narrative. Le *spectrum* du récit est ce qui refuse la mort dans le mouvement même qui la montre, il tient du mystère du *punctum* de la photographie théorisé par Barthes³⁴, donc d'une lecture capable de ranimer le référent disparu par le miracle/mirage d'une écriture interprétative, programmée à l'élucidation. C'est à ce prix que la figure obsédante du grand-père fumant ses cigarettes peut, par exemple, révéler *in fine* le « grand père » trop vite parti en fumée³⁵. Jouer avec la mort en jouant avec les mots, en somme. Et revendiquer au passage une forme, une structure, ce qu'on appelle un style.

La « Vie poétique » : une thanatographie ?

- 17 À lire Jean Rouaud, on ne peut toutefois s'empêcher de penser, finalement, à ce qui se joue et ne se dit pas dans pareille entreprise de résurrection des morts et de soi. « L'art de la reprise », du ressassement, et sa poétique de l'incarnation sont chez lui des symptômes tout autant que des partis pris esthétiques. On ne « ruine pas les ruines³⁶ » à les faire parler ni à les réincarner. Refuser de fossiliser la ruine en tentant de refigurer par les mots du « temps humain³⁷ » ou intérieur, ce temps où se conjuguent, dirait Ricoeur, « la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps³⁸ », tient encore d'un dispositif d'écriture où de simples embrayeurs de fiction construisent du sens (et une figure auctoriale) sur le terrain incertain d'une vérité qui continue d'échapper hors du périmètre du texte, et d'un passé qui, finalement, ne passe pas tout à fait. En ce sens, on peut dire que la « vie poétique » de Jean Rouaud reste une thanatographie qui s'avoue dans le mouvement même qui la refuse.
- 18 D'autant que le ressassement narratif n'est pas qu'une manière d'approcher *ostinato* un peu plus près du mystère de l'innommable, ni qu'une simple maïeutique élucidant pas à pas le mystère d'une vocation littéraire. Il est aussi une incantation, presque une prière, avec ses reprises et ses variations, ses biffures, un *carmen* pour conjurer la « source noire » en psalmodiant un désir d'être qui passe par celui d'écrire, mais un désir sans triomphalisme ni narcissisme naïf. L'humilité est au contraire la marque de fabrique de Jean Rouaud³⁹. La sémantique des titres de ses romans est sur ce point révélatrice : « *L'invention de l'auteur* » revient, des années plus tard, à [Comment] « *gagner sa vie honnêtement* », autrement dit à gagner le droit d'avoir la vie sauve en écrivant sincèrement, sans rien inventer de ce qui fut.
- 19 Le ressassement chez Jean Rouaud, ce qu'il appelle « l'art de la reprise⁴⁰ », qui à la fois colmate les trous et reprend sans cesse les mêmes motifs, est moins une technique qu'une conduite : repasser les faits au sas, au crible de l'écriture ; exhumer ce qui est enfoui et enfoncer la vérité trouvée dans le crâne du lecteur par cette dynamique interprétative à valeur d'herméneutique. Il est aussi une scansion, une turbine de sens inédit, un incubateur de fiction qui crée toujours de nouvelles boutures sémantiques. Mais le ressassement roualdien est aussi ressac de l'écriture qui charrie un passé mort comme s'il avait encore quelque chose à nous dire. S'il s'agit de clarifier les choses d'une manière toute heideggérienne en un épurement loquace, l'écriture qui bégaie avoue surtout la tentation toujours recommencée pour « prendre la place du mort⁴¹ », pour réussir le « tour de passe-passe » du « voile jeté sur la croix » révélant comme par

magie « à la place du crucifié, un envol de colombes⁴² ». Le ressassement trahit la persistance mémorielle et rétinienne de la mort, de la fable du deuil des origines à l'essai qui commente la naissance de l'écrivain, de l'autofiction tâtonnante au surplomb réflexif de la « vie poétique ». « On sort d'un livre comme on revient d'entre les morts⁴³ », reconnaît l'écrivain, en ce que ranimer un dire évanoui se paie d'un rôle de « garde-fantômes⁴⁴ » dont on ne sort jamais vraiment. « On ne se remet pas facilement de la mort. On ne s'y résout pas⁴⁵. »

