



HAL
open science

Les Champs d'honneur” de Jean Rouaud: écriture et résistance

Annick Jauer

► **To cite this version:**

Annick Jauer. Les Champs d'honneur” de Jean Rouaud: écriture et résistance. "Existe-t-il un style Minuit?", Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, dir., Presses Universitaires de Provence, 2014, 2014. hal-02055686

HAL Id: hal-02055686

<https://hal.science/hal-02055686>

Submitted on 4 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Champs d'honneur de Jean Rouaud : écriture et résistance.

Pourquoi *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud ont-ils emporté l'adhésion de Jérôme Lindon ? La question est quelque peu provocatrice, bien sûr : il serait si facile d'arguer du talent de l'éditeur pour repérer les œuvres qui feront date. Mais il ne s'agit pas de cela. Il ne s'agira pas non plus, bien que cela eût été d'un intérêt incontestable, de répondre à cette question au vu de témoignages de l'éditeur ou d'acteurs de l'entreprise de publication dudit roman. L'ambition de ces quelques lignes est de proposer une lecture personnelle des *Champs d'honneur* comme œuvre de résistance.

Œuvre de Résistance même, si l'on songe que l'entrée en écriture, ce roman qui la constitue et ceux qui lui succéderont, sont placés sous le signe de la perte du père. Un père disparu alors que son fils n'a que onze ans, mais qui, à la différence des oncles, n'est pas « mort à la guerre » ou « au champ d'honneur », selon l'expression consacrée. Sa mort est sans doute absurde, comme celle des oncles Emile et Joseph, mais cette absurdité – comment « empêche[r] qu'un caillot de sang s'intercale entre le cœur et le cerveau. Comment penser, aussi, qu'à quarante ans l'âme puisse aussi bêtement bouchonner¹ » - n'est pas liée à l'Histoire. Pourtant, ce père fut, comme Jérôme Lindon d'ailleurs², un Résistant, et l'auteur qui « ne fait », dans *Les Champs d'honneur*, « que raconter le chagrin de la mort de [son] père », honore en fait sa mémoire, et « honorer son père et sa mère, c'est une forme de résistance³ ».

La mort du père, bien qu'elle ne soit évoquée que vers la fin, est l'événement tragique fondateur, qui déclenche ce cri de révolte (« oh arrêtez tout⁴ ») prenant ainsi la forme d'une « rupture inaugurale » qui fondera ce « chant d'honneur » particulier. Cette disparition est resituée dans une longue chaîne de fatalité, afin qu'elle acquière un sens, qui n'aura rien à voir avec une quelconque transcendance, mais qui aura été construit dans l'immanence de l'œuvre d'art, d'une œuvre dans laquelle le narrateur dit bien sûr son propre « parcours du combattant⁵ » face au vide créé par la Perte, mais où ce qui se trouve exprimé, c'est d'abord et surtout le combat des hommes. C'est d'ailleurs Jérôme Lindon lui-même qui parle à propos de cette œuvre d' « appel à une sorte de mémoire collective⁶ ».

Écrire, c'est résister contre la fatalité et le tragique du non-sens

L'histoire familiale des *Champs d'honneur* est l'histoire d'une lutte contre les deuils à répétition et contre le vide qu'ils ont installé en lieu et place du sens. La mort est bien pour le narrateur « l'enfance de l'art », expression à laquelle on rendra ici son plein sens temporel, même si c'est le narrateur lui-même qui l'emploie pour désigner - par une ironie pudique

¹ *Les Champs d'honneur*, Paris, Minit, collection « double », 1996, p.71.

² « À dix-sept ans, affilié au mouvement de résistance Combat, il rejoint un maquis du Tarn, est décoré pour faits d'armes, puis intègre les troupes françaises d'occupation en Allemagne. De cette guerre, Jérôme Lindon conservera l'empreinte toute sa vie ». Anne Simonin, article « Jérôme Lindon » de *L'Encyclopedia Universalis*.

³ Lettre de l'auteur à Nicolas Sarkozy, *Le Monde des livres*, 30 mars 2007. Nous nous autorisons bien sûr à sortir cette phrase du contexte bien particulier dans lequel elle a été écrite puisqu'il s'agissait pour l'auteur d'y défendre le droit de chacun, même étranger, à revendiquer ses origines.

⁴ *Op. cit.*, p.178.

⁵ *Op. cit.*, p.71.

⁶ Michèle Ammouche-Kremers : « Entretien avec Jérôme Lindon », in : *Jeunes auteurs de Minit*, Michèle Ammouche et Henk Hillenaar Eds, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 6.

suggérant la familiarité avec l'obsession en même temps que le besoin de s'en défaire -, la mort de la tante Marie : « Pour la tante, [mourir,] ç' avait été l'enfance de l'art⁷ ».

