

TEXTE DE TRAVAIL

Sylvie Freyermuth
Université de Metz
CMB-LS, EA 1102

LES MANIFESTATIONS DE L'INTERTEXTUALITE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE JEAN ROUAUD

La présente étude ne s'attachera pas à discuter du concept d'*intertextualité* dans ce qu'il présente de conflictuel, de controversé ou de labile, comme en témoignent les différents travaux publiés à ce sujet depuis que J. Kristeva avait initié cette problématique en 1967. L'une des nombreuses questions soulevées concerne notamment le caractère intrinsèque ou extrinsèque au texte du concept d'intertextualité. M'opposant à sa définition étendue, j'en restreindrai le champ pour ne considérer qu'un ensemble de faisceaux remarquables par leur ampleur et par la force probante de leurs marques concrètes.

C'est dans cette perspective volontairement circonscrite que je me propose ici de considérer comme une unité première ce que je nomme la « tétralogie » de J. Rouaud (*Les Champs d'Honneur, Des hommes illustres, Le monde à peu près, Pour vos cadeaux*), ensemble architecturé qui comprend des micro-structures se répondant mutuellement dans un rapport de réécriture, ou d'intertextualité restreinte. Cette unité peut être ensuite considérée, sur un autre plan, comme la matrice de référence de la dernière œuvre *Sur la scène comme au ciel*, qui clôt la saga familiale. Les phénomènes d'« intertextualité » sont bien différents dans les deux cas. Alors qu'au sein de la

« tétralogie », l'auteur¹ procède à des variantes et des glissements tout en préservant des identités macrostructurales et des constantes dans les rôles des personnages (entre autres exemples), le dernier roman représente un changement radical. *Sur la scène comme au ciel* constitue en quelque sorte la somme commentée par les personnages eux-mêmes, narrateur compris, des quatre récits précédents. Dans ce discours fondamentalement polyphonique, la réécriture apparaîtra, dans la première phase du roman, comme un récitatif à deux voix – celle du narrateur et celle de sa mère – dont la confrontation éclaire d'un jour nouveau l'épaisseur des personnages et l'obligation quasi-morale que contracte l'auteur envers ses créatures.

D'autre part, les liens intertextuels offrant un maillage solide à l'ensemble de l'œuvre de Rouaud, révéleront leur nature d'outil d'analyse métatextuelle. Je m'efforcerai de montrer qu'à travers celle-ci, le narrateur peut mener à son terme un travail de réflexion sur la justification, la nature et la fonction de son entreprise d'écriture.

I. ARCHITECTURE ET TISSAGE INTERTEXTUEL : UNE TRAME SERREE

L'intertextualité, telle que je la conçois, n'est pas réduite à des échos ou des systèmes de variations sur le seul plan verbal *stricto sensu*. La dimension architecturale de la totalité de l'œuvre romanesque entre pour une bonne part dans le tissage intertextuel². Il en va de même des enchaînements entre les différents romans dont la continuité de l'un à l'autre fonctionne par des liens intertextuels de type thématique et sémantico-

¹ Par choix méthodologique je mettrai au second plan le narrateur, instance fictionnelle, pour mettre en avant son démiurge, à savoir l'auteur, et ce afin de m'attacher avant tout à la démarche de création esthétique.

² Les contraintes de la publication ne me permettent pas de traiter tous les aspects que peuvent revêtir les phénomènes intertextuels. Je pense notamment aux variations onomastiques. Mais soutenues par une construction aussi rigoureuse que celle que nous nous proposons de mettre en lumière, ces variations ne peuvent pas apparaître comme des obstacles à l'intelligence d'une forte cohésion d'ensemble cimentant la tétralogie. Ce problème sera développé dans une autre publication.

syntactique. Ainsi, le premier roman de la tréralogie, *Les Champs d'Honneur*, s'achève sur les phrases « *Il*³ veut bien essayer encore. *Il* remonte l'allée centrale en compagnie de cette petite force têtue – oh, arrêtez tout. » (p. 159), *il* étant le pronom clitique référant à Joseph Rouaud ; or le roman suivant, *Des hommes illustres*, commence par l'évocation d'un personnage dénommé également par *il*, dont on saura, quatre-vingt-treize pages plus loin⁴, qu'il s'agit du père du narrateur, Joseph Rouaud, qui fermait le roman précédent.

