

L'art pariétal dans l'œuvre de Jean Rouaud : d'une cosmogonie préhistorique à une métaphysique poétique

L'imaginaire est un continuum.

Dessiner, c'est étaler sur le mur une langue pensive.

Jean Rouaud¹

Fortune de l'art pariétal préhistorique

Les actualisations des grottes ornées et de leurs avatars font partie des lieux de la mythologie roualdienne, tant elles sont présentes au fil de sa création littéraire. Trois œuvres sont directement concernées par la fascination qu'éprouve le romancier à l'égard de l'évolution de l'humanité et surtout de ses réalisations artistiques. Le premier texte à évoquer l'art pariétal ne laisse subsister aucun doute quant à l'intérêt que leur porte l'auteur : *Préhistoires*², dont on remarquera toutefois que la présence du pluriel distingue le titre de la période scientifiquement délimitée³ par les spécialistes, laissant entendre que les trois sections du livre sont autant de préliminaires à l'éclosion de l'art de raconter / écrire des histoires. Ensuite, l'ouvrage le plus récent de Jean Rouaud consacré aux grottes ornées est paru en février 2018 et s'intitule *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées*. Autant ces deux titres peuvent être transparents au lecteur à qui ils laissent deviner qu'il y sera question de la préhistoire⁴,

1. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées*, Paris, B. Grasset, 2018, p. 119 et p. 164.

2. Jean Rouaud, *Préhistoires*, Paris, Gallimard, 2007.

3. Les paléanthropologues, notamment Bruno Maureille (voir *Les Premières Sépultures*, Paris, Le Pommier (Le Collège de la Cité), 2004), s'accordent à placer la préhistoire entre -2 millions d'années environ et -4500 ans.

4. *La Splendeur escamotée*... est plus ambigu que *Préhistoires*, mais la quatrième de couverture clarifie le titre.

autant *La Femme promise*⁵, dont la publication s'intercale entre les deux textes déjà mentionnés, égare lorsqu'il s'agit de ce terrain-là. Pourtant, nous verrons que, dans le roman de 2009, l'art pariétal joue un rôle crucial.

Si l'on se fie aux dates de publication de ces trois livres, on aura tôt fait de conclure à l'intérêt relativement récent de Jean Rouaud pour les fresques préhistoriques, parce que *Préhistoires* (2007) appartient au deuxième cycle d'écriture⁶, à savoir « Le cycle de la liberté de l'écrivain ». Mais la première section de *Préhistoires*, « Le paléo-circus », a été publiée une première fois en 1996⁷ et la couverture de l'édition originale est illustrée de fresques magdaléniennes représentant des têtes de chevaux⁸. L'empan concerné par les références à la préhistoire couvre donc vingt-deux ans, ce qui, au regard de vingt-huit années d'écriture, me semble indubitablement représenter un *continuum*. Or il se trouve que les quasi-trois décennies de création littéraire roualdienne sont marquées par ce phénomène de continuité. Cela me permet de postuler que l'intérêt du romancier pour les grottes ornées est moins la manifestation ponctuelle d'une préoccupation artistique partagée par de nombreux écrivains du XX^e siècle que, d'une part, la pensée poétique d'une cosmogonie préhistorique et, d'autre part, la métaphore, tissée au fil des années d'écriture, d'une quête spirituelle et de l'élaboration d'une métaphysique autant personnelle que poétique.

Naissance

Chasse, conte gestuel et dessin

On sait que Jean Rouaud accorde une prééminence à la poésie et au chant, traits qui caractérisent sa prose. Le romancier défend cette position dès *La Désincarnation* :

-
5. Jean Rouaud, *La Femme promise*, Paris, Gallimard, 2009.
 6. Je délimite trois époques dans la création littéraire roualdienne : celle que je nomme « Le cycle de Minuit », encore appelée « Le Livre des morts » par Jean Rouaud (1990-1999), puis « Le cycle de la liberté de l'écrivain » (2006-2009) et enfin, « La vie poétique » (depuis 2011). Une œuvre sert toujours de charnière entre deux époques d'écriture : *L'Invention de l'auteur* (Paris, Gallimard, 2004) fait passer du premier au deuxième cycle et *Évangile (selon moi)* (Paris, Éd. des Busclats, 2010) mène du deuxième au troisième cycle. Voir Sylvie Freyermuth, « Écriture roualdienne et *continuum* : retour sur quelques notions », in *La Langue de Jean Rouaud : "C'est mon art, ces miroitements de la langue"*, Cécile Narjoux, Geneviève Salvan (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 73-83.
 7. Année même de la publication de ce que je nomme le « roman de l'auteur-narrateur », à savoir *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.
 8. Cela annonce le titre *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées* (2018), d'autant plus que l'avorton commence à peindre sous terre son « cheval fétiche » (Jean Rouaud, *Préhistoires*, p. 52).

Chanter, c'est maintenir le héros en état d'apesanteur [...] ⁹.

Ce chant qui s'élève, se coupe de ses origines terrestres, s'autorise la fréquentation des plus hauts quartiers de l'imaginaire, qui s'affranchit des lois de la pesanteur et des contraintes réalistes [...] ¹⁰.