Si la mort du père est l'événement fondateur du désir d'écrire, c'est la mort du grand-père qui est, dans la pure linéarité du récit, l'événement inaugural de l'œuvre puisque la première partie de ce roman qui en comporte quatre est le portrait nécrologique du grand-père maternel, Alphonse Burgaud, alors que « c'est [lui] qui a clos la série, manière d'enfoncer-vous-ça-bien-dans-la-tête tout à fait inutile⁸ ». Et chacune des quatre parties s'ouvre et/ou se clôt par l'évocation d'un décès. Mais la dynamique romanesque aura entretemps transformé la fatalité en affirmation d'une transmission positive.

L'analepse, procédé narratologique fondamental de ce récit, est un moyen de ressusciter les morts. Et si le récit remonte le temps, c'est précisément pour lutter contre les déterminismes, contre la « loi des séries⁹ » évoquée pour qualifier (« expliquer » ?) la mort du grand-père, mais également contre l'Histoire, puisque, parmi ces morts, certaines lui sont directement liées : celle de Joseph et celle d'Emile, les frères de la tante Marie, - qui, victime cette fois indirecte (« collatérale » ?) de la guerre, mourra, elle, d'avoir perdu son « second » Joseph, son neveu, qu'elle a fini, d'ailleurs, dans son chagrin, par confondre avec son frère. La structure du roman mène à la Grande Guerre, - souvent évoquée en filigrane, bien avant la fin - en même temps qu'à la mort du père et cette construction fait clairement apparaître que la lutte engagée dans l'écriture de ce roman consiste en fait à renvoyer dos à dos le tragique de l'Histoire et celui de la vie des petites gens, des humbles. Tous deux sont inacceptables, mais celui de l'Histoire est, en plus, mystificateur : certaines « autorités » se chargent en effet de lui donner, faussement, un sens, notamment quand elles désignent comme « champs d'honneur » des terres d'hécatombe.

Maintenant Joseph annoncé mort – son nom sur une image pieuse et patriotique qui se vend O fr 05, pour les œuvres, à la cure de Commercy [...] sertie d'un mince bandeau noir, monument de tristesse à l'en-tête d'un titre de roman héroïque : « Les Champs d'Honneur », et au sous-titre d'une édition de gare : « Où coula à flots le Sang de France en 1914-1916 ». (La bataille dure encore. On annonce une brochure à paraître après la guerre sur tout ce qui s'est déroulé ici)¹⁰.

Contrairement à ce qu'affirment ces textes de propagande, les « champs d'honneur » n'en sont pas : ce sont en fait des espaces abandonnés à une démesure dans l'absurde et l'horreur, comme en témoigne cette description devenue anthologique des ravages opérés par l'utilisation des gaz asphyxiants, sur le champ de bataille d'Ypres. Il s'agit ainsi, dans ce roman, pour ce « cœur qui [hait] la guerre » que devient définitivement le narrateur, de hausser les humbles et les anonymes au statut de héros, non pas de la guerre, mais de la vie. « Joseph mourir »¹¹ écrit quasi sténographiquement la tante Marie à propos de son frère mort au champ d'honneur le 26 mai 1916 : les soldats ont subi l'Histoire, n'ont été les acteurs d'aucune action de gloire. La tâche et peut-être le devoir du narrateur est de leur redonner un rôle d'actants, d'acteurs, de personnages, dans une fresque à la gloire de la vie, la vraie, celle des anonymes. Le tragique est celui de l'absence de sens : le déterminisme, la « loi des séries », la « loi [des] petits faits obtus »¹², ne sont convoqués ici que pour mieux dissimuler et révéler à la fois qu'il n'y a en fait pas de sens supérieur, pas de logique supérieure à tout

⁷ *Op. cit.*, p.61.

⁸ *Op. cit.*, p.9.

⁹ *Op. cit.*, p.9.

¹⁰ *Op. cit.*, p.155.

¹¹ *Op. cit.*, p.156.

¹² *Op. cit.*, p.13.

cela. Et pourtant, comme « on » désirerait qu'il existe, ce sens ! Une preuve, parmi d'autres : le grand-père maternel, qui, confronté à la mort du père de son gendre et à la « hâte » de ce dernier « à rejoindre l'épousée », disparue un an plus tôt, veut « percer le secret¹³ » de cette mort. Et les lois invoquées par la société ne sont que des leurres : elles ne parviennent pas, malgré l'effort déployé pour les appeler à la rescousse du sens, à sauver celui-ci. Quand la réalité est trop difficile à accepter, et que les données sociales ou philosophiques ne suffisent pas à contenter le sujet en quête de sens, seul l'art et son principe de plaisir vont permettre à ce dernier de se hisser au-dessus du vide et du néant, au-delà de « la lente décomposition du vivant¹⁴ », et d'emporter les siens dans cette élévation.