L'enchaînement d'un roman à l'autre se poursuit jusqu'à *Pour vos cadeaux*, dans les dernières pages duquel se met en place toute la clôture de la téralogie : verrouillage de l'ensemble et retour au début dans un motif de boucle. Une première relation intertextuelle interne, de la fin au début du roman, comme une remontée aux origines, préfigure le retour au commencement du commencement, dans *Les Champs d'Honneur*. Il convient en effet de comparer : « Vous êtes à côté d'elle qui entre maintenant en agonie. Vous êtes devant ce mystère que vous ne parvenez toujours pas à *vous enfoncer dans la tête* (*Pour vos Cadeaux*, II,4 p. 184) à « C'était la loi des séries en somme, martingale triste dont nous découvriions soudain le *secret* – un *secret* éventé depuis la nuit des temps [...]. C'est grand-père qui a clos la série, manière *d'enfonchez-vous-ça-bien-dans-la-tête* tout à fait inutile. » (*Les Champs d'Honneur*, I, p. 9)

Les dernières phrases du roman *Pour vos Cadeaux* permettent de consommer l'association mère / fils, au sein d'un discours polyphonique qui exploite la variabilité référentielle de l'embrasseur de première personne : « Ah, *je* ris... ». C'est un préalable indispensable à l'élaboration du dernier roman *Sur la scène comme au ciel*, qui s'ouvre sur la relation du narrateur à sa mère, lien au fondement même de l'existence de ce dernier roman. Aborder l'œuvre sous un tel angle offre un éclairage sur

³ L'italique dans les exemples manifestera désormais un soulignement de ma part.

⁴ Cf. S. Freyermuth, sous presse, Université de Chambéry, « Encodage et décodage du pronom cataphorique : réflexion stylistique sur un outil de cohésion romanesque dans l'œuvre de Jean Rouaud. » « L'énigme de la page 9 » se trouve résolue grâce à un système micro/macro-structural de relations intratextuelles.

un fonctionnement intertextuel différent, dont nous allons voir qu'il a des répercussions d'importance sur le statut du narrateur, et du même coup sur celui du texte.

II. ROMAN SOLITAIRE ET ROMAN DE TOUS LES ROMANS

Outre l'aspect architectural du roman *Sur la scène comme au Ciel*, qu'on n'a guère pu évoquer dans la partie précédente, cette œuvre présente des caractéristiques distinctives par rapport à la tétralogie, dont la première est la présence, avant même la partie I, c'est-à-dire en dehors de toute structure interne au roman, d'une mise en exergue qui s'affiche délibérément comme une référence intertextuelle : « Elle ne lira pas ces lignes, / *Pour vos cadeaux* ». Cette seule formule porte en elle toute la dualité de l'écriture de Rouaud, tout comme celle de l'instance narrative : « Elle ne lira pas ces lignes », formule laissée volontairement ouverte sur la virgule, correspond en effet à la voix du narrateur, mais son origine - *Pour vos cadeaux* - fait apparaître l'instance créatrice. Cette dualité est confirmée dès la première page, puisque le narrateur se dévoile comme auteur : « Une supposition [...] mais qu'en dépit de l'incipit elle l'ait lu ce livre qui parle d'elle, lequel, de fait *je n'aurais jamais pu écrire de son vivant*, et d'ailleurs je n'y avais même pas songé [...] » (*Sur la scène comme au ciel*, I, a1, p. 11). Les passages ultérieurs interdisent de croire à un subterfuge et à un narrateur qui se ferait passer pour l'auteur puisqu'on lit, p. 13 : « Mais c'est un peu comme si parmi les spectateurs de l'an deux mille cent se rencontrait une émule de notre doyenne affirmant se souvenir parfaitement d'avoir acheté *Le Journal de Mickey* à l'auteur de ce texte, du temps que *celui-là* vendait des journaux dans un kiosque, à Paris, au 101, rue de Flandre, dans le XIXe arrondissement » (*ibid.*, I, a1, p. 12-13). Et si le doute pouvait encore persister, aux pages 18 et 19, cela n'est plus possible : « Et pourtant dès le début il ne fait pas mystère : *Elle ne lira pas ces lignes*, et pour cause, *puisqu'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.* »

En dépit de la mention *roman* sous le titre de l'œuvre, le pacte autobiographique dont parle P. Lejeune (1975 – 1996) est par ces mots scellé avec le lecteur, qui sait désormais que le narrateur est bien l'auteur du texte, non pas seulement de *Sur la scène comme au ciel*, mais également de la tétralogie, de sorte que le déclenchement du processus d'anamnèse, pour emprunter au lexique psychanalytique – quoique je ne souhaite pas mener une telle lecture de l'œuvre – s'opère indiscutablement dans le dernier roman⁵. Dès lors remontent à la mémoire des échos qui, rétroactivement, prennent toute leur valeur intertextuelle.

