

Sylvie Freyermuth
Université de Metz (France), CMB — LS, EA. 1102

« *Ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés...* »
ou comment une polyphonie complexe démêle l'enchevêtrement des instances
narratives dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud

« Peut-être au fond est-ce vraiment moi qui parle à travers lui. Cette chair commune, ces mémoires enchevêtrées, ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés, si bien qu'à la fin, on ne sait plus qui parle pour qui. »

Sur la scène comme au ciel : I,1, 24

La construction complexe du discours polyphonique en fiction littéraire

Le travail que je propose s'inscrit dans le cadre d'une analyse portant sur les procédés d'écriture actualisés dans la fiction romanesque. Il se restreindra, pour cette communication, à l'ensemble des six romans de Jean Rouaud¹, et particulièrement à *Sur la Scène comme au ciel*, qui clôt la saga familiale et permet à l'auteur de développer dans l'œuvre suivante une réflexion sur la genèse de son désir d'écrire ancré dans son histoire personnelle. Mon étude envisagera les différents aspects que revêtent les manifestations polyphoniques² dans cet ensemble romanesque. Cependant, après avoir examiné deux modèles, je m'attarderai particulièrement sur la première partie de *Sur la Scène comme au ciel* dont la singularité est d'être constituée exclusivement d'un récitatif à deux voix, celle du narrateur et celle de sa mère qui s'exprime *post mortem*, donc au Ciel, comme l'indique le titre.

Le statut particulier du discours inscrit dans la fiction littéraire rend plus complexe le fonctionnement de la polyphonie, puisqu'il augmente de ce fait les relations possibles entre les différents protagonistes. Comme le fait remarquer C. Kerbrat-Orecchioni³ :

[...] le discours littéraire se caractérise par le dédoublement [...] des instances énonciatives [...]. De même en effet qu'au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur, qui prend en charge les contenus narrés), de même le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé, on le sait, 'narrataire'.

¹ Rouaud, J. (1990) : *Les champs d'honneur*, Les éditions de Minuit, Paris ; — (1993) : *Des hommes illustres*, Les éditions de Minuit, Paris ; — (1996) : *Le monde à peu près*, Les éditions de Minuit, Paris ; — (1998) : *Pour vos cadeaux*, Les éditions de Minuit, Paris ; — (1999) : *Sur la scène comme au ciel*, Les éditions de Minuit, Paris ; — (2004) : *L'invention de l'auteur*, Gallimard, Paris.

² Comme nous le verrons *infra*, j'opte pour la théorie de Ducrot (que je rappellerai brièvement) exposée dans *Le dire et le dit*, Les éditions de Minuit, 1984, Paris.

³ Kerbrat-Orecchioni, C. (1980-³1997) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin / Masson, Paris, 171-172.

C. Kerbrat-Orecchioni complète ces deux plans en distinguant deux « niveaux diégétiques emboîtés : celui des actants extradiégétiques (auteur → lecteur), réels, mais linguistiquement virtuels ; celui des actants extradiégétiques (narrateur → narrataire), fictifs, mais linguistiquement réels.⁴»

Ceci posé, il faut maintenant rendre compte de l'apport de la théorie polyphonique de Ducrot telle qu'il l'a revisitée à partir de celle de Bakhtine⁵, et la coupler aux strates évoquées par C. Kerbrat-Orecchioni à la suite de Genette⁶. Alors que personne auparavant n'avait remis en cause l'unicité du sujet parlant, pas même Bakhtine qui voyait dans le roman polyphonique une confrontation de « mots » et d'« idées », c'est-à-dire un ensemble kaléidoscopique formé par les représentations et convictions des personnages, ce qui évitait de scléroser l'œuvre dans une perception achevée et achevante du monde, Ducrot estime nécessaire de descendre à un rang inférieur au texte, et d'envisager à l'intérieur même de chaque énoncé la possibilité de faire entendre plusieurs voix. Ce qui revient d'une part à nier l'idée d'un locuteur confondu avec le contenu de son énoncé, d'autre part à refuser l'identité sujet parlant/sujet de conscience, si bien qu'est rendu nécessaire le dédoublement suivant : locuteur (L) = celui qui prend en charge l'énoncé ; énonciateur (É) = la source même du point de vue, son expression sans qu'il y ait besoin d'une prise de parole au sens matériel du terme. Cette distinction permet alors de rendre compte des énoncés dans toute la richesse de leur actualisation : un locuteur (L) peut émettre un avis qui est le sien propre, ou encore celui d'une autre personne [l'énonciateur (É)] en ayant la possibilité d'y adhérer ou non, de rendre le propos *verbatim* ou en substance seulement, d'y insérer une dimension critique, autrement dit d'y laisser transparaître sa subjectivité.

Je travaillerai sur la narration roualdienne dans cette double perspective (Kerbrat-Orecchioni / Ducrot) en m'attachant tout particulièrement aux différents types de discours rapporté (style indirect, indirect libre et direct libre), dont je m'efforcerai de montrer que l'une de leurs fonctions esthétiques consiste à ne pas rompre la coulée discursive dans le but de garantir une fluidité au récit⁷.

Un discours rapporté protéiforme

Les romans de J. Rouaud sont extrêmement riches des diverses réalisations de discours polyphonique, mais rarissimes sont les passages au discours rapporté⁸ au style direct⁹. En effet, tel que le décrit J. Authier-Revuz¹⁰, le DR au style direct fonctionne sur un mode hétérogène car le syntagme introducteur correspond à un usage des mots par le locuteur, alors que la partie citée remplit un rôle autonymique ; autrement dit, le locuteur

⁴ *Ibid.*, 172.

⁵ Bakhtine, M. (1963, 21970.) : *La poétique de Dostoïevski*, traduction d'I. Kolitcheff, Seuil, Paris.

⁶ Genette, G. (1972) : *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.

⁷ Je montre par ailleurs que la pluie est l'un des moyens symboliques de représenter cette propriété dans l'ensemble de l'œuvre : Freyermuth, S. (en préparation) : *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*.

⁸ Discours rapporté : désormais DR.

⁹ Il s'agit pour l'auteur d'une nécessité (cf. entretien avec J. Rouaud).