Le narrateur résistant : un porte-parole

Dans cette action de lutte contre l'absurde, le narrateur, qui a renoncé à l'emploi du je¹⁵ au profit d'un « on », le plus souvent, se fait passeur anonyme de mémoire. Sa position en retrait est quasi clandestine, par cette présence, constante mais toujours pudique, dans l'intimité des siens. Son projet et sa posture d'écriture consistent à se tenir en retrait pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, pour rédiger les « mémoires d'outre-tombe » de ses héros quotidiens, en un récit où l'image de la tombe ouverte est obsessionnelle. Or, cette image est transmise par le père, lequel, lors de l'enterrement de son propre père, « reste seul dans le grand silence intérieur face à l'appel emmuré des siens¹⁶ », se demandant s'il va les rejoindre ou bien « essayer encore ». De la même façon, la parole et la vie que le narrateur redonne aux siens ne sont que la transcription de ce qu'eux-mêmes lui ont transmis.

Le père d'abord. Même si c'est surtout dans les romans qui suivront, et en particulier, *Des hommes illustres*, que Rouaud lui élèvera une véritable stèle. Dès cette ouverture de la symphonie familiale qui est aussi symphonie des humbles, le père se tient au centre, en creux. L'écriture sourd de cette absence, de ce manque et la formule finale « oh, arrêtez tout » est la marque d'un commencement, de la réécriture de cette histoire de morts. Et l'on peut peut-être voir dans l'image du père « zigzaguant sur la route dans l'espoir d'utiliser jusqu'à la dernière goutte le fond du réservoir¹⁷ » de la voiture la métaphore de l'écriture roualdienne et de la structure de ce roman, qui vont utiliser, pour transmuier ces vies, la joie et l'énergie de l'enfant qu'il fut.

Le grand-père maternel « ensuite ». Un être de silence et d'effacement, muré dans son mutisme, sa 2 CV - cellule anticipant la cellule monacale qu'il prendra l'habitude de fréquenter -, ou le grenier dans lequel il s'enferme. Pourtant, c'est lui qui « exhume »¹⁸ un certain nombre d'objets qui vont permettre au narrateur de tisser le fil d'une transmission et d'une histoire : l'image pieuse et patriotique où est consignée la mort de Joseph et qui a pour slogan propagandiste « Les Champs d'honneur » ; ou bien une photo rappelant le voyage à la recherche du corps de l'autre frère. Relais de ces « messages » du grand-père transmis dans une boîte à chaussures, le narrateur partage aussi avec lui cette indifférence apparente qui est

¹³ *Op. cit.*, p.176.

¹⁴ *Op. cit.*, p.13.

¹⁵ Un narrateur qui préfère souvent au « nous », pourtant utilisé parfois, le « on », pronom indéfini certes, - estompant par là l'individualité et la personnalité du narrateur - mais qui a cette caractéristique, en grammaire, d'être toujours « sujet ». Or, c'est bien là tout l'enjeu de l'entreprise de ce passeur d'histoires : rendre véritablement acteurs et donc sujets les personnages de ce récit. L'indéfini du « on » est aussi une marque de clandestinité, tout comme les modulations littéraires que le narrateur fait subir à l'onomastique - comme l'association Riancé/Rancé.

¹⁶ *Op. cit.*, p.178.

¹⁷ *Op. cit.*, p.14.

¹⁸ *Op. cit.*, p.134.

sa marque : « on s’essayait à tenir sur le modèle de grand-père imperturbable dans la tourmente » affirme le narrateur à propos des voyages épiques dans la 2 CV d’Alphonse Burgaud. De façon aussi humoristique et néanmoins sérieuse, le grand-père est à l’origine d’une expression reliant son univers, la 2CV qui prend l’eau, à celui des enfants qu’il transportait parfois et dont faisait partie le narrateur :

Le jeu, bataille navale rudimentaire, consistait simplement à annoncer « Touché » quand l’une [des gouttes], plus forte que les autres, nous valait un sursaut, le sentiment d’être la cible d’un tireur inconnu. [...]
Une fois, une unique fois, [grand-père] fut des nôtres, quand une goutte vint se suspendre comme un lumignon au bout de son nez et que, sortant de son mutisme, d’une voix couverte, voilée, de celles qui servent peu, il lança : « Nez coulé ».