Ainsi, Jean est déjà clairement annoncé, avec *Des hommes illustres*, comme auteur/témoin de l'histoire de sa famille, mais au lieu que le pacte soit clairement conclu avec le lecteur dès le début de la tétralogie, il n'intervient de façon explicite qu'à la fin du cycle, à la manière d'un dévoilement ou d'un aveu. Coup de théâtre comme inviterait à le penser le titre du dernier roman *Sur la scène comme au ciel* ? Ou alors volonté d'approcher au plus près de la vérité, de ne pas trahir les aimés ? De là cette intervention de la mère par le recours au discours polyphonique, qui vient s'inscrire dans un rapport dialogué avec le fils historien de la famille, afin de réparer ses errements et donner à ceux qui ont été ainsi mis en scène, malgré eux, un droit de réponse ?

La solution à ces interrogations se trouve probablement dans le dernier roman, *Sur la scène comme au ciel*, lieu de la cristallisation d'éléments qui s'affirment à ce moment dans leur pleine valeur intertextuelle. Plusieurs types de ces renvois y sont à l'œuvre, et chacun assume une fonction particulière.

⁵ Je préfère envisager la question sous l'angle des phénomènes cognitifs qui président à la reconnaissance des informations stockées antérieurement en mémoire et à la constitution de l'intertexte. Il est évident que ce processus dépendra de la personnalité de chaque lecteur – est-il plus sensible à tel ou tel événement relaté ? – mais dépendra aussi de la durée de sa lecture et du laps de temps qui sépare la lecture d'un roman de celle d'un autre – pourra-t-il encore ramener de la mémoire de stockage à la mémoire de travail l'épisode auquel il est fait allusion deux romans plus tard ? Et *quid* s'il lit l'œuvre de Rouaud dans l'ordre qui lui plaît ? Cette réflexion ne peut être exposée ici compte tenu des contraintes de la publication.

Les autocitations, tout d'abord, reprises intégrales d'un roman antérieur, sont peu nombreuses mais d'une importance majeure, car elles servent deux objectifs. Leur première fonction est structurante puisqu'elle offre rétroactivement une cohérence architecturale à l'ensemble de l'œuvre. La mort de la mère sur son lit d'hôpital, (fin du quatrième roman) devient clôture de la I^e partie du dernier roman *Sur la scène comme au ciel*, dans une espèce de terrain neutre de la narration. En effet, c'est ici très exactement que prend fin l'alternance polyphonique du récitatif en contrepoint mère / fils .

La seconde fonction de ces incrustations de passages antérieurs dans le roman ultime permet à l'auteur d'opérer un retour critique sur son travail d'écrivain – Genette parle ici de métatextualité –, et cette démarche réflexive témoigne d'un questionnement sur le processus de création. C'est ainsi que la mise en exergue, dans le roman *Sur la scène comme au ciel*, de la première phrase de *Pour vos cadeaux*, génère une interrogation sur l'émergence de la métaphore des enragés dans le cheminement de l'écriture : « Car enfin, que viennent faire ici ces enragés ? [...], que viennent faire ces enragés d'un autre âge ? » Le temps de l'écriture offre du temps à la compréhension, puisque dans *Sur la scène comme au ciel*, p. 66-67, Jean Rouaud, décrivant de manière expressionniste les derniers instants de sa mère, justifie ainsi cette métaphore, au premier abord et jusque là insistante mais incomprise : « [...] c'est là que dut s'imposer l'épisode subliminal qui ouvre ce livre qui parle d'elle, [...] au bout de trois lignes, cette évocation du calvaire autrefois des enragés qui s'impose d'emblée, comme une vérité littéralement aveuglante, *inutile de dissimuler plus longtemps, ce calvaire, ce fut le sien.* »

La condensation est une autre forme de manifestation de l'intertextualité. Soit elle concentre en quelques lignes la trame totale d'un roman antérieur, soit elle évoque, par une simple expression, des événements développés précédemment.