¹⁰ Authier-Revuz, J. (1992) : Repères dans le champ du discours rapporté. In *L'information grammaticale*, 55, 38-42.

fait mention des mots dont est responsable un autre locuteur. Ce qui signifie, à l'aune de la fiction littéraire, que le narrateur omniscient [L1] grâce à un dédoublement, fait entendre par sa propre voix celle d'un personnage qui prend le statut de locuteur [L2] doublé d'un énonciateur [É], puisque ses propos sont rapportés *verbatim* entre guillemets. Si l'on passe à présent au plan de la création littéraire, dans le cas du DR au style direct, c'est l'auteur même qui se dédouble en narrateur, puis en personnage, ce qui porte à 3 le nombre de locuteurs (au sens de Ducrot), emboîtés comme des poupées gigognes. D. Bankov¹¹, pour sa part, voit dans le discours direct un moyen de cohésion textuelle en arguant de l'effet rétrospectif ou prospectif des passages narratifs qui s'intercalent entre les répliques ; ceux-ci établissent un lien avec le cotexte sur le plan lexical (répétition du mot, synonymie), sémantique (sémantisme itératif verbal, par exemple) et métadiscursif. Si l'on peut adhérer à une telle analyse et voir dans ces segments narratifs un liant, on peut toutefois faire deux remarques. Tout d'abord, ce phénomène n'est pas réservé au seul discours direct, puisque ces procédés de reprise décrits par Bankov fonctionnent aussi bien dans le DR au style indirect. D'autre part, ce n'est pas la présence de la citation de l'acte d'énonciation de L2 par L1 qui assure la cohésion textuelle, ou en d'autres termes, celle-ci n'est pas due au discours direct en lui-même. Le fait de reconnaître aux reprises narratives un effet cohésif ne me paraît pas pour autant remettre en cause la nature hétérogène du discours direct due aux effets de rupture entre les espaces énonciatifs. J. Authier-Revuz¹² distingue d'ailleurs radicalement discours direct et discours indirect :

Au DD, on juxtapose, sur une chaîne foncièrement hétérogène, des éléments liés à la subjectivité de L dans le syntagme introducteur, et de l'¹³ dans le m¹⁴ 'mentionné'. Au DI, tout élément de ce type sera nécessairement interprété comme émanant de L, unique 'source énonciative'.

A la suite de J. Authier-Revuz, je reprends la distinction hétérogénéité/homogénéité comme critères d'identification des discours direct et indirect, mais en accord avec les notions définies par Ducrot, je conteste l'unicité de la source énonciative dans le DI. Dans celui-ci, le locuteur L est certes le seul à prendre en charge le discours dans son acte énonciatif, mais il peut parfaitement faire entendre plusieurs sources énonciatives, c'est-à-dire plusieurs voix, ou plusieurs messages pour reprendre la terminologie de J. Authier-Revuz. Celle-ci défend même ailleurs¹⁵ l'idée d'un « paysage énonciatif de non-coïncidence » composé d'interlocuteurs « irréductiblement singuliers l'un par rapport à l'autre, ouvrant sur un espace de non-un [...] inhérent à la communication » ; quant au discours, il est non-coïncident à lui-même, et « constitutivement déterminé et traversé par l'ailleurs du 'déjà-dit' d'autres discours, [il] ne s'achève jamais en lui-même » (Authier-Revuz 2000 : 38). Ce qui correspond parfaitement à l'idée d'un discours polyphonique, et peut-être aussi à

¹¹ Bankov, D. (1992) : Le discours direct. Un moyen de cohésion textuelle particulier. In *L'information grammaticale*, 55, 3-4.

¹² Authier-Revuz, J. (1993) : Repères dans le champ du discours rapporté (suite). In *L'information grammaticale*, 56, 13.

¹³ Le locuteur l de J. Authier-Revuz est celui que j'ai nommé L2 *supra*.

¹⁴ Le m représente ici le message dont l est reponsable à travers son acte d'énonciation.

¹⁵ Authier-Revuz, J. (2000) : Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence. In *Répétition, altération, reformulation*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 701, Presses Universitaires de Franche-Comté. Diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 37-61.

l'interprétation que J. Peytard fait du dialogisme bakhtinien à la lumière des thèses de Deleuze¹⁶.

Pour en revenir au roman roualdien, je postule qu'il est profondément homogène dans sa matérialité, et je propose à présent d'analyser différentes catégories d'emploi du DR en m'appuyant sur quelques extraits romanesques. Le premier modèle consiste en un travail sur le discours rapporté avec prise de distance critique et production de la « figure » de l'ironie. C'est un emploi relativement répandu, mais dans le roman roualdien il revêt la particularité d'installer une « atmosphère d'époque », comme en témoignent les exemples suivants extraits du roman *Le monde à peu près*, consacré au narrateur homodiégétique :

Son film n'avait pas de sujet — et je regrettais sur-le-champ de m'en être informé —, du moins au sens où il ne racontait pas d'histoire. C'était plutôt une sorte d'allégorie, si je voyais ce qu'il voulait dire. Je voyais, bien sûr, mais, craignant de mal interpréter sa pensée, je demandai quelques éclaircissements. Je comprenais que raconter une histoire fût un symptôme réactionnaire destiné à empêcher les masses de prendre conscience de leur condition d'exploitées tout en les abreuvant de modèles contre-révolutionnaires, mais les images, n'y avait-il pas un risque à ce qu'elles parlent d'elles-mêmes ? Autrement dit — et tout en étant prêt à reconnaître que le terme d'images n'était peut-être pas adapté à son type de cinéma —, on y voyait peut-être quelque chose. (*Le monde à peu près* : III-6, 152 et sq.)

Ce passage restitue un dialogue entre Gyf et le narrateur qui rapporte les propos de son collègue au sein d'un DR narrativisé ; celui-ci se teinte d'une nuance historique par l'emploi de l'expression « si je voyais ce qu'il voulait dire ». En effet, le sujet de conversation — le tournage d'un film amateur mettant en scène une allégorie — et les tics de langage rappellent sans ambiguïté les préoccupations des jeunes intellectuels des années post-68 et leurs interminables débats, dont l'objectif était généralement de se défaire des guenilles d'un système (petit-) bourgeois. Le narrateur épingle ce travers d'une manière amusée en détournant l'expression « si tu vois ce que je veux dire », véritable ponctuation des discours des « intellos chevelus », dont la fonction était à la fois phatique et évasive — moyen de se dépêtrer d'une explication fumeuse en comptant sur l'imagination et la bienveillance de son interlocuteur. Ce détournement est opéré par le discours indirect libre, restituant toutefois avec une fidélité probable les propos de Gyf. C'est la transposition des pronoms (tu >je ; je >il) qui casse l'expression lexicalisée et, de ce fait, met en lumière son côté socio-historique. Le narrateur poursuit en prenant au pied de la lettre cette formule qui pouvait être vidée de son sens, et reprend à son compte dans son acte énonciatif les théories politiques de son camarade d'enfance : « Je voyais, bien sûr, [...]. Je comprenais que raconter une histoire fût *un symptôme réactionnaire* destiné à *empêcher les masses de prendre conscience* de leur *condition d'exploitées* tout en les *abreuvant de modèles contre-révolutionnaires* »¹⁷. D'une part, on retrouve les concepts défendus par ceux qu'à l'époque les « réactionnaires » nommaient « les gauchistes » (Énonciateur), appellations mutuellement chargées de dépréciation ; d'autre part, une telle caricature rapportée sur un mode contenant un imparfait du subjonctif (fût) (Locuteur) — emploi bourgeois caractérisé du langage, dans un but d'oppression des masses laborieuses — ne peut que rendre compte

¹⁶ Peytard, J. (2000) : « De l'altération discursive : regards sur le 'carrefour' Mikhaïl Bakhtine/ Gilles Deleuze. In *Répétition, altération, reformulation*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 701, Presses Universitaires de Franche-Comté. Diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 23-36.

