

Les lieux de l'extrême contemporain
Journées d'étude sur la littérature française contemporaine

Université Gutenberg de Mayence
27 et 28 novembre 2009

Prof. Dr. Sylvie Freyermuth
Langue et littérature françaises
Université du Luxembourg
FLSHASE, UR IPSE
[***Sylvie.Freyermuth@uni.lu***](mailto:Sylvie.Freyermuth@uni.lu)
[***sylviefreyermuth@orange.fr***](mailto:sylviefreyermuth@orange.fr)

L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection

Les avatars de l'antre-ventre

Le thème de ces journées d'étude concerne les lieux de l'extrême donnés à voir dans le roman contemporain. Le roman roualdien est sur ce plan exemplaire, dans la mesure où le « cycle de Minuit » et celui de « la liberté de l'écrivain »¹, en dépit de l'étendue temporelle sur laquelle ils ont été écrits, comportent un leitmotiv suffisamment obsédant pour qu'on s'interroge sur sa récurrence : la cavité ou la béance sont présents dans chaque roman et se matérialisent sous les formes les plus diverses ; tenez, au hasard, et de manière non exhaustive : tranchées à la glèbe enveloppante comme un linceul², fossé gorgé de pluie qui amortit la chute du cascadeur au Solex³, grotte de Massabielle dans laquelle Marie apparut à Bernadette Soubirous⁴, entrailles du café Molière de la place Graslin de Nantes, un 16 septembre 1943⁵, refuge de ce pauvre avorton qui, dans l'étroit espace de la caverne

¹ Cf. Freyermuth, S. (2006) : *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires ; (2008) : « Jean Rouaud et les stratagèmes de la mémoire ». In *Jean Rouaud : L'Imaginaire narratif*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie, 17-19 avril 2008, avec une étude introductive de Jean Rouaud, dirigé par Yvonne Goga et Simona Jişa, Editions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, Roumanie, p. 233-245 ; (2009) : « Le monde dans une coquille ou le mystère de la phrase roualdienne », Colloque international *Littérature-monde : New Wave or New Hype ?*, International conference, Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies, Florida State University, Tallahassee, à paraître.

² *Les Champs d'Honneur* (1990), Paris, Les Éditions de Minuit.

³ *Le monde à peu près* (1996), Paris, Les Éditions de Minuit.

⁴ *L'invention de l'auteur* (2004), Paris, Gallimard.

⁵ *Pour vos cadeaux* (1998), Paris, Les Éditions de Minuit.

magdalénienne, donne un monde à voir et à entendre⁶, grotte-trésor secrète du père de Mariana⁷. Mais enfin, qu'ont-ils en commun, tous ces avatars de l'antre-ventre ?

Quelle que soit leur actualisation, ces lieux tiennent à la fois de la mort et de la vie : c'est la raison pour laquelle je les ai rassemblés dans une lexie qui rend compte de leurs antagonismes ; alors que l'antre éveille souvent une connotation effrayante, car c'est la caverne où se cachent des animaux féroces ou fabuleux, des êtres mythologiques ou maléfiques tels cyclopes, sibylle ou tout simplement ours sauvages, le ventre est à comprendre ici dans son acception d'enveloppe gravide : douce et chaude, elle est l'origine qui accouche de la vie. Qui hante l'œuvre roualdienne sait à quel point sont liés ces deux extrêmes. A l'instar de Lazare qui revient d'entre les morts par un miracle de Jésus, Joseph le père ne ressuscite-t-il pas lui aussi par l'écriture de Jean le fils ? Voici pourquoi il me semble devoir montrer que ce lieu pluriel est celui de la résurrection, ce qui implique de devoir passer par la mort pour accéder à une vie autre, transfigurée.

Les contraintes de temps, bien légitimes dans un colloque, me feront concentrer mon propos sur le préambule du dernier roman, *La femme promise*. On ne dira jamais assez l'importance cruciale chez Jean Rouaud des pages d'incipit, des avant-propos et préambules, qui sont d'une si grande conséquence pour entrer dans son œuvre. Je consacrerai donc cette communication à ce non-lieu – ou plutôt hors-lieu – du récit dans lequel va se dire, par une mise en abyme, cet autre non-lieu qui se dévoile en marge du monde.