Enfin, certains événements ou anecdotes apparaissent de manière récurrente dans la tétralogie et trouvent leur consécration, au sein du dernier roman, sous forme de leitmotive dominés par un thème majeur, celui de la mort, largement contrebalancé cependant par l'incroyable force de vie émanant

des personnages ; l'auteur voit le jour et avec lui, l'œuvre que nous analysons : « il vous faut impérativement naître, c'est le b a ba, pas de maman, pas de roman, à quoi ressemblerait cette non-écriture d'une non-vie ? » (*Pour vos cadeaux*, II,4 p. 181)

Parmi les deuils répétés auxquels le narrateur / auteur a été confronté directement ou indirectement, ceux qui revêtent une figure obsédante sont essentiellement celui du père, dédoublé d'abord par celui du grand-oncle, et celui de la mère.

La mort du père trouve sa place dans chacun des cinq romans qui constituent l'histoire de la famille Rouaud, instaurant par là un lien intertextuel, mais également intratextuel dans la mesure où cette réitération se produit à l'intérieur d'un même texte. En dehors des éléments identiques, à savoir le jour et le moment (le soir, un lendemain de Noël, la veille de la Saint-Jean l'Évangéliste), le récit de cet événement tragique est chaque fois renouvelé, parce qu'il s'articule sur le(s) personnage(s) dominant chaque texte. On est tenté de voir apparaître dans ce procédé une approche du père réalisée par touches successives, une tentative d'en cerner la personnalité et la dimension humaine à travers ses relations familiales. Cette démarche se trouve confirmée dans le dernier roman : « Celui-là était une création romanesque, une statue taillée à grands éclats, pour les besoins d'une démonstration, pour combler un manque [...] » (*Sur la scène comme au ciel*, III, p. 107).

Le portrait de la mère, quant à lui, se précise à mesure qu'avance la tétralogie, mais dans cette évolution, un motif revient avec régularité : l'épisode du bombardement du 16 septembre 1943 à Nantes, dont Anne / Annick a été miraculeusement sauvée. Comme la mort du père, à laquelle celle de la mère fera une espèce de pendant, cet événement constitue un leitmotiv inter- et intratextuel qui donne lieu à des récits successifs dans lesquels change le nom du cousin salvateur. C'est Annick Rouaud qui a le dernier mot et rectifie, *post mortem*, dans *Sur la scène comme au ciel*, l'identité du cousin, Marc et non pas Freddy ni Pierre, de même que le nom du cinéma, l'Olympia, et non pas le Katorza. Or on se rend compte que cet épisode est vital pour l'auteur / narrateur, car dans la construction *a posteriori* de sa genèse, il est nécessaire qu'Anne / Annick rencontre le grand Joseph, suffisamment déçu

par la blonde Emilienne pour se laisser séduire par la petite jeune-fille brune. Cette conscience de la fragilité de sa vie, de sa destinée, de la justification même de son existence, l'auteur / narrateur la possède de manière aiguë dès le roman du père, à la fin duquel il apostrophe sa mère : « [...] et toi disparue en ce jour sombre, qu'advient-il de nous ? qui nous propulsera vers la lumière ? » (*Des hommes illustres*, II, 5, p. 173)

De fait, le thème de la remontée représente une autre constante dans l'ensemble de l'œuvre : qu'il s'agisse de l'ascension vers le jour des réfugiés rescapés du bombardement de Nantes, ou du lent retour à la vie de la mère, après dix ans de veuvage, le jour d'une visite de condoléances dont elle revient en se tenant les côtes de rire (le défunt ressemblait à Oliver Hardy) ; qu'il s'agisse encore du coup de talon que le narrateur donna à son Solex après l'accident qui faillit lui coûter la vie, et qui lui fit penser entamer « une assomption triomphale », cette aspiration vers le haut, vers la lumière et la vie est la force même qui vient contrecarrer le courant de destruction qui décime cette famille. C'est peut-être aussi la métaphore même de la création littéraire qui vient justifier l'existence de l'auteur ou tout au moins la recherche de son origine.