¹⁷ C'est moi qui souligne.

d'une prise de distance à la fois malicieuse et nostalgique du narrateur par rapport à ses années estudiantines. Le fait d'être capable d'en sourire de cette façon montre que du temps a passé. L'exemple suivant s'appuie sur le même procédé, mais on décèle davantage encore la charge du narrateur contre le jargon marxiste ou mao de l'époque :

Pour Gyf et quelques autres, qui avaient déjà commencé à organiser la résistance, une telle remise en cause du statut des sursitaires n'était pas négociable. Il fallait donc que les forces obscurantistes reculassent grâce à des actions de masse englobant nos frères travailleurs. (*ibid.* : III-10, 181)

Il s'agit ici d'une construction complexe qui place sur le même plan le discours narrativisé (première phrase) et une composition sophistiquée dans laquelle on reconnaît les propos de Gyf — « pas négociable », « forces obscurantistes », « actions de masse », « nos frères travailleurs » — et le mode énonciatif du narrateur, puisqu'il emploie à nouveau un imparfait du subjonctif dont on peut parier que jamais Gyf ne l'aurait utilisé (cela correspond à une langue « crypto-bourgeoise »). Néanmoins, l'adjectif possessif qui détermine le SN « frères travailleurs » peut être interprété de diverses manières : soit le locuteur L1 (narrateur) rapporte les propos d'un locuteur L2 (Gyf) en finissant par lui céder totalement la place, ce qui montre un glissement très progressif dans le même acte énonciatif d'un locuteur à un autre ; soit L1 prend en charge la totalité de l'énonciation et adhère partiellement à É (Gyf, comme source) en considérant lui aussi les travailleurs comme ses frères. La subtilité de cet agencement discursif traduit l'hétérogénéité fondamentale dont parle J. Authier-Revuz au sujet des interlocuteurs et des discours non-coïncidents (2000, *cf. supra*). Elle met aussi en évidence un traitement ironique du sujet. Je me réfère en cela à A. Berrendonner¹⁸, qui lui-même se fonde sur les théories de Ducrot pour expliquer l'ironie en fonction d'une contradiction dans la pertinence argumentative de valeurs attribuées à des êtres, des événements ou des choses, et sur celle de Sperber et Wilson¹⁹ que je reprendrai à sa suite :

Selon ces deux auteurs, l'ironie peut avantageusement être décrite comme un fait de *mention*. Ironiser, ce serait produire un énoncé en l'utilisant non comme emploi (pour parler de la réalité), mais comme mention (pour parler de lui, et signifier la distance qu'on prend à son égard). L'ironie s'apparenterait ainsi à un fait de discours rapporté. (Berrendonner 1981 : 197).

Le linguiste poursuit en convoquant la théorie de la polyphonie énonciative de Ducrot et explicite le phénomène de mention comme « tout énoncé qui contient les traces d'une double énonciation, ou plutôt de deux énonciations telles que l'une, E_I , est métalinguistique [...] par rapport à l'autre, E_0 . Autrement dit, E_I actualise une proposition qui n'est autre qu'un jugement sur E_0 . » (Berrendonner 1981 : 198). En effet, dans les exemples que nous avons examinés, le narrateur rapporte les propos de Gyf (E_0) dans un métadiscours (E_I), ce qui lui fait désigner de manière ostensive (par la différence de registre) les mots employés par son camarade, sans y adhérer. Comme le précise Berrendonner (*ibid.* : 199) : « [C]e type de mention marque explicitement comme différentes les deux instances de parole E_0 et E_I , qui sont le fait d'énonciateurs différents, parlant dans des circonstances spatio-temporelles différentes. » Il est clair que le récit du narrateur est nettement postérieur aux anecdotes qui

¹⁸ Berrendonner, A. (1981) : *Éléments de pragmatique linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris.

¹⁹ Sperber, D. et Wilson D. (1978) : Les ironies comme mentions. In *Poétique*, 36, 399-412.

en sont le thème, et que cette distance temporelle autorise justement une distance critique. Mais celle-ci peut se manifester immédiatement, si tant est que le narrateur ne reconstruit pas ses souvenirs. C'est le cas de l'exemple suivant dans lequel on remarque sans ambiguïté la faculté d'un métadiscours à « faire mention » :

Utilisait-il des acteurs, par exemple ? Avant même d'attendre sa réponse, je me corrigeai : par acteurs, je voulais dire intervenants. Je préfère, dit-il. Je l'avais échappé belle. En fait, concéda-t-il, la création était d'abord pour lui une occasion de faire la fête : faire un film ou faire l'amour, c'était la même chose. Il n'était donc pas question de diriger, au sens fasciste du terme — je me récriai : jamais je n'avais laissé supposer une chose pareille, ce dont honnêtement il convint —, mais de permettre à chacun d'exprimer sans fard, sans retenue, ses propres pulsions créatrices. Ça doit donner un film intéressant, conclus-je. (*Le monde à peu près* : III-6, 153)

On remarquera en premier lieu les incessantes navettes entre discours indirect libre et direct libre, ce dernier allant jusqu'à matérialiser les coupures de parole entre tirets, qui ont pour vertu de s'accorder sur le sens des mots. Il s'agit bien ici d'une question d'énonciation métadiscursive. En effet, l'autocorrection du terme « acteurs » en « intervenants » met en lumière les deux niveaux énonciatifs : L1 prend en charge la totalité de l'énoncé, mais « acteurs » correspond à la terminologie de L1 qui en fait emploi, alors qu'« intervenants », prononcé par L1 également, correspond à un autre énonciateur (au sens de Ducrot), en l'occurrence Gyf. Le narrateur fait ici mention du terme « intervenant », manière de taquiner son ami réalisateur amateur, et surtout son appartenance à une mouvance particulière. De même, la dénégation du narrateur contre son prétendu emploi du terme « fasciste » assigne à ce dernier une fonction autonymique. Cette distinction emploi/mention est certainement source d'hétérogénéité, gommée néanmoins par l'aisance du « fondu-enchaîné », procédé cher à Rouaud dans d'autres passages de son œuvre.

