

Alix Tubman-Mary (<https://orcid.org/0000-0003-2807-5752>)

Université de Poitiers

Architectures et jardins-palimpsestes chez Jean-Paul Goux

Souvent, l'art des jardins a servi de métaphore à la littérature. Souvent aussi, les écrivains ont aimé à flâner dans des jardins pour caresser les rêves dont ils nourriront leurs œuvres. Pensionnaire à la Villa Médicis pendant deux ans, de 1985 à 1987, Jean-Paul Goux a pu arpenter, au sud de Rome, les fabuleux jardins de Ninfa, villégiature de la famille Caetani à travers les siècles. Avant lui, comme Pline le Jeune et d'autres artistes de l'Antiquité sur le même site, Virginia Woolf, Tennessee Williams, Alberto Moravia, entre autres, ont aimé dans cet espace romantique l'entrelacement des ruines, des arbres, des allées et des cours d'eau. *Les Jardins de Morgante*, fruit de cette « rêverie œuvrante¹ », occupent une place charnière dans l'œuvre de Goux, né en 1948, auteur chez Actes Sud d'une douzaine de romans longuement médités, dont plusieurs réédités en poche dans la collection Babel. De cet ensemble riche et complexe, et encore assez peu exploré², je voudrais proposer ici quelques axes d'interprétation qui y donnent à voir un palimpseste accumulant par strates des traces du passé qui invitent au dévoilement d'une aventure esthétique où s'entrelacent, sous des formes toujours renouvelées, le temps et l'espace. Le terme de *palimpseste* désigne, comme le rappelle Gérard Genette en quatrième de couverture de son livre éponyme, « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau »³. Il emploie ce terme au figuré pour désigner la dimension hypertextuelle de la littérature. Chez Goux, le terme ne constitue pas une référence allusive à la théorie littéraire genettienne, mais vient mettre en valeur la complexité de l'espace-temps romanesque, et annonce ce que seront le sens et le titre de la trilogie à laquelle appartient le roman envisagé ici : *Les Jardins de Morgante* sont le premier volume des *Champs de fouilles*, suivi plus tard de *La Commémoration* et de

¹ « Une rêverie œuvrante, entretien avec Jean-Paul Goux », [in :] *Écrire l'architecture*, Europe, n° 1055, mars 2017, pp. 113–123.

² Deux ou trois études amples et précises font exception, notamment la postface aux *Jardins*, d'Annie Clément-Perrier, qui figure dans son édition de poche (pp. 343–359) et le texte de Laurent Demanze, « Jean-Paul Goux : une histoire sans voix », *Roman* 20–50, n° 40, décembre 2005, pp. 109–117. Il faut signaler aussi l'article suggestif de François Bon, « Outrageusement littéraire », *Recueil*, 1994, repris sur son site <http://remue.net/> le 30 mars 1997.

³ G. Genette, *Palimpsestes*, coll. « Poétique », Éditions du Seuil, 1982. Cf. également du même auteur « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

*La Maison forte*⁴. Le passage d'un roman du Temps à un roman centré sur l'Espace comme dépositaire du Temps date ici des années quatre-vingt, qui marquent pour la génération née dans l'immédiat après-guerre un moment de crise et de mutation, la prise de conscience du décalage entre les utopies des avant-gardes littéraires et politiques et la pratique d'une gauche au pouvoir. C'est à cette période que Goux publie trois livres très différents les uns des autres, mais qui sont en réalité trois faces complémentaires d'une même crise : *Lamentations des ténèbres*, en 1984, *Mémoires de l'Enclave*, en 1986, et les *Jardins de Morgante*, en 1989. On peut dire que le roman centré sur un lieu palimpseste permet en quelque sorte de dépasser, à ce moment-là, l'impasse historique et existentielle où se sent pris l'écrivain.