L'incipit originel

L'ambivalence dont j'ai parlé en introduction se lit dès les premières lignes de *La femme promise*, qui s'ouvre sur la lutte et la victoire rêvée du bien contre le mal :

Oui, sans doute as-tu raison. Du moins on aimerait tellement le croire, n'est-ce pas ? Ça nous rassurerait de penser que le meilleur du monde serait une victoire permanente sur le mal, de voir le mal en éternel mauvais perdant [...] (*FP*, p. 9)

Or le mal semble toujours victorieux en ce monde, comme en témoigne cette fureur permanente que rien ne peut anéantir :

On aurait beau fermer nos paupières, nous serions en permanence agressés par une danse des sabres, on aurait beau se pincer le nez, nous serions envahis pas une odeur de putréfaction, on aurait beau se boucher les oreilles, nous serions assourdis pas les cris de douleur. (*FP*, p. 10)

Ce mal omniprésent (on note que la personne employée est un collectif dans lequel se range le locuteur) rappelle ici le motif de la guerre, tellement prégnant dans l'œuvre roualdienne, qu'il

⁶ *Préhistoires* (2007), Paris, Gallimard.

⁷ *La femme promise* (2009), Paris, Gallimard.

s'agisse de la guerre des tranchées⁸ ou du massacre des Communards par les Versaillais⁹ ; il viole toutes les barrières et les dénégations, sauf dans cet endroit précis dévoilé progressivement par le locuteur, en touches successives, cet endroit en dehors du monde, échappé au temps, où ne règne que l'allégresse, et par conséquent la beauté, l'amour et le bien. Attisant la curiosité du lecteur, le tenant en haleine par l'interrogation sur ce lieu qui pourrait échapper à la loi universelle du mal, le locuteur mystérieux¹⁰ s'émerveille devant ce miracle :

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 pure. (*FP*, p. 10)

L'adverbe *ici* que vient renchérir l'expression locative *nous sommes devant* agit en l'occurrence comme un vigoureux aiguillon. Où nous trouvons-nous ? Quel est ce spectacle si puissant qu'il parvient à mettre en échec l'omnipotence du mal ? Le narrateur, au lieu de donner directement une explication, répond par une énigme supplémentaire :

Souvent, en posant les yeux sur tel ou tel détail, je me surprends à sourire, et du coup, je les vois sourire aussi quand l'un, après avoir lancé son geste fulgurant, se retourne et qu'il découvre son compagnon, le visage imperceptiblement illuminé, comme déployé, qui hoche la tête, sans même s'en rendre compte, dans un signe d'assentiment qui est un assentiment à cet instant inouï de la révélation, à la révélation elle-même [...]. (*FP*, p. 10)

On comprend plus tard seulement que le locuteur effectue un déplacement temporel et qu'il prête aux hommes préhistoriques un émerveillement d'ordre esthétique identique au sien. On découvre en effet à travers ses yeux éblouis l'origine de cette indicible félicité : les animaux qui peuplent ce lieu et en ornent les parois, autrement dit, ce passage de la sauvagerie quotidienne à la beauté, cet amendement de la brutalité en une représentation empreinte de grâce. A ce sujet, je ne peux que citer l'exemple qu'invoquait Bally pour montrer de quelle manière l'homme est capable de transcendance à partir du moment où l'intention qui guide son geste n'est plus utilitaire mais pure gratuité, un geste reproduit pour lui-même et pour la jouissance sensuelle et esthétique que procure son exécution. Or cet antre n'est-il pas le lieu de la naissance de l'art ? Le geste d'approbation de l'*homo* – déjà *sapiens* – l'indique :

[...] tu as aidé le monde à accoucher de son meilleur, oui, tu lui as appris qu'il n'était pas seulement cet espace de sauvagerie qui nous impose pour notre survie un combat de chaque jour, de chaque nuit, une lutte de tous les instants, mais qu'il avait aussi, ce grand corps brutal de la terre, autre chose à donner. Quoi ? Ce qui justement ne lui était pas donné. L'insoupçonné en lui. [...]

Le monde jusque là avait vécu des millions d'années sans se douter qu'il était capable de faire surgir un double joyeux de lui-même. (*FP*, p. 10)

⁸ *Les Champs d'Honneur* (1990), Paris, Les Editions de Minuit.