Il le confirme cinq ans plus tard dans *L'Imitation du bonheur* :

Fermer les yeux – ou les ouvrir – ne suffit pas. Il faut aussi accorder toute son importance à l'oreille et au chant – et tenez, ce n'est pas pour rien, *L'Iliade* se divise en vingt-quatre chants ¹¹.

Il l'affirme encore dans le préambule de *La Femme promise* :

Ce que tentait d'expliquer l'auteur, c'est que la poésie est un mode de connaissance du monde, qu'il n'y a pas de monde sans poésie, que le monde s'est structuré autour de ces faits poétiques que sont, entre autres, le récit et le dessin ¹², que le monde vient de là. Et donc que la poésie, c'est du sens ¹³.

Quelque neuf ans plus tard, l'épigraphe de *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées* est un hommage à la puissance de la poésie :

« La poésie, c'est le pouvoir », dit-il un jour à Akhmatova, et celle-ci inclina la tête sur son long cou ¹⁴.

Ou encore : « La poésie est un continuum. La poésie en son savoir profond a traversé l'accumulation des millénaires » ¹⁵. C'est sans doute grâce à cette maîtrise du rythme poétique et du chant que Jean Rouaud peut ouvrir *L'Invention de l'auteur* par une phrase *incipit* de 78,5 lignes, sans perdre un instant le lecteur ¹⁶.

9. Jean Rouaud, « Comme ça nous chante », in *La Désincarnation* [2001], Paris, Gallimard, 2002, p. 20-21.

10. Jean Rouaud, « Descendre sur terre », *ibid.*, p. 21.

11. Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 21.

12. Nous verrons *infra* que le récit et le dessin sont les thèmes centraux de *Préhistoires*.

13. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 21.

14. Propos d'Ossip Mandelstam, in Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir*, épigraphe à Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée...*, p. 9.

15. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée...*, p. 166.

16. Voir Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture "les yeux clos". De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, 2011, deuxième partie, chapitre I : « Phrasé et mimésis », p. 114-121.

Mais l'une des facettes de l'art d'écrire miroitant¹⁷ de Jean Rouaud est également marquée par un rapport ludique aux mots. Aussi, lorsque l'écrivain, fasciné par les grottes ornées, s'interroge sur la naissance de l'art, il met en scène de manière humoristique, à travers un regard d'homme du XX^e siècle, un pauvre avorton tordu demeuré à la grotte dans le giron des femmes, alors que les « cadors » partent braver le mammoth laineux pour la survie de la communauté : « Eux, les Magdaléniens, ce sont des cadors : équipés de leurs lames dernier cri, ils font des ravages »¹⁸. Ravages qu'un « second couteau », de retour au campement, s'empresse de raconter près du feu avec force détails, de sorte que tous ceux qui n'ont pas participé à la chasse croient la vivre, et ceux qui ont rapporté la nourriture au péril de leur vie bombent le torse au récit de leurs exploits :

Mais du fait de sa position en retrait, il a eu tout loisir d'observer la scène. Rien ne lui a échappé, et il faut reconnaître qu'il n'a pas son pareil pour faire vibrer l'assemblée¹⁹.

C'est le rôle du conteur de donner corps aux chasses mémorables en dessinant dans l'air la silhouette des bêtes féroces contre lesquelles il mime ses attaques. Comme le remarquait Bally :

Le sauvage, en lançant sa javeline contre un fauve, arrive à trouver du plaisir dans la posture nécessaire que prend son corps pour tuer la bête. [...] dès l'instant où il exécute le même mouvement par souvenir du plaisir éprouvé et en l'absence de la cause qui l'avait d'abord provoqué, [...] à ce moment aussi le mouvement a perdu contact avec sa fonction naturelle : l'art a pénétré la vie²⁰.

L'homme est ainsi capable de transcendance à partir du moment où l'intention du geste utilitaire cède le pas à la gratuité, privilégiant alors la jouissance sensuelle et esthétique que procure la création. N'est-ce pas de cette manière que le « second couteau » fait passer la chasse du monde réel à celui de l'art ? S'inspirant du conteur, l'avorton, trop handicapé pour suivre les hommes, s'approprie les gestes des chasseurs et les reproduit jour après jour sur la poussière du sol, jusqu'à inventer le dessin et supplanter le récit :

Mais déjà l'assistance n'écoute plus, elle suit le doigt de l'avorton qui fait surgir de la poussière la gueule ouverte d'un lion, car à n'en pas douter,

17. Voir *La Langue de Jean Rouaud* : « C'est mon art, ces miroitements de la langue », Cécile Narjoux, Geneviève Salvan (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.

18. Jean Rouaud, « Le paléo-circus » [1996], in *Préhistoires*, p. 23.

19. *Ibid.*, p. 25.

20. Charles Bally, *Traité de stylistique française* [1909], Genève – Paris, Librairie Georg – Klincksieck, 1951, 2 vol., vol. I, p. 180.

il s'agit bien d'un lion, bien qu'on ne distingue que la mâchoire et les canines aiguës, mais l'ébauche est suffisamment menaçante pour que tous reculent instantanément de frayeur²¹.