Le deuxième modèle examiné présente également un mélange de discours rapportés qui s'enchaînent dans la souplesse d'un flux narratif unique. Il s'agit cette fois de ce que j'appelle un changement intégré de locuteur :

Pourtant, le temps passant, il doit reconnaître que son fils est un élève doué, qui apprend tout de même mieux et plus rapidement que les autres, qui en remontrerait parfois à ses illustres modèles, car il y a là quelque chose, un je-ne-sais-quoi qui ne se réduit pas à une imitation, vraiment, j'ai beau être son père, je suis obligé de constater que oui, vraiment, pas mal du tout, une certaine invention, de la virtuosité, de la fantaisie, de l'émotion, et même de l'esprit, le souffle de l'esprit, mais de là à s'incliner devant la marque du génie, vous n'y pensez pas. En fait, il commence à y penser, mais Léopold est un saint Thomas prudent [...]. (*L'invention de l'auteur* : V-1, 226-227)

Dans ce premier extrait, on notera la présence d'un locuteur L1 qui prend en charge la totalité de la narration dans le rôle du narrateur omniscient en régime de focalisation interne. On peut hésiter entre le discours rapporté au style indirect (le verbe reconnaître ayant alors le statut d'un verbe introducteur) et le discours narrativisé²⁰, puisqu'on peut supposer que le narrateur prend en charge les pensées de Léopold au sujet du talent de son fils Amadeus, tout en s'octroyant la liberté de les rapporter en substance, voire de les résumer. Or sans qu'il y ait ponctuation forte ni signalement d'un changement d'espace énonciatif, on passe à un DR dans lequel Léopold s'exprime à la première personne : le

²⁰ Jeandillou nomme ce type de discours « discours raconté » (Jeandillou 1997 : 72-73).

clitique anaphorique de 3^e personne est relayé par l’embrayeur *je*. Il s’agit ici d’un discours semi-direct, ou direct libre, dont le narrateur se dédouble en personnage — tout en conservant lui-même la fonction locutoire. Ce passage d’un type de discours à l’autre, d’un plan énonciatif à l’autre, se fait sans heurt grâce à l’adverbe d’énonciation *vraiment* actualisé dans deux occurrences très rapprochées. Dans les deux cas, ils ont un spectre d’action « élastique », car ils portent sur des fragments de l’assertion de Léopold susceptibles de se trouver aussi bien dans le cotexte gauche que droit. Ainsi le premier *vraiment* peut renforcer les jugements « il y a là quelque chose, un je-ne-sais-quoi qui ne se réduit pas à une imitation » (en amont) mais aussi l’obligation pour Léopold de se rendre à l’évidence « je suis obligé de consater » (en aval). Cette dernière assertion est elle-même renforcée par la deuxième occurrence de *vraiment*, qui va modaliser tous les jugements axiologiques portés par le père sur la musique de son fils : « je suis obligé de consater que oui, vraiment, pas mal du tout, une certaine invention, de la virtuosité, de la fantaisie, de l’émotion, et même de l’esprit, le souffle de l’esprit ». Les deux segments suivants laissent le champ libre à l’interprétation. Quel est le locuteur ? Le narrateur seul commentant la réaction de Léopold devant une autre voix implicite²¹ qui aurait prétendu que Wolfgang était un génie, ou Léopold lui-même ? La proposition « vous n’y pensez pas » met du coup en scène un interlocuteur actualisé par *vous* dont le référent peut aussi bien être le narrataire/lecteur du roman qu’un interlocuteur virtuel de Léopold. Toujours est-il que dans cette complexité narrative, le narrateur — et sous son masque l’auteur — joue avec les espaces-temps et les instances énonciatives, sans jamais briser l’homogénéité du récit. Un autre exemple radicalise encore un peu plus cette tension d’un type de DR à l’autre :

C’est bien pourquoi Gyf, prévoyant, qui craignait que ce déluge de larmes n’engloutît notre fromage blanc, décalait discrètement mon assiette et, tout en commençant d’y plonger sa cuiller, me prenait, tu permets, la lettre des mains afin de vérifier à la source quelle tragédie nous valait une si grande affliction. [...] Après avoir pris connaissance de la lettre, Gyf fit son rapport devant la table tétanisée et expliqua qu’il n’y avait vraiment pas de quoi s’alarmer, autrement dit que ça ne cassait pas trois pattes à un canard, tout juste un bras à une vieille tante et, engloutissant le fromage blanc, que rien d’autre ne justifiait mon comportement qu’une propension (je traduis) à la pleurnicherie. Sur quoi on lui fit remarquer qu’on ne m’avait pas entendu lui donner ma part de dessert, et que donc il devait la répartir équitablement. Peut-être, mais c’était lui qui avait lu la lettre, ce qui lui donnait des droits. (*Le monde à peu près* : II-5, 81-82)

La première phrase de cette narration comporte l’incursion d’un personnage, Gyf, sous la forme du DD « tu permets » en incise. Alors que l’énonciation s’ancre dans l’espace du narrateur homodiégétique, ce sont les repères de Gyf qui font brutalement irruption sans le moindre signe avant-coureur ; cette incise s’intercale même entre le verbe et sa complémentation directe : « C’est bien pourquoi Gyf [...] me prenait, tu permets, la lettre des mains [...] » Outre le fait qu’une fois de plus l’homogénéité du discours est assurée, cette utilisation du DD libre produit l’effet d’une fulgurance de contemporanéité des différents moments (histoire, narration, lecture) et théâtralise le récit au sens d’une représentation à laquelle assisterait le narrataire/lecteur. Alors que la narration au passé-simple de l’indicatif circonscrit l’anecdote dans le temps et la tient à distance, la proposition

²¹ Et en cela on rejoint une nouvelle fois l’analyse de Ducrot, qui met en évidence l’existence d’un présupposé émis par un *on* assumant l’assertion « Wolfgang Amadeus est un génie », décelable dans la proposition « mais de là à s’incliner devant la marque du génie ».

minimale « tu permets » tire toute l'histoire en arrière l'espace de deux mots, comme s'il s'agissait d'un éclair de réminiscence instantané. On retrouve dans la suite de l'extrait la même plasticité que précédemment, car cette fois, c'est le DR au style indirect qui prend le relais après les verbes introducteurs « fit son rapport », « expliqua que », « fit remarquer que ». S'il est indubitable que le narrateur homodiégétique assume le discours, pour ce qui concerne les propos de Gyf, il est difficile de rendre au véritable énonciateur ce qui lui revient. En effet, des indices linguistiques révèlent une prise de distance et une réinterprétation par le narrateur des propos tenus par Gyf (le temps a passé et la mémoire a opéré son travail de filtrage et de reconstruction) — c'est le cas de l'expression de reformulation « autrement dit », et du détournement de l'expression lexicalisée « ça ne cassait pas trois pattes à un canard », dont le verbe *casser* est en distribution sur deux compléments dont l'un est solidaire du verbe dans l'expression figée et l'autre non — mais rien n'est clairement délimité. En revanche, l'intervention du narrateur est explicite dans la parenthèse « (je traduis) » qui signale sans équivoque que les propos de Gyf ont été rapportés en substance, mais reformulés dans un registre plus soutenu, car « une propension à la pleurnicherie » ne devait pas appartenir au registre de langue du collégien en question. La transcription des récriminations des autres camarades offre moins de zones d'hésitation. L'extrait s'achève sur une phrase qui joue à la fois sur le discours direct libre avec l'adverbe « peut-être » qui tombe comme une répartie, et l'indirect libre qui rend compte des arguments développés par Gyf mais dans l'ancrage situationnel du narrateur.