Dans cette quête de l'identité, ce qui pourrait passer pour une phrase convenue, une plaisanterie anodine « On n'est pas des lapins », tisse en fait, entre les romans, un lien qui se renforce progressivement. En effet, cette formule devenue rituelle au fil de l'œuvre est la matérialisation de l'osmose parfaite entre le fils et sa mère : Jean Rouaud saisit précisément, une fois sa mère éteinte, ce qui rendait sa personnalité si attachante. Alors seulement il pourra mener à son terme le cheminement vers la lumière de son identité retrouvée. Elle est celle d'un écrivain qui interroge sa démarche créatrice.

III. L'ECRITURE : UNE EPREUVE DE VERITE ?

Ainsi qu'on l'avait annoncé précédemment, le réseau intertextuel qui structure le dernier roman et l'articule à la tétralogie constitue un ensemble de réflexions critiques sur le travail de créateur, sur l'engagement moral de celui-ci par rapport à ses personnages et à leurs correspondants dans le

monde du réel : est-il admissible de livrer sur la scène publique certains événements intimes de la vie de ses proches ?

Le discours polyphonique fait certes entendre une pluralité de voix, et en ce sens il pourrait donner le sentiment que les personnages assument leur discours. Mais l'échec inévitable de la transmission de la vérité est clairement avoué. En effet, est-il possible de dire la vie des morts comme ils auraient aimé qu'on en parle ? Dans *Sur la scène comme au ciel*, l'auteur / narrateur fait ainsi déclarer à sa mère *post mortem* : « 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.* [...] tout ce qui sera dit en mon nom ne pourra être retenu contre moi, puisque c'est lui qui vous parle. [...] Peut-être au fond est-ce vraiment moi qui parle à travers lui. [...] *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, a3, p. 23-24).

De la même façon, l'auteur / narrateur reconnaît n'avoir guère laissé de chance à la ressemblance du portrait qu'il avait reconstitué de son père, avec le modèle vivant : « Ce serait lui, notre statufié, *dépossédé de sa voix par celui qui a témoigné au sujet de quelques épisodes supposés de sa vie et qui les a écrits*, et dont nous n'avons jamais su si son témoignage était vrai.» (*ibid.*, II, p. 103)

Le choix de donner la parole à des êtres réels, ou tout au moins celui de parler d'eux, engage la responsabilité morale de l'écrivain qui les met en scène. Un excellent exemple se trouve être l'épisode narré dans *Des hommes illustres*, à nouveau évoqué, d'un autre point de vue, aux pages 182 et 183 de *Pour vos cadeaux*, puis à la page 65 de *Sur la scène comme au ciel*. En dévoilant l'existence d'Emilienne, la première fiancée de son père, et par là même en jetant la lumière sur une rivale de sa mère, Jean Rouaud met cette dernière dans une position délicate. En effet, l'auteur / narrateur rapporte ce premier amour du grand Joseph dans *Des hommes illustres*, sans toutefois impliquer sa mère. Mais à la lecture de ce roman consacré au père, Annick Rouaud, même hors de cause, en prend ombrage et le signifie à son fils :

« [...] Allons bon, qu'est-ce que j'ai fait encore ?
Vos sœurs vous l'apprennent : c'est Emilienne, la blonde
fiancée qui ne passe pas. » (*Pour vos cadeaux*, II, 4, p. 182)

Cette indiscretion de l'écrivain, la mère y revient
longuement *post mortem* en l'assimilant à une insoutenable
dénudation forcée : « Mettez-vous à ma place. [...] il a tout dit.
D'un coup, il suffisait qu'un lecteur le parcoure, ce prétendu
roman, et nous n'avions plus de secrets pour lui, [...] » (*Sur la
scène comme au ciel*, I, m3, p. 29). Il faut encore un peu de
temps à Annick pour dire clairement le fait incriminé, ainsi, *ibid.*,
p. 64 : « Qui voulez-vous que ça intéresse, ces vieilles
histoires ? D'ailleurs, je trouve qu'il serait temps pour lui qu'il
change de registre, qu'il laisse un peu tomber la famille et se
mette à raconter autre chose. Et puis, ça ne regarde personne.
[...] Il y a des limites tout de même. »

Jean Rouaud l'avait bien senti, cet agacement né
d'incursions indiscrettes dans la vie intime de ses proches,
puisqu'il avoue dans le dernier roman : « [...] maintenant
qu'elle n'était plus il devenait possible de parler d'elle, des
épisodes marquants qui avaient agité cette eau tranquille [...] »
(*ibid.*, p. 24, I, a3). Suit en une phrase complexe de sept lignes le
condensé de la vie d'Annick Rouaud, vie racontée tout au long
du quatrième roman *Pour vos cadeaux* qui annonce la naissance
enfin possible du dernier roman, clé de tous les autres⁶.