Jean Rouaud imagine également les tâtonnements de l'artiste qui cherche à peaufiner sa technique pour dépasser le simple trait du doigt creusé dans le sable – effaçable par conséquent – : assisté de son « éclairagiste », il s'enfonce sous terre dans la caverne la plus appropriée, utilise des tisons charbonneux, des pigments de fleurs et de minéraux, exploite les accidents naturels des parois, ce qui ne peut s'exécuter que dans la retraite du monde :

Ils sont à nouveau seuls, s'en donnant à cœur joie, composant avec la roche, utilisant ses contours, ses creux, ses bosses, essayant de nouvelles techniques, se gonflant les joues de pigments qu'ils recrachent à travers le fût d'un os, inventant le pochoir, utilisant frénétiquement tout ce qui leur tombe sous la main²².

Le rôle de l'art pictural dans l'œuvre roualdienne

Si Jean Rouaud accorde une telle importance à la naissance (poétisée) du dessin et de la peinture, c'est que l'art pictural, tout comme la musique et le cinéma, occupe une place cruciale dans son œuvre. On a ainsi montré que le tableau *Joseph charpentier* de Georges de La Tour, dont la position est centrale dans le roman charnière *L'Invention de l'auteur*, décrypte la symbolique du cycle du « Livre des morts » à travers son atmosphère en clair-obscur, les tonalités rougeoyantes de la palette du peintre, mais aussi le point d'attraction représenté par le regard échangé entre l'enfant Jésus (qui mourra sur la croix) et son père Joseph²³. Or les grottes ornées, telles qu'elles sont décrites dans *Préhistoires* et *La Femme promise*, apparaissent dans le confinement d'un cocon lithique ténébreux qui entre en rougeoiements ambrés à l'irruption du moindre rai de lumière. La relation père / fils du tableau de La Tour se métamorphose en relation père / fille dans *La Femme promise*, mais l'intensité de l'échange filial est semblable, tout comme le camaïeu de rouge-orangé qui tranche sur le fond noir ; en suivant du faisceau lumineux de la torche la silhouette de la biche blessée, tous deux entrent en communion avec les peintres préhistoriques qui, dans les flancs de la terre, accédèrent à la beauté pure²⁴ :

21. Jean Rouaud, *Préhistoires*, p. 37.

22. *Ibid.*, p. 53-54.

23. Pour cette question, voir Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique. Une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006, chapitre : « Spirale », section : « Au nom du père », p. 111-120.

24. Voir également Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture "les yeux clos"...*, troisième partie, chapitre II : « La symphonie des arts : une clef de l'œuvre », p. 273-279.

Regarde. Oui, sans doute as-tu raison. Un monument d'amour.

Et la lampe tenue au bout du bras levé éclaire un cervidé de la taille d'une jeune biche, serti d'un trait noir moucheté, aux pattes d'une finesse exquise [...].

Le mouvement de la biche léchant sa plaie est si gracieux, qu'observant le tableau on se surprend à tenter une torsion semblable du cou [...], [...] en veillant à y mettre le plus d'élégance possible, sorte de révérence à la fois devant le génie créateur et ce courant de forces obscures qui irrigue le monde. [...] la femme [...] s'est avancée [...] jusqu'à coller son épaule à l'épaule de son père, lequel promène en un lent travelling le faisceau de la lampe sur les lignes charbonneuses, reproduisant à vingt mille ans d'écart le geste fondateur, comme s'il l'accompagnait, comme si en accélérant le mouvement il allait rattraper la main sûre d'elle-même qui reproduit l'animal blessé²⁵.

Alors que dans *Préhistoires* la narration met en œuvre une tonalité humoristique pour interroger, au miroir de notre époque et sur un mode romancé, la naissance de l'art et son statut, elle perd en légèreté avec *La Femme promise*, car il n'est plus question de se projeter dans l'esprit des hommes préhistoriques, mais d'interroger ce que dit leur art à l'aune de nos sociétés contemporaines. Nous allons découvrir à présent de quelle manière les peintures pariétales suscitent une réflexion sur la nature du bien et du mal et changent la donne en matière d'évolution.

Nouvelle orientation

La Femme promise, roman publié deux ans après *Préhistoires*, mais treize ans après *Le Paléo circus*²⁶, s'ouvre sur un préambule dont l'univers est une grotte préhistorique ornée. Celle-ci sert de repoussoir au monde d'en haut, dévasté par la laideur, le mal, ainsi que par une brutalité endémique. Le vieil homme qui s'est retiré sous terre et la jeune femme qui lui rend visite (le baron de La Lande et sa fille Mariana) voient dans les fresques de ce lieu caché la manifestation de la beauté et de la joie absolues :

Ce qui signifie que la charité ne serait pas de ce monde [celui de la surface], ni la beauté ni la consolation, qui sont les autres visages de l'amour. Et bien sûr, jamais de paix pour nos esprits harassés, harcelés, bousculés. Au lieu qu'ici, cette sorte d'ivresse joyeuse. Car on ne m'ôtera pas de la tête que nous sommes devant l'expression de la joie la plus pure²⁷.

25. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 17-19.

26. Jean Rouaud, *Le Paléo circus*, Charenton-le-Pont, Flohic, 1996.

27. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 10.

Contrairement à *Préhistoires* qui met en scène l'invention de l'art, *La Femme promise* analyse l'effet de la création artistique sur son récepteur autant que sur son créateur. Nous verrons que le « personnage » central – si l'on peut nommer ainsi la biche blessée se léchant le flanc, que découvre la lampe du père de Mariana – occupe une triple fonction : le gracieux animal permet tout d'abord d'interroger la valeur de l'évolution des sociétés ; ensuite, il métaphorise la création artistique et sa pérennité par la reproductibilité du geste de création ; enfin, il exprime sous forme picturale une propriété parmi d'autres de l'écriture roualdienne.

La biche blessée et l'inversion de la trajectoire de l'évolution

Le père de Mariana se retire régulièrement dans sa grotte ornée secrète, afin d'échapper à la violence imposée du monde ; il s'y laisse absorber par la beauté absolue de l'art pariétal. Ces retraites répétées ont fini par développer chez lui une réflexion sur la valeur accordée aux œuvres d'art en relation directe avec la société dans laquelle elles apparaissent. En d'autres termes, les héritiers du rationalisme et des Lumières, totalement imprégnés de l'idée de progrès, ne reconnaîtraient que les seules œuvres d'art produites dans un monde jugé civilisé, estimant inférieurs les arts premiers²⁸. Ainsi s'exprime le baron de La Lande :

Pour une raison simple, c'est que le sens de l'histoire, pour tous ces gens pétris de l'esprit des Lumières et du progrès scientifique, était ascendant, l'humanité s'extrayait du singe pour s'élever par petits bonds dialectiques vers un avenir radieux. On partait d'un gribouillis et on arrivait à Michel-Ange²⁹.

Or il se trouve que les sociétés « évoluées » qui ont enfanté de remarquables œuvres d'art ne sont exemptes ni de la responsabilité de violences sociales et politiques, ni d'un degré élevé de barbarie. Le vieil homme poursuit à l'intention de sa fille :

Sauf qu'on peut aussi inverser le schéma : on part du plus haut, des splendeurs de Lascaux et on arrive à Auschwitz, et ce n'est plus du tout la même conception de l'histoire du monde. C'est une inexorable dégringolade³⁰.

En d'autres termes, la plupart de ceux qui estiment le prix d'une œuvre d'art attribuent à celle-ci une valeur en soi, indépendante de leur positionnement

28. On notera que l'adjectif *premier* s'est substitué à *primitif*, jugé péjoratif ; ce qui témoigne de l'instauration d'une échelle de valeur concernant l'art et surtout son contexte socio-historique d'apparition.

29. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 279.

30. *Ibid.*

social, alors qu'en réalité, ils ne font que projeter sur l'œuvre l'idée qu'ils se font de leur propre société, forcément marquée au coin du progrès qui est gage de sa supériorité. Au contraire, le père de Mariana défend l'idée d'un lien entre la vertu morale³¹ d'une société et la valeur de l'art qui s'y développe. Son exemple est conditionné par les atrocités de la Seconde Guerre mondiale et la honte de la collaboration :

Parce que jusque-là, on n'a toujours pas trouvé de trace de carnage dans la préhistoire, sinon de chevaux ou de rennes. Peut-être qu'à ma manière j'ai tenté de graver à rebours cette pente fatale pour m'extirper de l'horreur et me hisser jusqu'à la beauté, partant de Vichy et de la collaboration à la solution finale pour arriver [...] à ma gracieuse biche se léchant le flanc. Peut-être qu'on fait tous ce chemin à l'envers. On croit aller de l'avant, mais c'est cet horizon dans notre dos qui nous tire. Pas celui qui nous ferait marcher comme des toutous vers des promesses radieuses³².

En effet, l'art pictural du Paléolithique supérieur ne peut être considéré comme moindre au seul motif qu'il appartient à une période antérieure à la protohistoire et que les réalisations techniques de ces sociétés n'en étaient alors qu'à leurs balbutiements.

Dans *La Splendeur escamotée...*, Jean Rouaud défend de manière très convaincante l'idée selon laquelle l'homme n'a eu de cesse de renverser l'ordre initial de la nature afin de se rendre maître des bêtes et des éléments. Il place ce *power turn* à l'époque des alignements de Carnac (4 500 ans avant notre ère, c'est-à-dire au Néolithique final situé à la toute fin de la préhistoire – donc à l'aube de la protohistoire) :

À Carnac, à l'extrême ouest du continent, dans les alignements de pierres dressées, l'affaire est pliée. Au pied, les animaux. [...] Ici, à Carnac, on prend le monde à rebrousse-poil. On renverse le cours des choses.

Tellement débités les animaux, tellement méprisés tant il est vrai qu'on brûle ce qu'on a adoré et qu'on en veut à ceux qui nous font roi, qu'on leur concède tout juste, sur une dalle de granit, le tracé de deux cornes qui, par métonymie, sont censées désigner un bovidé quelconque. Les princes cosmiques de jadis, qui terrifiaient dans la grotte d'Ardèche, bondissaient à Lascaux, sont désormais réduits à deux traits courbes comme deux petites lunes.