Un autre exemple illustre un phénomène de rupture encore plus fort : les indices confirmant le discours narrativisé, puis le discours indirect sont présents, mais le narrateur passe instantanément au discours direct. Ainsi :

[...] les clients se sont bousculés, qu'il a fallu conseiller, orienter, et parfois habilement dissuader quand, connaissant le goût de l'épouse, vous êtes sûr que ça lui plaira ? à qui d'autres fois il convient de rafraîchir la mémoire en rappelant que, l'an passé, ne lui avez-vous pas déjà offert un presse-purée ? [...] et vous voyez notre maman qui se plie en quatre, qui cherche ce qui pourrait bien faire l'affaire, connaissant madame X et les moyens très moyens de Monsieur X, et qui donc amène doucement ce dernier à arrêter son choix sur ce qui est dans ses cordes [...]. (*Pour vos cadeaux* : II-2, 157-158)

La teneur des propos tenus par la mère du narrateur se laisse deviner à travers les verbes « conseiller », « orienter », « habilement dissuader », et la participiale « connaissant le goût de l'épouse » est propre à introduire un discours indirect du type 'notre mère demandait au client si cela plairait à son épouse'. Au lieu de cela, c'est une forme de discours direct qui apparaît avec la tournure interrogative. Il en va de même pour le gérondif suivi du déclencheur de subordination (la conjonction *que*) qui appelle immanquablement le discours indirect : « il convient de rafraîchir la mémoire *en rappelant que*, l'an passé, [...] » après lequel on s'attend à 'il lui avait déjà offert un presse-purée'. Or ici également, c'est l'interrogative directe qui prend le relais : « ne lui avez-vous pas déjà offert un presse-purée ? ».

On possède, avec ces occurrences, quelques beaux échantillons illustrant la virtuosité avec laquelle le narrateur joue des différents discours rapportés et produit de véritables télescopes d'espaces-temps : mimésis de l'activité de la mémoire, des choix qu'elle opère, de la mise en scène des souvenirs et de la représentation des personnages ;

autrement dit, hétérogénéité dans la variété et parfois même la fugacité, mais profonde homogénéité d'un discours unificateur.

Architectonique et polyphonie

Je consacrerai la dernière étape de ce travail à un cas particulier, unique dans l'ensemble de l'œuvre de Rouaud, qui se développe sur la totalité de la première partie du cinquième roman *Sur la scène comme au Ciel*. Il s'agira avant tout de mettre en évidence les lignes d'une polyphonie architectonique. En effet, alors que nous avons examiné jusqu'à présent des variations subtiles de discours rapportés génératrices d'*harmonia discordans* à l'intérieur même d'un seul énoncé, c'est désormais sur l'ensemble d'une partie de roman (p. 9-86) qu'il s'agira d'écouter les effets contrapuntiques de deux voix — celle du narrateur homodiégétique et celle de sa mère décédée — se faire écho et s'entremêler dans une temporalité partagée, mais dans des espaces distincts : le narrateur écrit un livre sur sa mère, et cette dernière exerce un droit de réponse en jugeant *post mortem*, c'est-à-dire du Ciel, l'œuvre de son fils et surtout la manière dont il a impliqué les membres de sa famille. De la sorte, ce rapport dialogique se nourrit de phénomènes récurrents²² d'intertextualité et éclaire d'un jour nouveau le statut des personnages et la nature même de l'écrit. C'est en effet cette conversation décalée qui révèle enfin, sans hésitation et sans ambiguïté, le caractère autobiographique de l'œuvre romanesque de Rouaud, dont le pacte se scelle étrangement à la fin de la saga familiale, contrairement à ce qu'avait décrit P. Lejeune²³. De ce fait, l'instance du narrateur homodiégétique se complique d'un niveau supplémentaire, celui d'auteur :

Et pourtant dès le début il ne fait pas mystère : *Elle ne lira pas ces lignes*, et pour cause, puisque elle, c'est ma mère, qui vient de mourir six mois plus tôt, et donc l'intention est claire et limpide, il s'agit pour l'auteur, bien entendu abusif, d'écrire un livre sur sa mère, ce qui ne constitue pas une première, laquelle, du fait qu'elle n'est plus, et alors que de son vivant elle lisait ses précédents livres, ne lira pas celui-là qui va parler d'elle. (*ibid.* : I-1, a2, 18-19)

L'auteur se trouve dès lors saisi d'une obligation morale envers ses personnages, dont la réalité ne peut plus désormais être éludée par la dimension fictionnelle de l'œuvre :

Comprenons qu'auparavant il lui aurait déplu, à l'auteur, de lui déplaire, de la contrarier, de la blesser par une remarque désobligeante, une révélation peu opportune, de sorte que cette lecture *in fine* de la génitrice n'était pas sans influencer l'écriture des romans. Elle exerçait à distance une forme, sinon de censure, du moins de vigilance, qui obligeait à des détours, des circonlocutions, à composer avec les ombres, à travailler en creux, à user de la périphrase, de la litote, à charge pour le lecteur complice de décoder, de lire entre les lignes. (*ibid.* : I-1, a2, 19)

²² Freyermuth, S. (2004) : Les manifestations de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud. In P. Marillaud et R. Gauthier édés., *L'intertextualité*, C.A.L.S./C.P.S.T., Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse :

²³ Lejeune, Ph. (1975-²1996) : *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris.