⁹ *L'imitation du bonheur* (2006), Paris, Gallimard.

¹⁰ On comprendra par la suite, c'est-à-dire une fois que le roman aura vraiment commencé par la partie 1, section 1, que l'auteur a prêté sa voix au père de Mariana.

Le texte offre alors une description de ce monde reproduit, mais particulièrement celle d'une biche à la délicatesse exquise. Sa facture est importante pour notre hypothèse, à savoir que l'antre-ventre est le lieu de la résurrection par l'art. Car la peinture pariétale de cette biche exploite une anfractuosité de la roche : la bête gracieuse l che une plaie à son flanc qui n'est que le soulignement d'une entaille naturelle dans la pierre,

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 bouclée. 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 forme. (FP, p. 18)

On reconnaît ici une mise en abyme : la terre porte en ses flancs une caverne dont la paroi a accouché d'une biche qui, elle-même porte en elle la possibilité de donner naissance à une autre œuvre d'art, comme par l'effet d'une transsubstantiation. Si l'on accepte l'idée que l'animal magdalénien soit la métaphore de l'écriture, le préambule dans lequel il est dévoilé n'est-il pas le ventre gros du roman lui-même et des références aux autres romans des deux cycles roualdiens ? Le locuteur n'affirme-t-il pas : « 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. » (FP, p. 11) ?

Une archéologie des motifs de la mythologie roualdienne ?

Comme on a pu le constater à maintes reprises, Jean Rouaud aime les références intertextuelles, celles-là même qui assurent aux deux cycles de l'écrivain une profonde cohésion. Et pour ne pas déroger à cette règle, le préambule de *La femme promise* tisse des liens avec tous les autres romans, qu'il s'agisse des motifs ou de certaines propriétés récurrentes de l'écriture. Ils sont nichés dans cette matrice aussi bien que dans le lieu de la fécondité littéraire.

Le thème lui-même de la naissance de l'art est déjà présent dans *Pr histoires*, section « Le paléo-circus », texte repris dans ce recueil, mais déjà écrit en 1996. Il met en scène un misérable avorton qui s'essaie au geste reproduit pour sa beauté intrinsèque et la jouissance qu'il procure :

Il n'a pu s'empêcher une fois l'illusion enfuie de refaire le même geste, pour lui-même, et comme il lui semblait sentir sous ses doigts la laine r che de la toison, de le refaire encore, et encore, jusqu'à éprouver de tout son pauvre corps biscornu la chaleur du mastodonte, et même, oui, sa force triomphante. (*Pr histoires*, p. 33)

A ce moment précis, il en éprouve une joie incommensurable que rejoindra celle du père de Mariana dans *La femme promise* :

[...] la femme s'est [...] avancée de quelques pas 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 attraper la main sûre d'elle-même qui reproduit l'animal blessé.

Regarde dit-il, aucun repentir, aucun dérapage, aucune reprise, le trait progresse avec une insolence légère, oui, tu as raison, comme une sorte de caresse amoureuse. (*FP*, p. 19)

Cette découverte dans le faisceau lumineux de la lampe superpose deux époques éloignées de deux cents siècles en un même geste : le regard fait renaître comme par magie le mouvement de l'artiste, « un cador ». La référence intertextuelle est explicite dans la bouche de Mariana qui réagit à la mention par son père de ce mot¹¹(p. 20) : « 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. » (*FP*, p. 20) Aux côtés de l'avorton, de Mariana et de son père, nous voici témoins de la capacité suggestive de l'art et aussi, à n'en pas douter, en présence de la genèse du roman, reliée aux romans précédents parce qu'elle en présente de manière condensée les éléments qui constituent ce que j'appellerai la mythologie roualdienne.