L’expression fut reprise par le cercle familial, les enfants et le père lui-même, pour exprimer un « constat désabusé à l’occasion de diverses catastrophes domestiques¹⁹ ». Et c’est à propos de la reprise de cette expression par son père que le narrateur a cette remarque :

S’il avait vécu, comme il voyageait beaucoup, l’expression avait peut-être une chance de passer dans le langage courant. Il eût fallu beaucoup d’ingéniosité pour, dans cent ans, lui restituer son origine²⁰.

Le grand-père et le père sont donc clairement présentés comme des instances ayant été susceptibles d’enrichir le langage, de lui donner forme, s’ils l’avaient pu : c’est le narrateur qui se charge de réactiver cette transmission interrompue. Même interprétation à propos de cet autre passage, dans lequel il est question du rapport du grand-père à la musique :

Le violon restait maintenant dans sa boîte et, s’il pianotait encore de loin en loin, c’était par une espèce de phénomène d’aimantation, parce que passant près d’un piano il est difficile de ne pas en soulever le couvercle. Mais ses interventions étaient furtives : quelques lignes fuguées, une aria, le thème esquissé d’une sonate. Il s’arrêtait au milieu d’un arpège, demeurait sur ce sentiment d’inachevé, rêveusement, les mains à plat sur les genoux, puis replaçait avec soin l’écharpe de soie verte sur le clavier²¹.

La tâche du narrateur sera bien de donner forme pleine à ce désir d’expression se confondant de plus en plus avec le silence. Autre expression à la fois drolatique et touchante du passage de relais entre le grand-père maternel et le narrateur : les cigarettes que fume ce grand-père sont

d’une marque rarissime qu’ on ne vit jamais fumer que par lui – des paquets vert amande au graphisme vieillot qu’il prétendit une fois à notre demande faire venir de Russie, mais une autre fois, avec le même sérieux, de Pampelune derrière la lune. On arrêta sans doute la production à sa mort. De fait, il fumait bien son champ de tabac à lui seul [...]

Le narrateur a hérité de l’humour de son grand-père maternel ; la superposition entre les pensées du narrateur enfant et celles du narrateur adulte qui se loge dans l’hésitation entre pensée naïve et expression hyperbolique réunit aussi ces deux figures, dans l’affirmation d’une identité, contre l’oubli du temps.

¹⁹ *Op. cit.*, p.14.

²⁰ *Op. cit.*, p.14.

²¹ *Op. cit.*, p.28.

Autre ascendant de la parole : le grand-père paternel. N'écrit-il pas, au moment de son voyage en 1929 à Commercy pour retrouver le corps de son frère Emile disparu à la guerre, un « cahier de route²² »? Ce cahier dans lequel il relate « les plus petits incidents de son voyage » est aussi un « livre de comptes » pour « bien montrer que ce périple n'est pas un voyage d'agrément ». Livre de comptes que le narrateur reprend finalement à son compte, fidèle à la tâche qui est la sienne d'écrire l'histoire « laissée pour compte », l'histoire non officielle, l'histoire des siens, l'histoire laissée « pour conte », l'histoire des hommes.

La « tante » aussi (tante du père, et en fait grand-tante du narrateur). Autre personnage haut en couleur, elle est également une figure de l'écrivain, et un passage de relais s'instaure et s'exprime dans le roman entre elle et le narrateur. Le narrateur aura ainsi pour tâche de développer, c'est-à-dire de conjuguer l'expression si tragique que cette tante institutrice et vieille fille a apposée sur la photo du frère tant aimé : « Joseph mourir ». Malgré son chagrin, c'est elle qui va convaincre l'autre Joseph, son neveu et le père du narrateur, de continuer à vivre : elle est cette « petite force têtue » qui l'accompagne pour remonter l'allée centrale du cimetière, pour revenir d'entre les morts. Et c'est au narrateur en même temps qu'à son père qu'a été passé le relais de cette « petite force têtue » et peut-être aussi d'une certaine foi en la résurrection des morts. Le narrateur s'est ainsi fixé pour tâche de restituer aussi la mémoire de celle qui finira par perdre la tête²³, comme elle avait elle-même, en tant qu'institutrice, permis d'apprendre à lire, à écrire et à compter à une jeune femme presque autiste, fille de commerçants du village :

Si la présence de sa maman n'est pas nécessaire à notre visite, elle enregistre la commande sur un cahier qu'elle extrait d'un tiroir du buffet, d'une écriture hésitante, laborieuse, qui a quelque chose de miraculeux [...] : courbée sur sa page d'écriture, studieuse, permanente apprentie, extirpant les mots comme des nouveau-nés douloureux ensevelis dans l'épaisseur même de la feuille, [...] puis, sa tâche accomplie, sans qu'on lise sur sa face de perpétuelle absente quelque sentiment de gêne ou de victoire, elle referme le cahier, le replace avec le crayon dans le tiroir et s'en retourne tête basse à son fauteuil, signe pour nous de nous en aller, de l'abandonner à ses abîmes, ténébreuse plongée qui donne à l'allée de cèdres conduisant à la grand-route des allures de voie céleste²⁴.