On comprend que l'auteur puisse avoir des scrupules envers ses personnages parce qu'ils sont des personnes, d'autant plus qu'ils lui sont proches²⁴ ; c'est par exemple le cas de sa mère illustré ci-dessus. Il en va de même pour sa grand-mère maternelle, dont il avait fait un portrait parfois un peu rugueux, si bien qu'il bat sa coulpe auprès de son oncle, et sa délicatesse va jusqu'à ne pas oublier la fille d'un personnage très secondaire :

Ce qui impose des errata à répétition pour celui qui l'a présentée comme une femme énergique mais peu tendre. Ce dont prit ombrage son fils au point d'envisager de boycotter les livres de son neveu. De son point de vue, c'est-à-dire du point de vue d'un fils qui lit des choses inexactes sur sa mère, on ne peut que lui donner raison. Alors pour lui, ce repentir : grand-mère fut une bonne mère, et, par la même occasion, le coiffeur-maraîcher fut un bon coiffeur maraîcher²⁵, ceci pour sa fille qui a été peinée en lisant ce que j'avais écrit sur son père. Qui fut surtout un bon maraîcher. [...] Mais un père est un père, et je suis sincèrement désolé. (*ibid.* : I-1, n7, 53-54)

Ainsi, le roman *Sur la scène comme au ciel* doit être celui de la réflexion sur l'engagement de l'auteur, aussi bien dans son écriture que par rapport aux disparus et aux vivants, ce qu'il sera du reste, et plus encore puisqu'il s'achève sur le repos enfin rendu aux ascendants : « Après avoir beaucoup abusé de vous, de votre temps de vie, je vous rends à vous-mêmes, mes familiers illustres, je vous laisse en paix. » (*ibid.* : V-1, 189)

Examinons à présent l'architecture de la première partie qui présente un modèle polyphonique tellement original. Elle est strictement équilibrée, puisque le narrateur-auteur et sa mère prennent alternativement la parole, chacun disposant de dix périodes²⁶ exactement. Il s'agit d'une construction complexe puisqu'elle se développe sur deux niveaux. Sur le plan du récit romanesque, le narrateur n'entend pas la partition de sa mère. Du point de vue de la création littéraire, en revanche, il est évident que l'auteur se dédouble : il assume le discours du narrateur de même que celui qu'il prête à Annick. Le phénomène de polyphonie discursive est alors cultivé dans l'art du contrepoint, comme pour une fugue dont le thème et les variations se déploient dans un jeu d'appel et de réponse. Cependant, l'auteur-narrateur et sa mère s'adressent directement à un interlocuteur potentiel actualisé en chaque lecteur, comme s'il fallait prendre celui-ci à témoin de ce que l'un souhaite dire à l'autre, lui demander d'accepter par un accord tacite — le simple fait de lire le roman — le rôle de l'intermédiaire. De ce fait, cohabitent deux *je* ancrés chacun

²⁴ On remarque dans l'ensemble de l'œuvre un changement dans l'onomastique. Les patronymes comme les toponymes varient : sont par exemple concernés le grand-père maternel (Alphonse Burgaud/Alfred Brégeau), les tantes maternelles, l'oncle Rémi/Émile (en fait un petit cousin), Mathilde/Clothilde qui est la belle-sœur de la petite tante Marie, Random/Campbon bourg de naissance de Joseph Rouaud, Riancé/Riaillé, bourg de naissance d'Annick. L'auteur a indiqué que seuls les noms des personnes vivantes étaient changés.

²⁵ Le repentir de Jean Rouaud est toutefois malicieux. En effet, il faut noter la disparition du tiret dans la nouvelle occurrence de *coiffeur-maraîcher*. Le tiret lexicalise en quelque sorte le mot et attribue au personnage une double propriété dont les pôles diamétralement opposés laissent entendre son incompétence. D'où la tristesse de sa fille. Dissocier le lexème unique en deux permet de réhabiliter le savoir-faire de l'artisan, à tout le moins pour une partie : la vente des légumes.

²⁶ Pour la commodité du repérage et de la lecture, le chiffre romain renvoie à la partie, le chiffre arabe à la section, la lettre *a* à l'auteur, le *m* à la mère, le chiffre qui suit la lettre au quantième de la prise de parole ; ex. : I-1 m2 : I^e partie, 1^e section, deuxième prise de parole de la mère.

dans son *hic et nunc*, qui parlent de l'autre à la troisième personne — celle du délocuté —, mais qui jamais ne dialoguent directement.

Les cogitations de l'auteur prennent leur source dans l'éventualité — « une hypothèse d'école », écrit-il — vite démentie, d'avoir pu rédiger *Pour vos cadeaux* du vivant de sa mère. Les motifs s'enchaînent ensuite, mais répondent toujours à la même préoccupation : pourquoi avoir écrit ainsi à propos d'Annick Rouaud ? Comment l'écriture fonctionne-t-elle ? Comment dire les derniers instants de celle qui vous offrit la vie ? Ce qui constitue un préalable à une autre réflexion, sur la genèse du désir d'écrire cette fois, dont la maturation conduira à son aboutissement dans le roman suivant, *L'invention de l'auteur*. Entre les deux, *La désincarnation*²⁷ qui constitue « l'art poétique » du romancier, selon ses propres termes²⁸. Le discours de Jean présente donc une continuité, même si les commentaires d'Annick s'intercalent dans la progression des réflexions de son fils, ce qui prouve qu'au plan romanesque, ils partagent un temps identique, mais non un lieu. Néanmoins, les ruptures ne sont pas aussi fortes qu'on pourrait l'imaginer et n'hypothèquent pas cette propriété de fluidité qui traverse toute l'œuvre, car les réactions de la mère se font toujours en référence à ce que l'auteur vient d'écrire. Par exemple, afin d'illustrer la question de la longévité, Rouaud introduit le personnage de Jeanne Calment, cette dame décédée à cent vingt ans et qui fut célébrée chaque année comme la doyenne de l'humanité. C'est à elle que s'attache Annick lors de sa première prise de parole : « Mais qu'est-ce qu'il raconte ? Où veut-il en venir ? Et que vient faire ici Jeanne Calment ? » (*op. cit.* : I-1, m1, 14) Il n'en reste pas moins qu'en dépit de ce « raccord » au propos qui précède, chacun semble, au début de ce duo, suivre sa ligne mélodique, à l'image de ces chanteurs lyriques qui sur scène feignent de ne pas se voir, et dont les airs pourtant s'harmonisent parfaitement. Au fur et à mesure que les confidences prennent corps, dans une lente progression, les deux voix s'accordent sur la même tonalité, pour finir par vibrer à l'unisson. Le point de départ de l'auteur-narrateur s'ancre dans le début du roman précédent consacré à sa mère²⁹ et pose le problème de la légitimité d'écrire sur elle encore en vie. C'est l'impulsion donnée à une réflexion sur l'écriture comme *poïésis*, et pour Rouaud l'occasion de livrer un précipité des leitmotifs³⁰ qui constituent une espèce d'ossature à la mémoire, et donc à l'œuvre entière. C'est ainsi que défilent devant les yeux du lecteur l'installation d'Annick Rouaud à Campbon³¹, le funeste 26 décembre 1963, le bombardement de Nantes du 16 septembre 1943, la sortie du tunnel et la remontée vers la lumière au bout de dix ans d'un chagrin inextinguible. Mais ce qui intrigue le plus Jean, c'est la métaphore des enragés qui s'est imposée à lui dès qu'il a parlé de la mort de sa mère dans le roman qui lui est dédié. Or il lui faut parvenir à la huitième prise de parole de la première partie du roman suivant, celui dans lequel il la ramène à la vie (éternelle), pour se rendre à l'évidence : « [...] au bout de trois lignes, cette évocation du calvaire autrefois des enragés qui s'impose d'emblée, comme une vérité littéralement aveuglante, inutile de

²⁷ Rouaud, J. (2001-2002 revue) : *La désincarnation*, Folio, Gallimard, Paris.