Le droit de réponse, exercé en priorité par la mère, l'est
aussi par les amis du père, désolés de n'avoir pas retrouvé, dans
le portrait brossé par le fils, les traits de leur « grand Jo ». Cela
constitue la totalité de la III^e partie, annoncée à la fin de la II^e
comme un retour à l'être vivant, et non à la reconstruction d'une
figure idéalisée dans le roman *Des hommes illustres* (cf. *Sur la
scène comme au ciel*, II, p. 102-103).

⁶ Jean Rouaud réalise ce retour sur sa propre écriture dans un réseau
intertextuel à propos de plusieurs personnages, jusqu'aux plus anodins. En
effet, *Sur la scène comme au ciel* voit l'auteur / narrateur faire acte de
contrition au sujet du coiffeur-maraîcher de Campbon. « Alors pour lui, ce
repentir : grand-mère fut une bonne mère, et, par la même occasion, le
coiffeur-maraîcher un bon coiffeur maraîcher, 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, a7, p. 53-54)

Cette partie présente la particularité de donner la parole aux amis du père, à travers un discours dont la polyphonie se traduit par un glissement constant d'un énonciateur à l'autre sans aucune marque de ponctuation. On retrouve alors différents épisodes racontés par le fils, mais cette fois enrichis d'éléments nouveaux qui viennent parfois corriger, en tout cas toujours éclairer d'un point de vue renouvelé, le portrait du grand Joseph.

Le réseau d'intertextualité tissé par Jean Rouaud ne sert pas seulement à rendre justice à ceux qui ont contribué malgré eux à son entreprise d'écriture. *Sur la scène comme au ciel* présente ponctuellement des passages dans lesquels l'auteur / narrateur évoque sa démarche créatrice. Par ce regard simultanément critique et rétrospectif, Jean Rouaud établit un lien avec la tétralogie : « Vous organisez le tout autour de quelques images [...] : trois images de destruction amorçant une renaissance, et vous voilà parti. » (*ibid.*, I, a3, p. 24)

Un peu plus loin, Jean Rouaud précise la nature du texte qu'il écrit : le rapport intertextuel entre le dernier roman et les quatre premiers, autrement dit, cette cohésion déclarée et avérée lève le voile sur le compromis auquel le créateur doit sans cesse consentir avec le texte, entité animée et autonome. A cet égard, les pages 33 et 34 sont déterminantes pour la compréhension de la genèse des *Champs d'Honneur* et des choix qui se sont imposés à l'auteur / narrateur. Ce qui semblait correspondre au premier abord à une errance trouve une justification *a posteriori* dans le dernier roman : « [...] Ce sixième sens du texte, c'est lui, par exemple, qui m'a conduit dans les tranchées de Quatorze, [...]. » (*Sur la scène comme au ciel*, I, a4, p. 33) Et au fur et à mesure qu'il avance dans l'ultime roman, Jean Rouaud accorde un pouvoir croissant à son texte, au point qu'il semble en être devenu une espèce de médium, comme habité par sa force qui le guide, analyse son âme et lui impose ses détours lorsque la vérité des faits est trop dure à assumer : « [...] le texte a senti des réticences, et combien cette évocation du père était encore prématurée, alors avec astuce il a procédé à une substitution. Nom pour nom. Car un Joseph Rouaud en cachait un autre. » (*ibid.*, I, a4, p. 34)

Ce court passage, on le voit, évoque les lignes de force des *Champs d'Honneur*, ce que j'appelle une condensation, livrant dans un précipité non seulement la chronologie de la narration - son ouverture avec « la loi des séries, martingale triste » (p. 9) et sa clôture avec la mort de Joseph en 1916 - mais aussi la présence de cet autre Joseph qui achève le premier roman : « Il veut bien essayer encore » (p. 159). Cela constitue également une référence intertextuelle supplémentaire, manière d'annoncer la transition vers le roman suivant *Des hommes illustres*, consacré au père de l'auteur. Un procédé semblable est utilisé dans *Sur la scène comme au ciel* (II, p. 97 et 98), où il est question cette fois d'une contraction des romans suivant *Les Champs d'Honneur* : « Une exposition théâtrale dirait ceci : *la scène se passe dans un magasin de vaisselles* [...] mais tout cela a été suffisamment ressassé, avec les tempêtes arrachant les fils électriques et téléphoniques, le vent d'ouest parfumant le linge d'iode et de sel, la variété des pluies, et la luminosité des ciels d'Atlantique. Une petite dame sans âge s'affaire seule dans la pénombre au milieu de ses cartons. » Le rappel d'éléments de *Pour vos cadeaux* encadre celui de *Des hommes illustres* qui, par la référence aux tempêtes et aux fils arrachés, évoque le jour même de la mort du père, un lendemain de Noël.