Les personnages centraux, hormis la biche blessée, sont le père et sa fille, et la mise en scène de leur présentation ne doit rien au hasard : *mutatis mutandis*, elle rappelle avec insistance le clair-obscur du *Joseph Charpentier de la Tour*, tableau unissant le père et le fils longuement décrit dans *L'invention de l'auteur*¹², et dont j'ai montré qu'il était la clef de l'œuvre de Jean Rouaud¹³. Même le rapport ludique avec les mots joue de ce contraste : « Et maintenant, il y passait le plus clair de son temps. Et temps clair, dans cette chambre obscure, c'est une façon de parler, n'est-ce pas ? » (*FP*, p. 17) Tout y est : la pénombre périphérique, le point de lumière qui focalise le regard, les profils des personnages. Ceux-ci constituent eux-mêmes, par un effet de cascade, d'autres références intertextuelles¹⁴, voire des autocitations. C'est ainsi que la « petite fille qui n'en est pas une » est peinte comme est dessiné du bout du doigt le profil de Constance Monastier, la plus belle ornithologue du monde, dans *L'imitation du bonheur*. Ou encore, ce père inventeur de trésor paléolithique ne rappelle-t-il pas le Joseph du rêve « à la Magritte » de Jean dans *L'invention de l'auteur* ? Qu'on en juge :

Car lui qui parle [...], cet homme nous le découvrons dans la crudité de l'éclairage en plongée qui rase son visage [...] de sorte qu'on voit se découper en transparence la forme même de son crâne, lequel est simplement recouvert d'une peau parcheminée surmontée d'une chevelure blanche résiduelle coiffée en arrière, brillant comme *des filaments d'or*, comme s'il n'était pas besoin d'une radiographie pour lire que *cet homme vivant porte en lui son cadavre*.

¹¹ On notera également que c'est l'appellation que Joseph reçoit de la part de ses camarades, comme on peut le lire dans *Sur la scène comme au ciel* (1999), troisième partie, p. 110 : « Mais c'était plus fort que nous, avant même d'attendre sa réponse on rebondissait : ton père en classe, c'était un cador. Et un drôle. Qu'est-ce qu'on a pu rire avec lui. »

¹² *L'invention de l'auteur* (2004), Paris, Gallimard.

¹³ Cf. Sylvie Freyermuth (2006), *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris-Turin-Budapest, L'Harmattan.

¹⁴ On se trouve ici en présence d'un phénomène de mise en abyme.

La voix est voilée, la gorge éraillée d'avoir *trop longtemps été habituée à filtrer la fumée des cigarettes*¹⁵. (FP, p. 12-13)

Les filaments d'or ont pris la place des radicules entrevus par Jean dans le crâne de Joseph et par lesquelles la création littéraire attache le père au fils¹⁶, mais leur couleur reste celle de la poussière qui les entoure dans cette représentation onirique. Quant à la voix altérée, elle fait inévitablement penser à ces milliers de cigarettes fumées dans le confinement de la 403 de Joseph. La présence du cadavre dans le sein de l'homme vivant prend alors tout son sens.

D'autre part, le moment de la découverte de cette caverne aux merveilles fait également surgir à la mémoire du lecteur roualdien d'autres romans ; le père interroge sa fille qui lui répond :

Combien de temps depuis la première fois, que je t'ai amenée ici [...]. Quel âge avais-tu ? Douze ans, treize ans ? Oui, sans doute avait-elle raison. (FP, p. 16-17)

Car voici bien l'âge de tous les chagrins : celui de Jean d'abord, l'endeuillé dans sa douzième année ; mais aussi celui de Constance¹⁷ lorsque meurt brutalement son père, jardinier chez le soyeux Monastier, et encore l'âge de son propre fils Louis, qu'elle conduit à son pensionnat de Versailles, en pleine Commune, voyage au cours duquel elle fera la rencontre du seul homme de sa vie qu'elle aura aimé d'une manière absolue, le Communard Octave Keller. Comment ne pas relier ces personnages ayant tous en commun un moment crucial, à un âge sensiblement identique, qui fait complètement chavirer leur vie vers une destinée à la fois exceptionnelle et inattendue ? Si l'on envisage ces existences sous un aspect chronologique, on se rend compte que leur enchaînement – de Jean à Mariana – correspond à un cheminement qui va du désespoir à l'amour : en d'autres termes, plus on avance dans les romans des deux cycles roualdiens, et plus on se rend compte du lien indissoluble qui unit l'amour à la création artistique. Le « cycle de Minuit » offre une vie littéraire à l'aventure qui conduira Jean à dire son affection pour ses deux parents. Ceci fait, l'écrivain peut enfin assumer son statut et s'ouvrir à l'amour. On sent poindre ce dernier dans *L'invention de l'auteur*, même s'il n'est qu'embryonnaire dans la relation que l'auteur-narrateur entretient avec Pluie de Jade. En revanche, *L'imitation du bonheur* raconte une histoire d'amour, tout comme le blues à la fiancée juive, et *La femme promise* réalise la synthèse parfaite entre amour et création artistique de quelque nature qu'elle soit. La citation de Jankélévitch mise en exergue par l'auteur en ouverture de son roman ne laisse pas de place au doute : « Est vicié ce qui est fait sans amour ». Aphorisme que Mariana reprend à son compte dès le lieu / non-lieu du préambule :

¹⁵ Je souligne par l'italique dans la citation.