Après plantes et animaux, c'est le ciel que les maîtres de Carnac entreprennent de domestiquer³³.

31. Il convient de ne pas associer cette notion à une instance de censure, moralisatrice et étiquée.

32. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 279.

33. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée...*, p. 258, 259 et 261.

Une structure matricielle

Revenons à la biche blessée de la grotte ornée du baron de La Lande, dans le préambule de *La Femme promise*. La description faite par le narrateur de cette fresque illustre une vision de l'art comme force qui s'autorégénère³⁴. En effet, le dessin exploite une anfractuosité de la roche en l'utilisant pour figurer la plaie que l  che l'animal. En cela déjà, l'œuvre figurative fait corps avec la Terre-mère. Ensuite, la courbe de la posture de la bête suggère que celle-ci pourrait s'absorber dans sa propre blessure pour ressortir métamorphosée à un autre endroit,

[...] comme si l'animal avait été dessiné autour de cette blessure originelle, comme s'il se préparait à y plonger pour réintégrer la Terre mère, comme s'il reconnaissait dans cette fissure vulvaire l'entrée d'un autre monde. Boucle boucl  e. Après ce petit détour par la vie, l'esprit de l'animal réintègre sa matrice, d'où peut-être, par une autre fissure, il ressortira sous une autre forme³⁵.

Autrement dit, le principe vital de l'animal meurt provisoirement en passant dans les entrailles de la Terre-mère, pour en ressusciter, signifiant par là que la vie figur  e par l'art possède une vigueur immortelle.

Les préambules et avant-propos ne sont jamais gratuits pour Jean Rouaud, qui y place toujours une clef d'accès à son œuvre ou à sa conception de la littérature – et par là de la vie. Cette mise en abyme picturale (l'âme de la biche se r  incarnant sous une autre forme³⁶) est une métaphore du roman roualdien : tout comme la biche peut donner la vie, le préambule est gros du roman, à l'image de l'œuvre initiale matricielle (*Les Champs d'honneur*) qui porte en elle la totalité de l'univers romanesque de Jean Rouaud. Or il faut noter une propriété de l'écriture romanesque roualdienne partagée avec les grottes ornées : la genèse artistique à l'origine du *continuum* est marquée par une oscillation entre les ténèbres et la lumière. Ainsi l'affirme le narrateur : « Il a fallu cette rencontre, non pas au sommet, mais dans le très profond de la terre, pour que ce miracle de vie se reproduise    volonté »³⁷.

L'aventure de la création roualdienne n'existe qu'en fonction de cette trajectoire qui chemine des ténèbres vers la lumière, tout comme la grotte ornée du monde obscur est révélée par la lumière des torches. Dans la

34. Voir Sylvie Freyermuth, « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », in *Les Lieux de l'extrême contemporain*, Timo Oberg  ker (dir.), Munich, M. Maidenbauer, 2011, p. 51-62.

35. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 18.

36. On peut y reconnaître la palingénésie des Anciens Grecs, ou la métempsychose de certaines religions orientales.

37. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 11.

dernière partie, nous verrons que cette préoccupation de l'articulation entre la nuit et le jour, entre la vie et la mort, est au cœur de *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées*, roman qui suit la trajectoire du *continuum* inaugurée par ses prédécesseurs.

Renaissance

Si besoin était de défendre la pertinence de l'idée du *continuum* qui traverse les trois œuvres de Jean Rouaud constituant le corpus de cette étude, il suffirait de citer les nombreuses références intertextuelles qu'on y décèle, entre autres en matière de grottes ornées.

Le fil rouge

Dans *La Femme promise*, on relève une référence transparente à *Préhistoires*. Mariana et son père échangent indiscutablement au sujet de ce livre et de son auteur :

Tu as dit grand cador ? Oui, comme ça, pour dire le chef. Non, pas comme ça, dit-elle, je crois savoir d'où ça vient. Ah oui ? Oui, on le trouve dans cette histoire que j'ai lue, d'un petit avorton rabroué par tout le groupe et qui, écoutant le récit du conteur le soir autour du feu, invente le dessin en promenant son doigt sur le sable.

J'ai rencontré l'auteur, dit l'homme, dans un séminaire sur l'art paléolithique. Le petit tordu qui en impose aux grands chefs avec ses dessins. L'art sans coup férir, plus fort que la force³⁸.

En outre, *La Femme promise* préfigure la démarche herméneutique développée dans *La Splendeur escamotée...*, paru neuf ans plus tard. Lors de l'évocation du séminaire auquel participait l'auteur du récit sur l'avorton, le père de Mariana raconte avoir rencontré des préhistoriens qui avouaient, à l'écart des sphères scientifiques, être séduits par une lecture plus poétique des peintures rupestres :

J'en connais de très prestigieux qui, devant moi, loin de la tribune, se sont soudain autorisés à donner une interprétation personnelle, à élaborer une pensée flottante, sans appui scientifique, presque rêveuse, à poser la question du sens et à tenter d'y apporter des réponses. Non pas comment ils ont fait [...], mais pourquoi, à quoi ça rimait pour eux, ces graffitis luxueux dans les entrailles de la terre, littéralement qu'est-ce que ça leur disait³⁹ ?

38. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 20.

39. *Ibid.*, p. 21.

Afin de confirmer l'existence d'un fil rouge, il convient de se souvenir, comme je l'ai mentionné *supra*, que les préambules sont lourds de sens dans les romans roualdiens. L'avant-propos de *La Splendeur escamotée...* est exemplaire sur ce point. Il s'intitule « Le père absous », mettant ainsi en avant Joseph Rouaud, celui de la fin de *L'Invention de l'auteur* avec lequel l'auteur-narrateur se réconcilie au sujet de sa primo-infection⁴⁰ :

J'aurai sept ans, mon père de rêve sur son escabeau dans la lumière dorée de l'atelier m'accompagnera pour ce vaccin de vingt-six lettres, je réapprendrai à signer mon nom d'une belle écriture lisible, [...], on sera un peu réconciliés, lui et moi.

Dans le texte de 2018, l'auteur-narrateur revient sur cet épisode de sa petite enfance pour montrer à quel point, tapi dans l'ombre, il avait marqué son esprit et mené son chemin. Les thèmes attachés aux grottes ornées apparaissent sans ambiguïté dans l'évocation de la maladie : les animaux de l'album de coloriage, le clair-obscur de la chambre, les « cavernes » des poumons infectés, la vision de près du myope (comme celle des « mains d'or » qui peignaient parfois sans recul, le nez collé sur la paroi), le couvercle de la boîte de couleurs illustré d'un taureau de Lascaux⁴¹. L'auteur-narrateur finit par y voir ce qu'il a coutume d'appeler « les petits complots de l'existence » :

Acharnement de la poésie qui cherche ailleurs ce qu'elle porte en soi. Ultime renversement, ultime ironie du sort, c'est à ce père « fautif », défenseur et contempteur de la modernité, que je dois ce privilège d'avoir pu admirer les splendeurs de la grotte d'Ardèche et du sanctuaire de Cussac⁴².

Pont jeté entre la fin du « Cycle de Minuit » ou « Livre des morts » et *La Splendeur escamotée...*, mais aussi lien d'avant-propos à préambule, puisque celui de *La femme promise* recèle les mêmes thèmes que ceux du dernier livre : il se déploie dans une grotte ornée, dévoile une relation filiale douloureuse qui avance vers l'apaisement, joue avec le clair-obscur et les nuances rougeoyantes et ambrées⁴³. Il faut encore signaler le lien tissé entre la fin de *La Femme promise* et le début de *La Splendeur escamotée...* En effet, les lieux de ce dernier texte sont intégralement annoncés dans le roman de 2009, à la

40. Craignant l'effet néfaste des vaccins, Joseph Rouaud avait refusé le BCG pour son fils Jean. Celui-ci avait contracté une primo-infection dont le traitement par antibiotiques (le Rimifon évoqué dans l'avant-propos de *La Splendeur escamotée...*) avait causé une forte myopie. Les retrouvailles de l'auteur-narrateur avec la vue, et par conséquent avec son père, sont narrées dans *L'Invention de l'auteur*, p. 323.

41. Jean Rouaud, « Avant-propos. Le père absous », in *La Splendeur escamotée...*, p. 12-15.

42. *Ibid.*, p. 15.

43. Voir *supra*, « Le rôle de l'art pictural dans l'œuvre roualdienne ».

page 389 : « Lascaux, Cussac, Rouffignac, Font-de-Gaume, ajoutez Chauvet, Altamira, le Roc-aux-Sorciers, Cosquer, Pech-Merle, et on est déjà dans le trop plein ». De même à la page suivante (p. 390) : « Dès l'entrée les visiteurs sont accueillis par un couple d'oies qu'on a peu coutume de rencontrer dans les royaumes souterrains ». Ces mêmes oies sont mentionnées dans *La Splendeur escamotée...* : « Dans la grotte de Cussac, deux oies gravées gardent l'entrée de l'hypogée où gisent six squelettes vieux de 29 000 ans »⁴⁴.

Cependant, ce *continuum* n'interdit en rien une évolution de la pensée. Au contraire, se dégage de la succession de ces textes répartis sur vingt-deux ans une progression cohérente qui part de la genèse de l'art, mène vers sa fonction – notamment dans la quête spirituelle qui l'accompagne – pour atteindre un questionnement métaphysique et une réponse poétique à la question du sens de l'existence de telles peintures dans les entrailles de la Terre, « la grande tatouée de l'univers, la belle parée, l'unique, exhibant dans ses flancs, incisée dans sa roche, toute une ménagerie fabuleuse »⁴⁵.