« L'euphorie solennelle du plaisir esthétique »

Écrivain discret, mais reconnu comme un des prosateurs marquants de la littérature française d'aujourd'hui, Jean-Paul Goux livre régulièrement, depuis 1977, des textes qui explorent, à une hauteur philosophique et artistique rare, les questions qui s'imposent à lui au fil de son existence : « Chacun de mes livres est une expérience, en ce sens que je demande à chaque nouveau livre de fouiller à fond une 'question' qui est à tel moment pour moi vitale : vitale, cela veut dire qu'elle engage ce que l'on est, ce que l'on fait de son existence, la manière par laquelle on peut lui donner un sens. Après coup, chaque livre forme ainsi une sorte de repère dans la continuité de l'existence, un jalon où sont marqués les principaux enjeux du fait de vivre, et l'on peut alors, sans doute, discerner des mouvements, organiser des ensembles⁵. » Œuvre organisée, donc, sous la lente pression de la nécessité intérieure, et reliée au monde par la modernité de ses inquiétudes, par ses lectures, par ses échanges avec des contemporains, mais dans une indifférence souveraine aux modes intellectuelles et littéraires. Moderne par sa vision dure et lucide d'un Occident contemporain en dés-hérence⁶, Goux tend en effet, depuis son premier livre, vers une prose lyrique qu'on pourra dire, avec les mots qu'il a lui-même employés pour parler de Julien Gracq, « outrageusement littéraire⁷ ». Sa prose se veut l'exploration du pouvoir fascinant de la beauté sur notre rapport au monde et le moyen de refaire du « continu » à partir

⁴ Trilogie *Les Champs de fouilles* : tome 1. *Les Jardins de Morgante*, roman, Payot, 1989, 302 p. ; trad. espagnole, Caracas, Monte Avila, 1992 ; rééd. Actes Sud, Babel, postface d'A. Clément-Perrier, 1999 et 2012, 361 p. ; tome 2. *La Commémoration*, roman, Actes Sud, 1995, 324 p. ; rééd. Actes Sud, Babel, 2005 ; tome 3. *La Maison forte*, roman, Actes Sud, 1999, 290 p. Le texte des *Jardins de Morgante* sera désormais cité dans la pagination de la collection Babel.

⁵ Entretien de J.-P. Goux avec A. Clément-Perrier, *Europe* n° 854-855, juin-juillet 2000, pp. 113-123.

⁶ Les années 1980 correspondent pour l'écrivain à une prise de conscience que l'histoire ne se passe plus en Europe (entretien avec l'auteur en février 2014).

⁷ « L'avis au lecteur par quoi s'ouvre *Au château d'Argol* propose quelques articles d'un programme esthétique dont le caractère dominant est d'être outrageusement littéraire. » J.-P. Goux, *Les Leçons d'Argol*, essai sur *Au château d'Argol*, Messidor/Temps Actuels, coll. « Entailles », 1982, p. 15.

d'une expérience en lambeaux. Ses mots, dans des essais théoriques et critiques, évoquent « cette jubilation et cette ferveur qu'est l'euphorie solennelle du plaisir esthétique »⁸. À certains égards, l'auteur se situerait donc parmi les « antimodernes » qu'évoque Antoine Compagnon⁹, y incluant notamment Gracq, dont la lecture à l'adolescence détermina, avec celle de Lautréamont, la vocation de Goux¹⁰. À une œuvre ouverte, fragmentaire, à l'écriture blanche de tant de romanciers contemporains, Goux oppose une œuvre « despotique », où l'écrivain impose au lecteur consentant un rythme marqué par une certaine lenteur, dicté par le déroulement d'une prose exigeante : de ce point de vue, « Lautréamont est l'anti-Rimbaud¹¹ », nous dit-il. Les inspirateurs, Gracq et Lautréamont, se caractérisent d'abord par la puissance de leur syntaxe, par la force de la langue mise en forme de manière à conduire le lecteur de surprise en surprise. L'autorité du narrateur exige également du lecteur un travail de mémoire, présent à l'échelle de la phrase elle-même, mais aussi à l'échelle du roman tout entier, et dont la progression est moins linéaire que circulaire, s'élevant en spirales et repassant périodiquement par les mêmes *topoi* narratifs progressivement enrichis. Impossible, donc, au lecteur de Jean-Paul Goux, de pratiquer une lecture par sondages, irrégulière, tantôt rapide et tantôt lente. Il lui faut entrer dans une temporalité autre, un espace-temps où les objets se trouvent déplacés de leur perception habituelle vers la sphère d'une autre perception. À Flaubert, à Proust, à Claude Simon, ou bien avant, à Chateaubriand et même à Bossuet, Goux reprend l'image du pétrissage de la « pâte » littéraire, dont la viscosité écarte à la fois la tentation d'un écoulement trop rapide, d'une fluidité sans épaisseur, et le risque d'une prise trop précoce, qui amènerait une solidification anticipée des objets mis en mouvement par le flux narratif. Il s'agit, pour ajouter aux autres une métaphore de plus, de faire