¹⁶ Cf. S. Freyermuth, (2006), p. 113-114.

¹⁷ Pour cette question, voir S. Freyermuth, 2008, p. 240-242.

Ce que dit aussi cette façon qu'il a eue de rebondir avec beaucoup de sérieux sur la citation qu'elle a jetée au milieu de leur discussion comme un pavé dans la mare : « Est vicié ce qui est fait sans amour. » (*FP*, p. 15-16)

Et plus tard, en excipit de ce préambule :

Je me suis sentie comme l'avorton.

Toi, ma belle petite fille, toi en avorton ?

Ouvre les yeux, dit-elle.

Et lui : Où en es-tu ? Tu ne m'as pas parlé de ton travail.

Et, comme si elle tirait pour elle-même la conclusion de sa proposition initiale : Vicié, dit-elle. (*FP*, p. 22)

Il ne reste plus qu'à inférer d'un tel esprit critique par rapport à son œuvre que l'amour manquant à la vie de Mariana, c'est toute sa capacité créatrice qui s'en trouve amoindrie, corrompue, voire anéantie. Cela ouvre évidemment la voie à une conquête de l'amour qui sera aussi celle de son talent.

On pourra également remarquer que certaines propriétés stylistiques sont (re)générées dans ce préambule. C'est notamment le cas de la digression qui se trouve cette fois intégrée au fil de la narration, et non plus mise en évidence comme c'était le cas dans *L'imitation du bonheur*. Dans ce roman, l'architecture phrastique s'organise en effet en une imbrication visible de microstructures de diverse nature à l'intérieur d'une macrostructure, grâce au phénomène typographique de décrochement entre parenthèses et/ou tirets. Cette technique narrative permet d'inclure dans un cadre limité une échappée vers d'autres dimensions spatio-temporelles et participe de ce que j'appelle la palpitation de l'écriture roualdienne¹⁸. Le préambule de *La femme promise* offre un bel exemple de digression aux pages 13-14. Le père de Mariana, dont on découvre à ce moment qu'il est marquis, explique à sa fille l'origine des traînées charbonneuses sur les parois peintes de la grotte : l'usage de torches qui maculaient la pierre de suie. A partir de cette indication se développe un passage de deux paragraphes, probablement polyphonique (on ignore si c'est l'auteur-narrateur seul qui prend la parole ou s'il prête la sienne au marquis), sur les vertus de la fumée :

La fumée a ce pouvoir de purifier, d'éliminer les parasites.

On avait ainsi fait une expérience cruelle au Tibet. Cruelle pour nos rationalistes à tous crins. Comme le chauffage contribue au déboisement des pentes de l'Himalaya, et que les fours existants enfumaient les abris avec un rendement déplorable, des ethnologues avaient convaincu les villageois d'adopter des fours plus adéquats, qu'ils pouvaient fabriquer eux-mêmes [...]. (*FP*, p. 13-14)

L'histoire conte que ces nouveaux fours, en supprimant la fumée, avaient fait revenir les parasites dans les habitations, jusqu'à ce que les Tibétains excédés récupèrent leurs anciens fours certes fumigènes, mais au moins insecticides. Le narrateur réintègre alors sa caverne

¹⁸ Cf. S. Freyermuth, (à paraître, juillet 2010), Du « Cycle de Minuit » à la liberté du romancier : la permanence et le mouvement dans l'écriture roualdienne, XXX^e colloque d'Albi, *Écritures évolutives : entre transgression et innovation*, CALS – CPST, Gauthier et Marillaud eds., Université de Toulouse Le Mirail.