« L'éternel retour »

Le temps est le maître mot de *La Splendeur escamotée...* et avec lui son rapport cadencé du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, sans omettre le mouvement cyclique des saisons. Ainsi en témoignent les titres de parties tels que « Les maîtres du temps » ou « La traversée de la nuit ». Jean Rouaud construit une cosmogonie paléolithique à partir de l'interprétation poétique⁴⁶ des fresques pariétales, mais le *continuum* temporel illustré par les œuvres des « mains d'or » parle aussi de l'évolution du statut de la bête et de l'homme. En effet, « frère Cheval » est indissolublement lié à cette relation binaire qui informe les phénomènes naturels vécus par les hommes et les animaux par rapport aux éléments. En témoigne ce passage extrait, non pas des deux parties citées plus haut, mais de celle intitulée « Les chevaux du soleil » :

Le spécialiste des phénomènes étranges sait [...] que tout s'organise autour de deux principes opposés qui sont le jour et la nuit, le dedans où se fabrique la vie et le dehors qui l'épuise, la mort de l'hiver et la renaissance du printemps, le sang qui tue et le sang qui sauve, le froid qui glace jusqu'aux os et le froid qui conserve, le feu qui illumine et le feu qui brûle, un principe masculin lié au jour et à la mort et un principe féminin lié à la nuit et à la vie⁴⁷.

44. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée...*, p. 54.

45. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 11.

46. Il faut noter que l'auteur a pu visiter les grottes ornées originelles et qu'il a bénéficié des conseils de spécialistes d'archéologie et d'histoire de l'art.

47. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée...*, p. 157.

Pour quelle raison relier frère Cheval à l'alternance des ténèbres et de la lumière ? Parce que le cheval est le principe actif du soleil : « On le suit dans sa course, ce cheval-soleil. Dans la grotte aux splendeurs d'Ardèche les mains d'or racontent en images sa vie d'ombre et de lumière »⁴⁸. Cette proposition d'interprétation naît de l'observation de la couleur et de la posture des chevaux représentés en éventail sur la paroi de la grotte, qui figurent un cycle nyctéméral :

À Lascaux, le cheval abandonne ses pudeurs de passe-muraille et se pare des couleurs du soleil. Son ventre gonflé, jaune d'or, est un soleil bondissant. Il est l'astre du jour galopant au-dessus de l'horizon, arborant les couleurs de son sacre : bande blanche de la ventrière pour le matin, panse jaune pour l'après-midi, tête rouge à l'heure du soir, de ce rouge sang qu'il répand au-dessus de l'horizon, et crinière noire à la tombée de la nuit. Blanc, jaune, rouge, noir, ce sont les couleurs fondamentales des grottes⁴⁹.

On peut ajouter à cela que ce sont aussi les couleurs que l'on retrouve principalement dans la toile *Joseph Charpentier* de La Tour et dans la description de l'atelier de Joseph Rouaud, présents dans *L'Invention de l'auteur*. Est-ce le signe d'un *continuum* dans l'imaginaire de la symbolique des couleurs qui nous invite à nous détacher provisoirement et en confiance du monde des vivants pour celui des morts ?

De la grotte Chauvet-Pont d'Arc à la grotte de Lascaux, c'est-à-dire de l'Aurignacien au Gravettien (environ 35 000 ans à 22 000 ans avant notre ère pour les deux cavernes ornées citées), le cycle diurne garde la même valeur⁵⁰, mais pas la perception de la nuit ; en effet, dans les premiers temps, les dessins témoignent de la terreur qu'elle inspire : « Le rhinocéros avait tenu autrefois ce rôle mais du temps de la nuit des maléfices, quand on l'imaginait terrifiante, assassine, mortelle »⁵¹. Au lieu qu'en quelque 20 000 ans, les ténèbres nocturnes se sont chargées d'une force d'espérance. La résurrection sempiternelle du jour rassure : la nuit ne peut pas être mortifère. Frère Cheval l'affirme :

Il rentre, tête la première, dans le trou noir de la nuit. C'est par la tête aussi que l'enfant sort du ventre clos pour naître au jour. Autant dire, cette chute, cette immersion dans les ténèbres, aucun danger, la résurgence est de l'autre côté. La nuit est une sorte d'apnée de la lumière. La lumière à présent a appris

48. *Ibid.*, p. 161.

49. *Ibid.*, p. 175.

50. *Ibid.*, p. 146 : « Car de Chauvet à Lascaux on évolue dans un système commun de représentation du monde ».

51. *Ibid.*, p. 179.

à retenir son souffle. Comme nous fermons les yeux ensommeillés jusqu'à la délivrance des premiers rayons du matin⁵².

De là une fonction matricielle de la nuit, grosse du jour dont elle va accoucher. Raison pour laquelle se surimprime au cheval-soleil une vache noire nourricière⁵³:

De terrifiante, la nuit est devenue travailleuse. Elle permet au soleil de se reposer, de se recharger, tandis qu'une grande vache noire et son ventre de lait, qui est le lait nourricier de l'aube, qui est le blanc de la laitance, préparent tranquillement la relève du jour. Cette citerne de blanc sous une robe noire est la génitrice nocturne. La tête de cheval qui sort de son arrière-train n'est pas une étourderie des mains d'or: au bout de la nuit, le cheval-soleil couvé, porté, mis au monde par la « Vaccamama »⁵⁴.