... Où l'on retrouve les motifs du cahier, de l'écriture et un avatar de l'image du « forceps de la parole ». Le narrateur est bien celui à qui revient la charge de faire passer ces tentatives d'expression. Ce que confirme encore cette fin de chapitre (le 1^{er} chapitre de la troisième partie), où il est question encore de la tante, et du secret qu'elle a à demi confié aux siens concernant son aménorrhée précoce survenue à 26 ans :

Et si pour une fois nous comptons avec elle au lieu d'affecter l'ennui devant ses histoires, nous avons la surprise, puisqu'elle est née en 1890, d'aboutir à l'année 1916, et, affinant nos calculs, à ce mois de mai où son frère expirait. C'est donc cela qu'elle nous disait, lançant à la cantonade ses comptes cabalistiques. Cette longue et secrète retenue de chagrin, ce sang ravalé comme on ravale ses larmes, et par cette mort sa vie à jamais dérégulée²⁵.

Le narrateur aura donc fini par rendre explicite ce dont la tante n'avait peut-être elle-même pas pris conscience. Il aura donc à la fois dit le secret des êtres et rendu à la guerre sa dimension la plus réelle. Et, de même que la tante Marie intercédait sans cesse auprès des

²² *Op. cit.*, p.165.

²³ Elle finira d'ailleurs à « Pont-de-Pitié », nom révélateur, encore une fois, du projet d'écriture de l'auteur.

²⁴ *Op. cit.*, p.142.

²⁵ *Op. cit.*, p.145.

saints « non pour elle, mais pour le petit monde des siens²⁶ », le narrateur remplit ce devoir qui consiste à évoquer les siens :

Tante Marie, qui es, nous l'espérons, dans le saint des saints, aie pitié de nous qui avons dû passer nos examens sans tes cierges, affronter la vie sans tes prières, et suivons ce parcours du combattant démuni, bras ballants, sans la force ni l'exemple de ton neveu, notre père (cent ans d'indulgence).

Beaucoup d'ironie ici, bien sûr, dans cette évocation d'une justice divine. Seul le narrateur restaure la justice par son récit, qui est par lui et pour lui la restauration d'un ordre à la mesure de la vie.

La grand-mère paternelle. « La grande Aline ». La mort lui est familière à elle aussi puisqu'avant le « miraculeux » Joseph, tous ces enfants furent mort-nés.

Aline avait gardé de ses épreuves un fond de tristesse qui frappait ceux qui l'approchaient, tristesse qu'accentuait encore la douceur de sa voix. Ah, sa voix – tous les témoignages concordent -, à peine tombait-elle de sa bouche d'or qu'on en oubliait les formes massives, le corps abusivement charpenté que la malheureuse déplaçait entre les rayons du magasin avec la volonté de légèreté de ceux, parmi les plus délicats, qui redoutent par leur volume d'abuser de l'espace²⁷.

La « bouche d'or » de la « grand-mère Chrysostome » désigne d'abord ce dentier en or qui fut sien, et que Julien le fossoyeur, rapporta « à la maison » en même temps que les deux alliances des parents de Joseph, objets retrouvés dans le caveau familial lors de la mise en terre de ce dernier. Désigné comme « forceps de la parole », ce dentier est l'objet certes saugrenu mais ô combien symbolique qui fait signe du côté de la transmission de la parole à ce « Jean » auquel est plus communément apposée l'étiquette « Chrysostome ». D'autant que ce dentier finira par « se découvri[r] naturellement une fonction de presse-papier »... On ne peut pas être plus explicite...

Et la grand-mère maternelle. N'est-elle pas en effet celle qui permet de penser l'Histoire :

[...] il suffisait de se rappeler qu'elle s'était mariée à vingt-cinq ans en 1912 – comme si, mieux que sa naissance, cette date marquait une ligne de partage d'où découlaient toutes les formes du temps. Il fallait bien que, ce repère, elle l'eût elle-même déterminé. Qui d'autre qu'elle ? [...] c'est bien une grand-mère-arrière-grand-mère de vingt-cinq ans en 12 qui s'est éteinte presque centenaire sur une dernière plaisanterie, pirouette élégante qui fit rire ses filles à travers leurs larmes²⁸.