magdalénienne jadis enfumée et l'on voit le père offrir une cigarette à sa fille et l'allumer, le briquet niché au creux de la main, dans la plus pure tradition du clair-obscur de l'enfant de La Tour protégeant la flamme de sa bougie : « Si on nous voyait, on se ferait lyncher, dit-elle, en lançant sa fumée vers le sol. » (FP, p. 14) L'auteur fait une intrusion dans la coulée narrative en ce qui concerne la description de la « petite fille », autre caractéristique de la prose roualdienne, surtout à partir de *L'imitation du bonheur* : « L'auteur a certainement une idée sur son âge, qui a l'habitude de fabriquer de fausses cartes d'identité à la chaîne, mais le mieux est d'attendre qu'elle nous le révèle elle-même. » (FP, p. 15) Une autre digression, plus discrète cette fois, se déploie à partir du mot tendre « ma petite fille » adressé par le marquis à Mariana. Elle est rythmée par neuf occurrences¹⁹ de l'apostrophe « ma petite fille », retraçant en raccourci l'épanouissement du nouveau né jusqu'à la belle jeune femme, et plus encore dans l'évocation d'un amour pérenne et inaliénable. Autre passage polyphonique dans lequel on entend à la fois la voix du père de Mariana et celle de l'auteur commentant vraisemblablement sa propre expérience de la paternité :

« Ma petite fille », depuis la toute première apparition, lorsque le petit corps brillant et enveloppé d'une serviette a été remis dans les bras de celui qui a été sommé à ce moment-là de s'inventer instantanément père, [...], « ma petite fille » repris depuis des milliers de fois, se moquant du temps qui passe, de la taille qui s'allonge, de la poitrine qui s'arrondit, de l'enfant aux poupées devenue femme, de la femme aimée, aimante. « Ma petite fille », pour toujours. (FP, p. 15)

Retour à la vie, retour au début. « Boucle bouclée »

L'autre secret du père de Mariana est le lieu / non-lieu de la naissance et de l'achèvement du roman, dont la cinquième et dernière partie est une sorte d'épilogue en 9 pages. La figure de la spirale, si chère à la narration roualdienne, est aisément reconnaissable : partis des entrailles de la terre où éclate la beauté gracieuse de la biche, nous y sommes renvoyés dans les dernières pages au moment où le père de Mariana vient d'y trouver une mort paisible. En effet, l'apparition de la biche blessée dans le faisceau de la lampe que Daniel a prise des mains de Mariana précède de peu, dans un geste identique, la découverte du père décédé au milieu de son bestiaire fabuleux :

Le disque de lumière s'est posé sur la biche blessée léchant la plaie à son flanc. [...] Cette plaie le [le gracieux animal] maintient en vie depuis vingt mille ans. [...] Le mince faisceau suit les lignes et les courbes enchevêtrées, [...]. [...] le disque de lumière saisit un bras habillé d'une manche de laine, les doigts de la main frôlant le sol, comme si l'artiste, son travail achevé, avait jugé que cela était bon et s'était accordé une pause. (FP, p. 400)

¹⁹ Le chiffre 9 revient dans l'œuvre roualdienne chargé d'une valeur symbolique. C'est le cas notamment de *La Fiancée juive*, « sorte de carte de visite en neuf volets », autrement dit, une vie en raccourci présentée en neuf étapes cruciales.

La référence à la genèse est transparente dans l'expression « cela était bon » et dans la pause qui succède à la création – de l'homme dans la Bible – de l'animal léchant son flanc blessé dans le roman. Or le geste artistique est en l'occurrence lié à la mort :

Mais on a beau l'appeler, lui tapoter l'épaule, le froid du corps qui traverse la laine du chandail arrache un cri étouffé à sa fille. Et son amour à ses côtés recueille instantanément un bruyant sanglot dans ses bras quand elle découvre le spectacle de la mort. [...] Ils sont ressortis de la grotte à présent. [...] Leurs vêtements sont maculés de taches terreuses. Sur le visage de la femme, un cerne de rimmel effacé du bout du doigt dessine le masque de la douleur. (*FP*, p. 401-402)