- 20 L'écrivain, dans l'univers de Jean Rouaud, est une figure radicalement orphique. Elle trouve son modèle dans la figure maternelle, terrassée par le deuil de l'époux, traversée de chagrin et coupée du monde des vivants pendant dix ans, avant de renaître et de « prendre la place du mort⁴⁶ » en ouvrant son commerce de proximité. L'art du ravaudage vient d'elle et comme elle, l'œuvre à faire est affaire de résurrection, l'écrivain convertissant une fable du deuil en fable de l'auteur⁴⁷, celle d'une (re)naissance par l'écriture. Le pouvoir de la lyre, un chant envoûtant à même de réveiller les morts sans céder au chant des sirènes, est bien la quête et l'enquête de Jean Rouaud ; la conquête aussi d'un droit de cité en littérature. « Il est mort, et je parle⁴⁸ », pourrait écrire l'écrivain après Restif de La Bretonne. En ce sens, on peut y voir un autoportrait en mouvement, à la façon dont Montaigne en a fait un dans ses « essais » : retouches, biffures, tâtonnements, absence de but pour saisir quelque chose de soi qui a été et qui prend sens dans ce qui est en train de s'écrire. Toutes les figures de l'enfance font ainsi office de doubles de l'auteur, de figures de scribes, préfigurations d'un destin d'écriture tout autant que de passeurs de mémoire et de ferveur, avec chacun leur totem : les bulletins paroissiaux de la tante Marie, le journal du grand-père, la machine à écrire du père, le magasin de la mère, les cours d'histoire du frère Honorat...
- 21 Mais Orphée, c'est aussi un regard de trop en arrière, la perte et la disparition à jamais de ceux qu'on aime, et un survivant qui découvre que « la mort ne se raconte pas d'histoire⁴⁹ », qu'elle est « un indépassable du roman⁵⁰ ». Si la voix se fait chair le temps d'un texte, si elle est temple du corps⁵¹, ce dernier est moins un lieu de culte intouchable qu'un asile symbolique et provisoire où se rejoignent un désir et une volonté d'écrire. Le pouvoir démiurgique que Jean Rouaud confère à la parole poétique ou narrative est en sursis, suspendu à une fragile lecture, bienveillante et consentante, se heurte à cette aporie de toute phénoménologie d'un « être-au-monde » condamné (mais n'est-ce pas le sort de tout écrivain ?) sans cesse à reprendre et ressasser le périmètre intime de la mort « au visage d'autrui⁵² » avant la sienne propre.
- 22 De fait, *Le Colonel Chabert* peut être vu comme le crâne de l'anamorphose, le point aveugle de la vanité : celui qu'on croyait mort est bien vivant, « l'enterré vivant » revenu du royaume des morts ressuscite et disparaît de nouveau, mais c'est aussi le titre du livre dont la lecture est interrompue par la mort du père un soir d'hiver ; il faudra toute une vie d'écrivain pour en reprendre le cours, sans refaire du Balzac, et en écrire une autre version. Celle du « dernier des survivants morts pour la France », qui pour exister comme auteur a besoin de « composer le blason de [s]es disparus », d'« écrire la légende dorée de [s]es vaillants⁵³ » et de s'inventer sur parole : pied de nez au « ça meurt » de celui qui écrit « ce qui lui chante⁵⁴ », « et pourtant » d'une écriture vive qui, par-delà le mystère de la mort, jusqu'au bout parie sur celui de l'incarnation auctoriale, seule manière de s'inventer sur parole.

NOTES

1. J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990, p. 9.
2. P. Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2010.
3. J. Rouaud, *Être un écrivain*, Paris, Grasset, 2015, p. 183.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, ouvr. cité, p. 95.
6. *Ibid.*, p. 13.
7. *Ibid.*, p. 163.
8. J. Rouaud, *Le Paléo Circus*, Charenton, Flohic éditions, 1996.
9. J. Rouaud, *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001, p. 105-107.
10. J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, ouvr. cité, p. 155.
11. Sur tous ces procédés, voir S. Ducas, *Jean Rouaud. Les Champs d'honneur, Pour vos cadeaux*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2006.
12. S. Freud, *Deuil et Mélancolie* [1917], Paris, Payot, 2011.
13. J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004, p. 85.
14. Titre d'une nouvelle inachevée de Malcolm Lowry.
15. J. Rouaud, *Cadou Loire intérieure*, Nantes, éditions Joca Seria, 2002.
16. J. Rouaud, *Les Champs d'honneur*, ouvr. cité, p. 160.
17. J. Rouaud, *Un peu la guerre*, ouvr. cité, p. 226.
18. P. et G. Bergounioux, *Pierre Bergounioux, l'héritage/rencontres*, Charenton, Flohic éditions, 2002, p. 188-189.
19. S. Ducas, « Les "Vies majuscules" de Jérôme Lindon », *Littératures*, n° 67, Toulouse, 2013.
20. « "Bibi en l'an 2000", entretien avec l'auteur », dans *Jean Rouaud. Les Fables de l'auteur*, S. Ducas (dir.), Angers, Presses de l'université d'Angers, 2005.
21. J. Rouaud, *Un peu la guerre*, ouvr. cité, p. 236.
22. *Ibid.*, p. 226.
23. M. Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 474.
24. J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, ouvr. cité, p. 244.
25. *Ibid.*, p. 213-215.
26. *Ibid.*, p. 16.
27. J. Rouaud, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007, [en ligne] <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> (consulté le 10 janvier 2018).
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. S. Ducas, *Jean Rouaud. Les Champs d'honneur, Pour vos cadeaux*, ouvr. cité, p. 70-72.
31. J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, ouvr. cité, p. 281.
32. J. Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, Paris, Grasset, 2018, p. 11-13.
33. S. Ducas, « Père ou fils de ses œuvres ? », dans *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XX^e et XXI^e siècles*, M. L. Clément et S. van Wesemael (dir.), tome 1, *La Figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 173-184.
34. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.
35. J. Rouaud, *Un peu la guerre*, ouvr. cité, p. 172.