²⁸ Entretien avec l'auteur.

²⁹ Rouaud, J. (1998) : *Pour vos cadeaux*, Les éditions de Minuit, Paris.

³⁰ Cf. Freyermuth, S. (2004) : « Les manifestations de l'intertextualité dans l'œuvre de Jean Rouaud ». In P. Marillaud et R. Gauthier éd., *L'intertextualité*, C.A.L.S./C.P.S.T., Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

³¹ Elle a suivi Joseph Rouaud, son époux, et s'installe avec lui dans la maison familiale qui inclut un magasin de vaisselle. C'est celui-ci dont elle reprendra les rênes à la mort de Joseph, le 26 décembre 1963.

dissimuler plus longtemps, ce calvaire, ce fut le sien. » (*Sur la scène comme au Ciel* : I-1, a8, 67) On assiste donc à la verbalisation par l'auteur-narrateur de ce qui couvait depuis des années, car le rapprochement existe déjà dans *Pour vos cadeaux* ; en effet, à la première page, quelques lignes après l'évocation de l'étouffement de ces malades « hurlant, la bave aux lèvres », on retrouve sous la plume du narrateur : « Elle ne lira pas ces lignes, *notre enragée*³² de mort et de chagrin et donc d'amour peut-être, victime d'une morsure d'amour [...] » (*op. cit.* : I-1, 9-10) L'évocation des enragés dont on abrégait les souffrances poursuit encore Jean dans la neuvième prise de parole, en ce qu'elle représente un geste de compassion dont il aurait tant aimé que sa mère pût bénéficier :

[...] la vision déchirante des derniers restes de notre mère, cette petite ride agitée sous le drap, [...], avec cette envie [...] que cesse le tremblement de son corps, [...], avec cette envie secrète de tirer l'oreiller de dessous sa tête et dans un sanglot le plaquer sur son visage comme s'il s'agissait de mouler dans cet éteignoir de plumes son masque mortuaire. (*Sur la scène comme au Ciel* : I-1, a9, 71)

L'auteur-narrateur s'exprime une dernière fois sur la déclaration d'amour faite à sa mère, déjà évoquée dans le roman précédent (II-4, 185), et loue sa discrétion qui lui a fait décider de s'éclipser pendant un court moment d'absence de ses enfants.

On le voit, l'unité des interventions de l'auteur-narrateur se construit autour du récit de l'agonie et de la mort de sa mère, qui l'obsède comme l'a fait durant des années la disparition brutale de son père Joseph. Discours monologal, pourrait-on rétorquer. Non point, car même si jusqu'à la troisième prise de parole, le lien entre les propos de Jean et ceux de sa mère sont distendus, ils cheminent l'un vers l'autre pour finir par fondre leur voix dans un même flux. Ainsi, Madame Rouaud prend d'abord prétexte de Jeanne Calment, évoquée par son fils, pour parler de sa propre veillesse et de sa maladie. Il s'agit en quelque sorte de l'agonie vue de l'autre côté du miroir. Elle fait également usage d'un discours polyphonique, notamment lorsqu'il est question de mettre en scène les propos des médecins, des filles de salle et des infirmières³³. Parallèlement à son fils, elle s'interroge de son point de vue de mère sur les motivations littéraires de celui-ci, sur la représentation qu'il a donnée d'elle et se perd en conjectures sur ce qu'elle croit qu'il attend d'elle. La croisée des voix s'amorce nettement au milieu des interventions respectives de l'auteur-narrateur et de sa mère, puisque la fin de la cinquième intervention de Jean est reprise directement par Annick :

Sans doute pourquoi, en lieu et place de ces heures ultimes, ponctuant le récit, l'évocation de son grand rire et sa façon singulière d'éplucher une laitue, en élaguant sans ménagement les feuilles pour n'en garder que le cœur blanc. (*ibid.* : I-1, a5, 38-39)

Je sais. *On n'est pas des lapins*³⁴. Je l'ai peut-être dit sur le ton de la plaisanterie. Mais il oublie de préciser que c'est à leur demande que j'enlevais les parties vertes, de même que je filtrais tous les matins leur lait avec une passette [...]. (*ibid.* : I-1, m5, 39)

³² C'est moi qui souligne.

³³ Les contraintes de la publication ne me permettent pas de développer cette question.

³⁴ Je rappelle que le roman précédent se clôt ainsi : « Après [le décès de la mère], vous êtes attentif à ce qui en vous vient directement d'elle. [...] Après, vous épluchez une salade et, envoyant valser les grandes feuilles vertes bourrées de chlorophylle pour n'en garder que le cœur blanc gros comme un poing, vous lancez soudain à la cantonade : on n'est pas des lapins. Et vous sentez monter intérieurement comme une déferlante, un rire moqueur qui vous est familier. Pas de doute, c'est bien elle. Ah, je ris. Je ris de me voir. » (*Pour vos cadeaux* : II-4, 186-187)

Dans la prise de parole suivante (I-1 : a6, 45), Jean évoque les petits travers de sa mère, notamment « ses mimiques en forme de rebuffades, lèvres pincées et menton tremblant », aussitôt retenus par Annick qui ouvre ainsi sa sixième intervention (I-1 : m6, 46) : « Ils ont toujours prétendu que je n'avais pas le sens de l'humour », et la termine par l'envie de mourir qui fut la sienne à la perte de son mari. Or c'est sur la mort d'Annick, trente trois ans après celle de Joseph, que l'auteur-narrateur poursuit son propos. A cet endroit les deux voix se superposent totalement et se répondent en écho selon le schéma suivant :

Fin de m7 (64) : la mère reproche à Jean l'évocation indiscrete d'Emilienne, la première fiancée de son mari.

Début a8 (65) : Jean poursuit par un extrait cité de *Pour vos cadeaux* mentionnant la jeune fille : « C'est Emilienne la blonde fiancée qui ne passe pas ».