La poursuite d'une réflexion métatextuelle de Jean Rouaud sur son propre texte est en outre doublée des considérations *post mortem* de sa mère. De la sorte, alors que l'espace dans lequel s'exprime l'auteur / narrateur diffère de celui dans lequel évolue et parle Anne / Annick (le temps étant une entité mise en commun), ce récit à deux voix présente un caractère extrêmement cohésif : le procédé du contrepoint devient un instrument de dynamique narrative. Comme nous l'avons déjà vu, la mère revient sur les œuvres de son fils en usant de son droit de réponse. Mais elle ne se contente pas de commenter ce qui la met directement en cause, elle émet un jugement sur les talents d'écrivain de « Jeannot » (*Sur la scène comme au ciel*, I, m3, p. 31). C'est encore une occasion d'entrer dans le domaine de l'intertexte qui comporte des références explicites aux romans précédents : « [...] s'il y avait eu la moindre chance qu'il m'écoute, je lui aurais conseillé de s'en tenir à la description des paysages. Il aurait ainsi pu écrire des

articles pour des magazines de géographie, par exemple. » (*ibid.* p. 63-64)

Il est manifeste que ce passage polyphonique de *Sur la scène comme au ciel* est la matérialisation du travail introspectif que seul Jean Rouaud mène sur sa démarche d'écriture, et l'artifice du jugement de sa mère livré *post mortem* est l'expression d'une capacité à réfléchir d'un point de vue autre que le sien, à s'interroger sur sa responsabilité, en bref, une volonté de mettre un point d'orgue à une longue entreprise en en dressant le bilan, un peu comme on s'arrête, le travail achevé, pour contempler son œuvre, s'assurer du bien-fondé de ce qui en a motivé la réalisation et examiner ce qu'elle a transformé parmi les êtres et les choses.

IV. LE RETOUR AUX ORIGINES

Le désir de porter un regard rétrospectif englobant, embrassant une œuvre que l'auteur / narrateur perçoit enfin comme parvenue à sa clôture et donc à son terme, se trouve confirmé par le contenu de la IV^e partie de *Sur la scène comme au ciel*, qui entame un lent retour en arrière vers le début de la tétralogie : de l'évocation de la mort de la mère et de celle de son premier fils Pierre, malade du choléra contracté à sa naissance à la maternité de Nantes (*Pour vos cadeaux*), Jean Rouaud passe à *Le monde à peu près*, roman du deuil du père. En effet, à la p. 141 de *Sur la scène comme au ciel* (IV, 2), on lit : « Le manque de ce père, plus tard : à crier secrètement de douleur. » Mais sans s'attarder sur cette blessure qui fut probablement un des moteurs de l'écriture, la narration chemine à contre-courant, évoquant cette fois les motifs majeurs de *Des hommes illustres*. A présent, les références intertextuelles prennent toute leur mesure, car les évocations débordent largement sur la V^e partie. Mais surtout, elles consacrent la réunion des deux parents, dont chacun avait eu précédemment la préséance dans son roman personnel : il y est question de la naissance de leur amour et de leur postérité (dont Jean), également des épreuves et moments heureux partagés.

Le retour en arrière se poursuit vers *Les Champs d'Honneur*, puisque l'auteur / narrateur nous conduit vers les