De plus, le personnage est lui aussi lié à la transmission, comme en témoigne ce détail des meubles dont elle dut se débarrasser pour pouvoir emménager dans un intérieur plus modeste :

[...] grand-mère avait tenu à conserver deux ou trois babioles, s'entêtant notamment sur une travailleuse volumineuse, de rangement médiocre, alors que pour la même surface et un profit supérieur ils pouvaient garder la jolie bibliothèque de bois roux aux vitres ovalisées. Mais cette travailleuse, c'était sa mère, sa grand-mère, elle et toutes les femmes laborieuses de la famille – une

²⁶ *Op. cit.*, p.71.

²⁷ *Op. cit.*, p.90.

²⁸ *Op. cit.*, p.27.

stèle²⁹.

Comment mieux exprimer l'idée que ce roman d'outre-tombe est lui aussi une stèle, à l'image de ce meuble conservé non pour des raisons pratiques ou pragmatiques, mais pour des raisons affectives ?

Nous avons insisté sur les « proches » du narrateur de ce roman familial. En réalité, presque tous les personnages sont concernés par ce motif de la parole à relayer : il en va ainsi du personnage de Julien le fossoyeur, le « petit caporal de cette armée des ombres » (celles du cimetière), « recruté sur une métaphore »³⁰ : lui qui « aurait volontiers tiré l'oreille de ses morts, n'était le risque qu'elle lui restât entre les doigts » est un avatar dérisoire, mais non moins sérieux pour autant, du narrateur.

Tout se passe donc comme si, par la figuration de ces passages de relais successifs, et la mise en scène de l'adoubement en poésie par les siens, le narrateur avait à son tour pour tâche de clamer l'honneur des poètes que furent clandestinement les siens.

Le léger et le grave

La révolte contre ce vide envahissant l'existence ne peut se dire par une tonalité tragique en continu, qui serait fausse, dans la mesure où la vie de ces personnages du quotidien évoqués ici ne correspond pas à cette ligne. L'ouvrage est donc construit sur une tension baroque entre deux tonalités principales (ou principielles) et leurs variations³¹ qui s'entrechoquent sans se réconcilier jamais. D'où un texte plurivoque où l'humour a pour principal effet d'exacerber le caractère désespérant de certaines situations ou de certains constats. C'est dans l'espace du texte que se construit le sens de ces vies, et cet espace est constitué des mailles provenant du décalage constant entre élévation et trivialité, de l'oscillation constante entre l'héroï-comique et le burlesque. Et ces décalages constants, loin de donner l'impression d'un exercice littéraire, participent d'une sorte de philosophie des éléments, où légèreté et gravité sont les causes motrices – rejoignant ainsi cette poétique élémentaire qui est d'ailleurs à l'œuvre dans les plus beaux poèmes de résistance. Le grave est ce qui est porté vers le centre et la terre – celle-là même qui recueille les corps, quand elle le peut -, le léger correspond à ce qui tend vers le ciel : « Il y a deux éléments contraires : la terre qui est grave absolument ; le feu qui est naturellement léger »³². La modulation constante de ces deux tonalités dans le texte de Rouaud semble donc assise sur ces éléments de physique primordiale et elle inscrit le texte dans l'objectif qui est le sien : restituer la vie. Le monde recréé par le narrateur est bien un monde de l'entre-deux, entre la vie et la mort. Et le « feu » correspondant au léger n'est pas seulement la métaphore du souffle de vie, il est aussi le souffle de l'écriture, de l'inspiration, la « grâce ».

Un exemple significatif de ces souffles qui se mêlent, au-delà d'une certaine « lourdeur » de la vie : ce moment où Rémi, voulant s'assurer de ce qu'est devenue la tante qui n'était pas reparue depuis un moment, casse la fenêtre du domicile de cette dernière avec force précautions mais aussi conviction, pour s'apercevoir, une fois réussie l'entreprise pour

²⁹ *Op. cit.*, p.30.

³⁰ Pas n'importe laquelle : « Les morts, c'est comme la semence, on met en terre et après, tout dépend du ciel ».

³¹ Du tragique en majeur se mêle par exemple à du tragique en mineur, comme ce passage où il est question du mariage quelque peu arrangé entre son grand-père et sa grand-mère : le narrateur évoque « cette impression désagréable de n'avoir pas été maître de son destin : on ne se convainc pas facilement qu'autrement n'eût rien changé, on ne retient que l'éventualité d'un meilleur gaspillage et enfui ». Le « désagréable » empêche ici la perspective tragique ; pourtant, dans la formulation qui suit, la tonalité tragique en mineur est aussitôt reprise par la même tonalité mais en majeur : « on ne retient que l'intolérable », formule qui par sa concision, est véritablement tragique.