Même dans ces peintures rupestres, les mains d'or ont fixé, grâce à un bestiaire fabuleux, le *continuum* du jour et de la nuit, puisqu'on trouve des vaches à crinières dont l'hybridité représente la synthèse du cheval-soleil et de la vache nocturne et nourricière – donc le passage du jour à la nuit et inversement.

Nous voici entrés en résonance avec un thème récurrent dans l'œuvre de Jean Rouaud, celui de la résurrection et de la nécessité de passer par les ténèbres pour atteindre à nouveau la lumière. Ce n'est pas le lieu de développer le lien qui assure le relais d'un roman à un autre concernant cette alternance, tout au plus mentionnons qu'elle est omniprésente et qu'elle évolue au fil de l'écriture roualdienne⁵⁵, comme dans la succession des peintures des « mains d'or ».

« La mort, passage obligé avant le retour à la lumière »⁵⁶

La succession des trois textes du corpus traitent le bestiaire des grottes préhistoriques ornées comme autant de métaphores de la vie de la création, mais également du cheminement artistique et des interrogations métaphysiques de Jean Rouaud. La naissance de l'art pictural imaginée dans *Préhistoires* fait écho à l'émergence du talent d'écrivain du romancier. Il s'agit, dans un

52. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée*..., p. 176.

53. Jean Rouaud nomme cette vache « Vaccamama » par analogie avec la « Pachamama » (Terre-mère) des civilisations andines précolombiennes.

54. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée*..., p. 181.

55. Pour cette question, voir Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture "les yeux clos"*..., deuxième partie, chapitre III: « Le cœur de *La Fiancée juive* », p. 159-205.

56. Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée*..., p. 158.

premier temps, de recréer un réel romancé et de le réordonner. Le texte suivant, *La Femme promise*, se justifie comme une reconnaissance de l'art pariétal ; à travers le personnage du baron de La Lande, l'auteur-narrateur du roman montre que l'œuvre d'art doit tirer sa valeur de sa confrontation avec la société qui la voit naître. De là une attention portée à la sincérité de la création artistique et au rapport qu'elle entretient avec l'amour d'autrui. En outre, *La Femme promise* est une profession de foi du romancier : tout comme le dessin de la biche blessée est la manifestation d'une joie et d'une beauté pures, l'écriture romanesque roualdienne vise une élévation spirituelle qui ne se réalise que dans l'amour. Enfin, *La Splendeur escamotée de frère Cheval ou le secret des grottes ornées* s'interroge sur le principe même de la vie et de la mort, en offrant aux œuvres picturales préhistoriques une interprétation rêveuse et poétique. Il s'en dégage l'idée, récurrente dans l'œuvre roualdienne, de la nécessité de retourner aux origines, donc de s'ensevelir dans une sorte de caverne matricielle pour, de ce lieu, s'élancer vers la lumière. En d'autres termes, il faut s'affranchir de la peur de tout perdre dans les ténèbres, car c'est le passage obligé vers la renaissance. Mais, à l'instar des « mains d'or » et de leurs contemporains, Jean Rouaud distingue deux sortes de nuit qui se succèdent. Pour l'écrivain, la première consiste en l'obscurité désespérée, celle du chagrin, de la solitude et de l'abandon. Elle est fort bien représentée dans *La Fiancée juive* :

[...] il vous vient soudain à l'esprit que la nuit, celle qui vous environne de toutes parts comme un gant, [...] que la nuit, si longtemps vaillamment repoussée, que la nuit redoutée, c'est cela, lorsque le métro sort du tunnel entre Anvers et Barbès, et qu'au lieu de déboucher dans la pleine lumière on ne fait pas la différence⁵⁷.

L'autre sorte de nuit est celle qui insuffle l'énergie nécessaire à la conquête de la lumière. On la rencontre dans divers romans, mais, dans *La Femme promise*, elle parle. Cette nuit féconde est le lieu où se réfugie la beauté qui régénère la vie, qui pousse à se dépasser pour renaître au jour. Tel est, je crois, le sens de l'ultime partie de *La Femme promise*. Il y est question de l'installation artistique que Mariana a conçue pour rendre hommage à son père, l'inventeur de la grotte de la biche blessée à la beauté inouïe. Dans une pièce sont disposés librement les dessins de la jeune artiste représentant le bestiaire souterrain paléolithique découvert par son père, qui en est devenu désormais « le gardien éternel ». Et cette pièce se nomme « La chambre d'amour », dominée par une quasi-obscurité

57. Jean Rouaud, *La Fiancée juive*, Paris, Gallimard, 2008, p. 49.

qu'éclairent çà et là quelques lueurs rougeoyantes chargées de l'espérance du jour. Elles invitent à pénétrer dans les ténèbres pour espérer (re)vivre : « Où l'on comprend que décider, c'est choisir d'aller vers la mort, c'est-à-dire de traverser la vie, ne pas rester dans les limbes à regarder l'amour passer »⁵⁸.

Sylvie FREYERMUTH

Université du Luxembourg

58. Jean Rouaud, *La Femme promise*, p. 411.