Revenons à présent au préambule. Celui-ci justifie l'enchaînement nécessaire des péripéties des personnages romanesques autant qu'il révèle, dans le pinceau lumineux balayant les parois, les « graffitis luxueux » de la grotte. Si bien que cet espace de l'écriture accouche de l'histoire qui constitue le roman, comme la grotte fait renaître, sous le regard de Mariana et son père, un art vingt fois millénaires. La biche blessée se charge alors de la valeur métaphorique de la création artistique. Dans ce préambule, l'auteur-narrateur défend en effet l'idée selon laquelle l'art – et particulièrement la poésie – est au fondement de la compréhension et de la représentation du monde :

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, que le monde vient de là. (*FP*, p. 21)

Autre vision de l'origine du monde qui appelle celle de Courbet : la peinture donnant naissance sous le pinceau de l'artiste au lieu du surgissement de la vie, tout comme la blessure de la biche suggère la fissure vulvaire de la « Terre mère » par laquelle adviendra une autre œuvre d'art. Par cette comparaison forte, l'auteur-narrateur plaide dans son préambule pour l'appréhension poétique du monde, au grand dam des scientifiques, et s'appuie sur l'affirmation du chef de file du Surréalisme :

Le rapprochement insolite de deux images n'a pas bonne presse chez nos intraitables raisonneurs. C'est André Breton qui disait pourtant que le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot comme. (*FP*, p. 21-22)

La biche gracieuse existe donc *comme* le roman qui s'ouvre avec le préambule. De sa blessure pourra sourdre l'histoire de Mariana et Daniel, dont l'amour mutuel qu'ils devront gagner à force de larmes est le rachat du sens de leur existence ; à travers leurs actes, ils obtiendront aussi leur rédemption par l'art. Dans cette perspective, le lecteur comprend que l'épilogue succédant à la découverte de la mort du père de Mariana dans les entrailles de la terre est un contrepoint au préambule. L'art peut renaître parce que la jeune femme honore la promesse faite à son père dans le prologue :

De retour dans la grotte, elle s'était assise en tailleur à même le sol, tout à côté de son père [...], essuyant de temps en temps, du revers de sa manche, une larme, relevant la tête pour s'imprégner d'une ligne, la reproduisant aussitôt d'un geste vif sur ses carnets de fortune, demandant à son

compagnon de déplacer la bougie afin de mieux mettre en lumière une peinture, et lui s'exécutant docilement. (*FP*, p. 407-408)

Cet acte libérateur allié à l'amour enfin trouvé autorise la véritable naissance artistique de Mariana. L'épilogue décrit l'œuvre qu'elle expose dans l'alvéole qui lui est attribuée, libre interprétation de la grotte de son père :

Elle n'a pas tenté pour son exposition de reconstituer le diaporama de la grotte, de reproduire un déroulé des fresques sur les quatre murs sombres de son alvéole. Tous ses croquis de bric et de broc sont exposés dans le désordre, on identifie des fragments : la tête retournée de la biche blessée, la crinière flottante du petit cheval rouge, le museau curieux du cabri, [...] comme si elle nous donnait les pièces brouillées d'un jeu de piste, [...] respectant ainsi jusqu'au bout la volonté de son père maintenant rentré dans son éternité auprès de ses doux amis. Et, contemplant les dessins sauvés du déluge de la mort, pensant aux originaux enfouis dans la masse des ténèbres, il est troublant d'imaginer que leur inventeur en est le gardien éternel. (*FP*, p. 408)

L'œuvre de Mariana ainsi décrite est intitulée « La chambre d'amour », dont on trouve déjà une trace à la page 16 du préambule, et comme le désirait l'auteur-narrateur dès les lignes incipit de son roman, voici vaincu le mal par l'art, et donc par la joie pure et l'amour dont il est indissociable.

La boucle est bouclée : le lien qui va des hommes de la préhistoire au marquis de La Lande, puis de celui-ci à sa fille Mariana, elle-même unie à Daniel par son amour et à nous par leur histoire, n'est pas rompu. Dans l'antre-ventre, lieu / non-lieu extrême et protéiforme, le désespoir sublimé en œuvre d'art et la souffrance en jouissance esthétique et sensuelle rendent ainsi tangibles les transmutations perpétuellement régénérables de la mort en immortalité. Telle est le questionnement lancinant du sens de l'art auquel répond le roman roualdien qui se dirige, conformément au désir de son auteur, vers l'accomplissement d'un tout en une comédie littéraire dont la justification se trouve au cœur d'une esthétique faite de désir, d'amour et de bien.