sépultures de tous les êtres qu'il a aimés, sous le ciel et la pluie de l'Atlantique, et c'est bien devant une pierre de granit que s'achève le premier roman de la tétralogie. La boucle est ainsi bouclée, les parents réunis, et de ce fait, l'existence même de Jean Rouaud à jamais justifiée : « C'était désarmant, cette situation inédite, mes deux piliers réunis par-delà la mort, et moi de l'autre côté, à ma place habituelle, petit arbre ayant pris racine depuis trente-trois ans à force de rester planté devant la tombe. [...] Ce fils qui a tant parlé de vous, s'est tant servi de vous, en dépit de vous, qui vous a portés plus haut que ne le pouvaient ses bras, lui qui aimerait vous dire autre chose qui ne tiendrait pas dans le corps de la phrase, demeurerait, un comble, sans voix. » (*Sur la scène comme au ciel*, V, p. 186-187) En effet, la seule parole que Jean Rouaud soit capable de proférer est « mes vieux chéris », la seule qui lui donne le sentiment « qu'[il] n'avai[t] pas dû tomber très loin. De la vérité, peut-être. » (*ibid.*, V, p. 188) Il avoue qu'après « ces années de traque à plier les événements pour qu'ils aboutissent à leur rencontre, c'était peut-être le moment de leur accorder de partir seuls pour leurs grandes vacances éternelles. »

Mais la capacité de leur dire en toute simplicité et spontanéité « mes vieux chéris » représente la certitude à laquelle on ne peut parvenir que lorsqu'on a épuisé toutes les ressources et tous les artifices pour assigner une place à chacun – y compris à soi-même – dans sa généalogie. Cette impossibilité de dire simplement son amour filial a été neutralisée par l'écriture : « [...] mais c'est un don, que, s'il manque, on doit compenser par un autre, qui nécessite plusieurs volumes, mais enfin, maintenant, nous y sommes. » (*ibid.*, V, p. 188) L'écriture romanesque trouve enfin son accomplissement dans cette lumineuse évidence « mes vieux chéris », à laquelle peut maintenant succéder la sérénité : « 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, p. 189)

Dans les divers phénomènes d'intertextualité que nous venons d'évoquer, se fait jour la tension constante entre micro-structure et macro-structure, entre linéarité et stratification, entre

aspect homogène et aspect hétérogène du texte. Cependant, ces constantes, repérables dans les propriétés générales de l'intertextualité et donc dans bon nombre d'œuvres, semblent prendre une vigueur toute particulière au sein de la création romanesque de Jean Rouaud.

Dans la tétralogie comme dans le cinquième roman, les manifestations de l'intertextualité incarnent des courants qui sous-tendent la création littéraire, dans un mouvement profond labourant le texte sous le joug de l'histoire du narrateur, de ses souvenirs, ses regrets et ses manques. Cependant, seul l'ultime roman permet d'êtreindre l'ensemble de l'œuvre, à la fois dans sa diversité et sa forte cohésion. De fait, en resserrant la gerbe de la tétralogie autour de quelques motifs récurrents, *Sur la scène comme au ciel* apparaît comme une espèce d'Aufklärung, aussi bien pour le lecteur, qui retrouve son chemin dans cette pérégrination initiatique⁷, que pour l'auteur / narrateur, qui voit sa quête enfin aboutie.

REFERENCES

- ARRIVE, M., *Le plaisir de l'intertexte*, R.Theis, H.T.Siepe, édés., Bern, Peter Lang, 11-31, 1986 –1989, 2° éd. corrigée.
- FREYERMUTH, S., « Encodage et décodage du pronom anacataphorique : réflexion stylistique sur un outil de cohésion romanesque dans l'œuvre de J. Rouaud », Université de Chambéry, sous presse.
- FREYERMUTH, S., « Symbolique de la ville dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud : les rapports de force du rural et de l'urbain », 99-109, CALS/CPST, Toulouse, 2003.
- FREYERMUTH, S., « L'écriture du massacre dans *Les Champs d'Honneur* de J. Rouaud. », Peter Lang, sous presse.
- GIGNOUX, A.-C., « De l'intertextualité à la réécriture », *Narratologie*, n°4, 53-64, Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001.
- LEJEUNE, PH., *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975-1996

⁷ Cf. FREYERMUTH, S., sous presse, « Encodage et décodage du pronom anacataphorique : réflexion stylistique sur un outil de cohésion romanesque dans l'œuvre de J. Rouaud. »

MOLINIE, G., « Les lieux du discours littéraire », *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, 92-100, Ch. Plantin (éd.), Paris, Kimé, 1993.

PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

ROUAUD, J., *Les Champs d'Honneur*, Paris, Minuit, 1990.

ROUAUD, J., *Des hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993.

ROUAUD, J., *Le monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.

ROUAUD, J., *Pour vos cadeaux*, Paris, Minuit, 1998.

ROUAUD, J., *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Minuit, 1999.