36. S. Ducas, « Archéologie du Moi et fable auctoriale dans les fictions contemporaines : un espace d'invention », dans *Archéologie du Moi*, G. Berkman et C. Jacot Grapa (dir.), Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 197-210.
37. P. Ricœur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1984, p. 387.
38. *Ibid.*, p. 347-348.
39. S. Ducas, « La fable de l'auteur entre filiation et invention », dans *Lire Jean Rouaud*, H. Baty-Delalande et J.-Y. Debreuille (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 57-72.
40. J. Rouaud, *Pour vos cadeaux* [1998], Paris, Minuit, coll. « Double », 2008, p. 32.
41. *Ibid.*, p. 111.
42. *Ibid.*, p. 110.
43. J. Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Minuit, 1999, p. 103.
44. Titre d'une nouvelle inachevée de Malcolm Lowry, que Jean Rouaud a longtemps utilisé comme adresse de messagerie
45. J. Rouaud, *Un peu la guerre*, ouvr. cité, p. 90.
46. J. Rouaud, *Pour vos cadeaux*, ouvr. cité, p. 111.
47. S. Ducas (dir.), *Jean Rouaud. Les Fables de l'auteur*, ouvr. cité.
48. N. E. Restif de la Bretonne, *Les Nuit de Paris*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 823.
49. J. Rouaud, *Misère du roman*, Paris, Grasset, 2016, p. 35.
50. *Ibid.*
51. J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, ouvr. cité, p. 291.
52. L'expression est d'E. Levinas dans *Totalité et Infini* (Martinus Nijhoff, 1961).
53. J. Rouaud, *Un peu la guerre*, ouvr. cité, p. 178.
54. *Ibid.*, p. 202.

RÉSUMÉS

Le deuil pour Jean Rouaud n'est pas qu'une catastrophe native, il est la condition première de la venue à l'écriture. L'expérience de la perte, en ce qu'elle est plurielle, itérative, inscrite dans une troublante « loi des séries », fonde le geste d'écrire et l'identité auctoriale dans ce désastre de la disparition de l'Autre avant soi, surtout celle du père mort prématurément lorsque son fils n'a que dix ans, mais aussi la mère et tous les aïeux du roman familial. Si la dynamique de l'œuvre roualdienne repose sur la périlleuse transmutation d'un être en deuil en un faire son deuil, son intérêt réside dans la façon dont elle achoppe sur l'impossibilité d'effacer totalement la mort. C'est cette thanatographie qui se conteste qu'on se propose ici d'étudier.

Mourning for Jean Rouaud is the primary condition for becoming a writer. The experience of loss, repeated over and over again, is at the origin of writing and of an author's identity, particularly with the premature death of the father when his son was only ten years old, as well as the mother's and all the ancestors present in the family novel. The dynamic of Rouaud's work is based on the transformation of *being* in mourning into a way of mourning. Its interest lies on the way in which the texts never succeeds in completely erasing death, in a kind of writing of death that challenges itself.

INDEX

Keywords : disappearance, filiation, autofiction, thanatography, reincarnation, resurrection

Mots-clés : disparition, filiation, autofiction, thanatographie, réincarnation, résurrection

AUTEUR

SYLVIE DUCAS

Sylvie Ducas est professeur de littérature française contemporaine à l'université Paris Est-Créteil. Elle a publié *La littérature à quel(s) prix ?* (La Découverte, 2019) et co-dirigé plusieurs volumes : *Prescription culturelle : avatars et métamorphoses* (Presses de l'ENSSIB, 2018) et *Best-sellers : l'industrie du succès* (Armand Collin, 2021). Elle s'intéresse actuellement aux médiations culturelles, aux effets de l'industrialisation des lettres, ainsi qu'aux écritures narratives du très contemporain en environnement éditorial et numérique. Elle prépare un livre intitulé *L'Écrivain ni vu ni connu*, sur les écritures contemporaines en contexte éditorial d'invisibilité.