⁸ J.-P. Goux, *La Voix sans repos*, éd. du Rocher, 2003, p. 101.

⁹ A. Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, coll. « La Bibliothèque des Idées », Gallimard, 2005.

¹⁰ « Julien Gracq est fondamental. J'ai lu, à peu près dans les mêmes semaines, alors que j'étais en classe de seconde, *Les Chants de Maldoror* et *Au château d'Argol*. Après la découverte de ces deux livres, non seulement je me suis mis à lire de façon plus soutenue, mais je me suis dit, eh bien voilà, c'est ce qu'il faut faire : écrire ! Le désir de lire fut immédiatement articulé au désir d'écrire. Découvrir Lautréamont et Gracq de façon quasi simultanée ne relève pas du hasard. Ça a du sens. Une même prose exubérante, échevelée, rhétorique en diable, romantique comme on ne peut plus, emporte ces deux textes. Ce sont des lectures qui transportent. J'ai dû assez rapidement être sensible à ces effets d'emportement d'une langue gouvernée par une puissante syntaxe. » Entretien de J.-P. Goux avec Jérôme Goude pour *Le Matricule des anges*, n°101, mars 2009, à propos des *Hautes falaises*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=60787.

¹¹ « Le 'domaine d'Argol' et de *Maldoror*, c'est celui où règne le roman : celui du continu. Non pas le discontinu du 'mouvement moderne' – Lautréamont est l'anti-Rimbaud –, non pas le clivé, le heurté, le staccato, l'instantané, l'irréversible, l'hétérogène, le désordre, le lacunaire, le multiple, le fragment, mais l'enchaînement, la suite, l'interconnexion, le phrasé, le legato, la durée, le réversible, l'épaisseur, la totalité, l'unité. Le roman fabrique un temps continu : il ne mime pas le discontinu du temps existentiel. » J.-P. Goux, « Quelques propriétés des objets aimés », sur Lautréamont et Gracq, *Théodore Balmoral*, n° 26–27, printemps-été 1997, pp. 178–181, <http://remue.net/spip.php?article849>.

du roman une chambre d'échos, où résonnent dans la mémoire des sensations et des souvenirs accumulés au fil du temps. On a souvent comparé l'art du roman à celui de la composition musicale. Goux reprend pleinement à son compte cette comparaison, à laquelle il ajoute l'art des jardins, forme de création essentiellement liée au temps, à la différence des images.

Par la « délinéarisation¹² » de la narration, le lecteur des *Jardins* subit le sentiment d'une désorientation, d'une immersion dans l'épaisseur des choses. Elle lui brouille la vue au moyen de plusieurs techniques romanesques simultanées. On est frappé, d'abord, par la superposition des instances narratives, par ces « avait raconté Wilhem, racontait-elle », et autres polyptotes en incise, puisque, dans ce roman de la voix, la parole de l'un reprend fréquemment le récit fait antérieurement par un autre, personnage ou écrivain fictif. La vie de Morgante, par exemple, s'inscrit dans toute une tradition d'interprétation inventée. L'opacité provient aussi de l'utilisation d'un vocabulaire savant, notamment architectural, à la manière du vocabulaire marin dans les romans d'aventure. Enfin la pratique récurrente du suspens, qui tient le lecteur en haleine dans l'attente d'un secret à venir, apparaît moins comme la mise en œuvre d'une énigme policière que comme la présence suggérée d'un motif dans le tapis, à la façon de la nouvelle de Henry James.