³² Diderot, « Péripatéticienne (Philosophie) », *Dictionnaire encyclopédique*.

laquelle il a déployé maints efforts sur lesquels le narrateur s'est largement appesanti, que sa mère Mathilde l'a précédé auprès de la tante :

Quand il eut ouvert la fenêtre – ce qui nous remplit d'admiration - , il s'assit sur le rebord, pivota sur son derrière, prit sa jambe malade à deux mains, la bascula par-dessus le chambranle et de l'autre côté s'empêtra dans les rideaux. Tandis qu'il les écartait, que le jour profitait de l'ouverture pour se poser sur le lit, il eut comme une hallucination : Mathilde, l'oreille collée sur la poitrine miniature de la tante, scrutait à la mode indienne un dernier souffle de vie.
« Par où es-tu passée ? » - « Tais-toi » dit Mathilde - « Elle est morte ? » questionna Rémi. - « Par la porte », répondit sa mère – ce qui, cette réponse différée, impliquait que le cœur de la tante battait encore³³.

On voit ici comment le travail sur le « différé » permet aux souffles de se mêler et de construire une communauté humaine authentique, au-delà (ou en deçà) de la famille et de la société, dans le partage du vivant. Analepses, digressions et mises en scène travaillent à la résurrection des morts et l'humour est une façon de donner vie. L'écriture est une attitude de combat, chargée d'espoir et d'optimisme, luttant contre le vide et le néant, et, par là, proche de la joie. La dernière partie du livre n'a-t-elle pas été composée, selon le témoignage de l'auteur lui-même, en écoutant la sonate n°8 de Mozart –laquelle, comme ce roman, se clôt sur un point d'orgue particulièrement dramatique. Pour toutes ces raisons, - souffle(s) et point d'orgue – le lecteur comprend que le texte ne peut pas s'arrêter là où il se clôt, malgré le contenu apparent de l'injonction³⁴. Ces *Mémoires d'outre-tombe* nouvelle mouture ont fait naître une parole, au sens poétique et métaphysique du terme, fondée sur un souffle, lequel devra nécessairement investir d'autres respirations. *Les Champs d'honneur* sont l'acte de naissance d'un écrivain.

Espoir et humanisme

Les Champs d'honneur, chants d'honneur, peuvent aussi être qualifiés de « chants d'espoir au milieu du désastre³⁵ » ; ils sont l'expression d'un « refus d'être asservi » à une condition marquée par la mort, et, en tant que tels, ils consacrent l'humanité. Critique de la guerre et des institutions qui y mènent, *Les Champs d'honneur* sont un chant en l'honneur des hommes, un roman en forme d'hommage adressé à tous ceux qui subissent l'Histoire. La force du récit repose essentiellement sur cette tension entre démythification d'un discours officiel dont les mensonges ne parviennent pas à effacer l'absurdité fondamentale des destins humains et reconstruction mythique et esthétique d'un univers dans lequel les humains peuvent enfin prétendre à un ordre selon leur désir, un ordre dans lequel le/du sens circule. La fiction, certes, embellit le réel, mais elle ne mystifie pas les consciences : elle leur propose un espace à la fois intime et collectif de déploiement et de reconnaissance. L'écriture est bien un combat, une bataille, à l'image de cette bataille navale dans la 2 CV du grand-père sur laquelle s'ouvre le récit ; à l'issue de cette bataille, le « Nez coulé » du grand-père signifie finalement déjà « Oh arrêtez tout », mais sur un mode ludique : ce « nez coulé » est suivi, chez les enfants, d'un « rire joyeux, délivré... », ce « nez qui coule clôt idéalement notre bataille, quand, faute d'y trouver une fin, nous nous astreignons à ressasser toujours la même pauvre règle ». La modalité ludique du « dénouement » de ce jeu sur lequel s'ouvre le récit contraste avec la modalité tragique évoquée à la dernière page, par ce « Oh arrêtez tout » qui est aussi, dans une

³³ *Op. cit.*, p.108.