Fin a8 (67) : Jean trouve enfin la raison d'être de la métaphore des enragés, il s'agit d'échapper au récit de l'agonie de sa mère.

Début m8 (67) : Annick évoque les dernières heures où la vie se retire...

Fin m8 (69) : ... et l'éloignement progressif au monde de la conscience.

Début a9 (69) : Reprise de la figure des enragés comme métaphore du geste de compassion qui consiste à abrégé les souffrances.

Fin a9 (71) : L'impossible geste ultime pour soulager sa mère.

Début m9 (72) : La perception de l'agonie du point de vue de la mourante.

Fin m9 (80) : Sur la difficulté d'Annick à communiquer directement avec son fils.

Début a10 (80) : Jean évoque les reproches de sa mère quant à son comportement, son manque de naturel notamment.

Fin a10 (81) : Jean est persuadé que sa mère, par discrétion et par égard pour ses enfants, a choisi, pour s'en aller, un des rares instants où elle était restée seule.

Début m10 (81) : Annick le confirme : « C'était le bon moment pour mourir. »

Fin m10 (85) : L'adieu de la mère à ses enfants.

La première partie s'achève sur la citation d'un autre extrait de *Pour vos cadeaux* (avant-dernière page de ce roman) qui narre la découverte par les enfants du corps sans vie de leur mère, et le narrateur commente : « Mais c'est normal, jusqu'au bout c'est bien elle : surtout ne vous dérangez pas pour moi mes petits enfants. » (II-4 : 186)

Il est manifeste qu'à mi-chemin de ce récitatif en duo, alors que les deux instances locutrices revendiquaient chacune son autonomie et sa liberté, les voix se rejoignent pour ne plus se quitter, osmose qu'Annick avait comprise depuis longtemps :

Alors au nom de quoi maintenant devrais-je me plier à cette comédie des commentaires ? D'autant qu'il aura beau faire, ce ne sera jamais moi. Ma version, quoi qu'il prétende, sera toujours la sienne, et ma vérité, sa vérité. Je ne doute pas de ses efforts pour que cette voix qu'il me prête colle au plus près de ce qu'il imagine être ma vraie parole, mais, si on réservait à ce fac-similé le sort que les marques de luxe réservent à la contrefaçon, cette fausse voix, aussi approchante soit-elle, finirait avec les fausses montres sous le cylindre de fonte d'un rouleau compresseur. D'autant que la proposition se heurte à un problème de communication. Comment, d'où je suis, voudrait-il que je donne mon point de vue ? Par quels moyens ? Les tables tournantes ? C'est bien la preuve que tout ce qui sera dit en mon nom ne pourra être retenu contre moi, puisque c'est lui qui vous parle. Ici l'ombre et il prétend faire toute la lumière. (*Sur la scène comme au Ciel* : I-1, m2, 23)

Le discours maternel est ici réduit à une aporie : Annick Rouaud dénonce son propre discours comme étant celui de son fils, tout en revendiquant son autonomie et son pouvoir de dénoncer ce qui n'est qu'une contre-façon : « [...] tout ce qui sera dit en mon nom ne pourra être retenu contre moi, puisque c'est lui qui vous parle. » Et de fait, sans s'attarder

sur le caractère rationnellement impossible de la situation mais possible littérairement, on reconnaît dans le discours de la mère certains traits stylistiques du fils³⁵. Il en va ainsi de la syntaxe de certaines expressions telles que : « Et *que vient faire ici Jeanne Calment ?* » (I-1 : m1,16) dont on retrouve la structure en I-1 : a3, 26 : « [...] mais ici, dans ce livre sur ma mère disparue six mois plus tôt des suites d'une leucémie, *que viennent faire ces enragés d'un autre âge*³⁶ ? » Ou encore cet emploi de la relative substantive, dont l'antécédent est repris au sein d'une anaphore démonstrative en incise, construction récurrente chez l'auteur-narrateur qui l'affectionne tout particulièrement : « [...] *Ce qui m'autorisait, ce mépris des apparences*, à me classer parmi les hors-normes, à revendiquer une forme d'indépendance d'esprit qui me distinguait du commun. » (*Sur la scène comme au ciel* : I-1 m2, 22). De la même manière, Annick Rouaud partage avec son fils un goût pour la succession de propositions interrogatives, comme en témoigne (*ibid.* : I-1, m10, 84-85) l'enchaînement de vingt questions qui achève son ultime prise de parole. On pourrait également citer l'usage de la deuxième personne du pluriel, par exemple en I-1 : m1, 16-17, lorsque la mère commente les effets douloureux des chimiothérapies. Et comme son fils, elle s'abandonne à des digressions et se promène au gré de ses souvenirs (par exemple I-1 : m3, 26 *et sq.*).

L'œuvre romanesque de Jean Rouaud est fondamentalement polyphonique, mais à aucun endroit mieux que dans le dernier roman de la lignée familiale elle ne présente une telle richesse dans la composition symphonique vocale. Qu'il s'agisse d'installer une atmosphère d'époque à travers une tessiture ironique, ou de glisser presque imperceptiblement d'un énonciateur à l'autre, tout en rendant « poreuse »³⁷ la ligne de partage entre ces instances et le locuteur grâce à un maniement étourdissant des différents types de discours, et qu'enfin la polyphonie soit poussée à son extrémité au cœur d'une création esthétique modulant deux voix dans une interprénétration du réel et du virtuel, elle est plus que jamais, à travers le refus constant de l'hétérogénéité discursive de dialogues classiques, le médium subtil de l'homogénéité et de la fluidité de l'écriture roualdienne. Dans le dernier roman de l'histoire familiale, la mère décédée revit à travers la parole du fils à qui elle fit don de la lumière, autant que l'œuvre de celui-ci est mise sur le devant de la scène par la voix de celle qui n'est plus. Laquelle de « ces voix enchevêtrées » appartient à qui ? À la mère, vivante par le fils, ou au fils né de sa mère ? Question qui prendra toute son actualité dans le roman suivant, *L'invention de l'auteur*, dont la problématique sera cette fois transposée au plan des rapports du fils à son père. Dans cette confusion des rôles et des temporalités se trouvent probablement réalisées la désincarnation des êtres et à la fois leur incarnation — ou plus exactement réincarnation — dans et par la puissance du verbe littéraire.

³⁵ Les contraintes de la publication ne m'autorisent pas à développer ce point.

³⁶ C'est moi qui souligne.

³⁷ J'emprunte le terme à M. Bonhomme qui met en évidence un phénomène semblable dans son article (1993) : *Les Remarques de Vaugelas sont-elles polyphoniques ?* In *Arba* 1, Acta Romanica Basileusia, Université de Bâle, Romanisches Seminar des Universität, Bâle, 27-36.