³⁴ « Oh, arrêtez tout. »

³⁵ Bernard Vargaftig, *Poésies de Résistance, une anthologie*, J'ai lu, 1994, p. XIV.

certaine mesure, un refus de la machine romanesque. Dans les deux cas, il s'agit de savoir comment finir... Mais l'important est que cette question n'est pas seulement esthétique : elle est aussi et d'abord existentielle. Et l'émotion suscitée par ce récit pourtant ironique vient de l'impression que l'éthique prime sur l'esthétique ; sa beauté consiste en cette dialectique constante entre éthique et esthétique, qui donne à l'art toute sa légitimité en matière de discours sur l'être. L'écriture est un jeu, certes, elle suit des règles, certes, mais c'est un jeu profondément sérieux, dont les enjeux sont primordiaux, liés au sacré.

La « déconstruction » du récit, la critique de la guerre et le refus commun, de la part des deux auteurs, d'une littérature chevaleresque, ont permis aux critiques³⁶ de rapprocher l'écriture de Jean Rouaud de celle de Claude Simon³⁷. Tous deux dessinent aussi, au fil de leurs œuvres, un plaidoyer pour la littérature et en faveur de l'idée que le roman est en lui-même une valeur, toute œuvre exigeante étant une affirmation de liberté contre les pouvoirs. Pourtant, s'il y a dans l'œuvre de Simon comme dans celle de Rouaud la mise en évidence de l'impossibilité de construire un récit signifiant de l'événement historique, la caricature des conceptions humanistes est plus franche dans les textes de Simon que dans ceux de Rouaud. Certes, il s'agit bien aussi pour Rouaud de recomposer un espace littéraire conforme à l'éclatement du réel, et, par là, de donner à lire une certaine forme de scepticisme. Mais : est-ce la joie des modulations permanentes ? est-ce l'expression de la conviction que l'homme peut se libérer de ses asservissements ? est-ce ce respect manifesté à l'égard des humbles ? il semble que, malgré la réticence que l'on manifeste aujourd'hui face à l'emploi de cette épithète –sur la définition difficile de laquelle nous ne discuterons pas ici- pour qualifier la littérature contemporaine, personne ne pourrait contester que l'on dise des *Champs d'honneur* qu'ils sont une œuvre humaniste. Et pour ceux qui préféreraient un terme moins connoté que celui d' « humanisme », disons alors plus simplement que ce récit est un texte plein d'humanité. Claude Simon, dans son « Discours de Stockholm », a affirmé que la crédibilité d'une œuvre ne tient qu'à la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèvent pas d'une causalité extérieure au fait littéraire. Il est possible bien sûr de rapprocher le récit de Rouaud, dont la structure est, de fait, essentielle, de cette conception simonienne. Mais le narrateur relais de la parole des siens et des hommes n'est-il pas plus proche de la conception de l'écrivain et de la littérature telle qu'elle est exposée par Camus dans son *Discours de Suède* :

Le rôle de l'écrivain [...] ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais, dans

³⁶ Par exemple J.Y. Magdelaine, « Scènes de fin de vie à l'épreuve du miroir ou Jean Rouaud dans les reflets de Proust ou de Claude Simon », in : S. Ducas (dir.), *Jean Rouaud. Les fables de l'auteur*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2005, p. 97-114.

³⁷ De fait, pour Jean Rouaud, *Le Jardin des plantes* de Claude Simon (1997) constitue le roman représentatif du 20^e siècle (dans *Le Roman du 20^e siècle*, Jean Rouaud dir., Gallimard, La NRF, 2011).

toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu ainsi par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur³⁸, parce que cet acte obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions³⁹.

Et *Les Champs d'honneur*, en même temps qu'ils démystifient le discours officiel concernant la guerre, participent d'une entreprise de glorification de l'anonymat⁴⁰ et de la fosse commune de l'Histoire, rejoignant, là encore, certains propos de Camus :

[Les] racines [du génie de Mozart] plongent dans la condition de tous dont il tire sa vérité. Il est juste qu'il disparaisse alors dans l'anonymat et retrouve dans la mort ceux dont il n'a cessé d'exalter la vie : la place de Mozart était dans la fosse commune⁴¹.

Les Champs d'honneur, le nouveau titre proposé par Rouaud à Lindon à la place du titre initial (*La Loire inférieure*) qui ne plaisait pas à l'éditeur, correspondait ainsi davantage, par son implicite, à la lecture qu'en avait sans doute faite Lindon : l'« honneur » était celui des poètes en même temps que celui des humbles ; quant aux « champs », il s'agissait de ceux de la littérature.

Annick Jauer

³⁸ C'est nous qui soulignons.

³⁹ Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, Collection NRF, 1958.

⁴⁰ Les anonymes devenant, par la vertu de la mise en écriture, des « hommes illustres ».

⁴¹ Camus, « Remerciement à Mozart », *L'Express*, 2 février 1956.