Structure de l'espace romanesque

Trois amis sont là, donc, réunis comme tous les soirs dans un petit salon, et s'entretiennent de l'un d'entre eux qui faisait partie du cercle au début de leur séjour. Le roman commence comme ce *roman d'aventure* voulu par l'auteur qui rompt avec la prose lyrique des fictions précédentes¹³. Le lecteur se sent entraîné dans un univers étrange, plein de maléfices dont il espère l'élucidation : qu'est-ce que ce grand escalier sacrificiel présent dans les jardins ? Pourquoi y trouve-t-on cette chambre de verdure aveugle qui s'avère un piège à oiseaux ? Comment comprendre que la demeure de Morgante soit pour certains, comme pour Chaunes, *une maison qui rend fou*¹⁴, pleine de détails absurdes, de ruptures de niveaux, de plans inversés, d'asymétries imprévisibles, qui semblent s'être accumulés au fil du temps, répondant à un dessein mystérieux ? A moins que cette vision des choses ne soit le produit de l'esprit malade de Chaunes ?

¹² J.-P. Goux, *La Voix sans repos*, op. cit., et *La Fabrique du continu*, Champ Vallon, 1999, *passim*.

¹³ J.-P. Goux : « 15 XI 85. Un livre à plusieurs voix. Qui tient parfois du roman d'aventure au sens où les contraintes du vraisemblable ne soient pas trop rigoureuses. » Cahier rouge de l'écrivain qui recueille les premiers « désirs d'une forme », en date du 15 novembre 1985, cité dans *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée dans l'écriture*, « Le temps de commencer », C.N.R.S. Éditions, 1993, p. 54, étude passionnante sur la méthode de travail, les bonheurs et les souffrances du romancier, et dont la portée dépasse très largement le cas spécifique de l'écriture des *Jardins de Morgante*, et de Goux lui-même.

¹⁴ On connaît la fortune de ce thème dans la littérature fantastique.

Du destin de Chaunes, nous progressons, par un lent mouvement de remontée dans le temps, vers une interrogation inquiète sur le destin du premier propriétaire de la demeure, le poète Morgante, qui bascule à la fin de sa vie dans une folie de la persécution contre son mécène et protecteur, Bassan. Morgante, Chaunes, deux figures de créateurs qui sombrent peu à peu dans la folie de croire qu'ils sont manipulés par la volonté perverse des hommes de pouvoir qui les nient, ou ne les reconnaissent que pour mieux les asservir. Ainsi en fut-il peut-être pour Le Tasse ou pour Rousseau, son lecteur passionné, dont l'ombre hante le roman. Un sentiment de solitude absolue a peu à peu envahi Chaunes, l'inventeur des jardins, qui se sent dépossédé de lui-même par la parole aisée de son ami Wilhem, intelligence virtuose, habile à séduire par ses récits et ses démonstrations, comme à faire son miel de toute information lue ou entendue d'autrui :

Ainsi, encore, quoique Wilhem passât l'essentiel de son temps à l'intérieur de la maison, il sut faire un tel usage des récits de Maren qu'il leur sembla bientôt qu'il en savait autant qu'eux sur ces jardins où ils passaient leurs journées, et que, à la manière d'un prince bien informé par les rapports quotidiens de ses agents et qui connaît l'état de son royaume avec une précision d'autant plus grande qu'elle s'accompagne de la vue d'ensemble, il savait tout ce qui se passait au dehors sans sortir de sa bibliothèque, comme si, lui, avait trouvé le moyen d'être partout à la fois¹⁵.

Alors que nous entrevoyons peu à peu, par la technique des monologues intérieurs alternés et superposés, les raisons qui pourraient jeter un éclairage sur la mort de Chaunes, d'autres énigmes viennent approfondir la perspective romanesque, celle en particulier de la reconstitution archéologique de la demeure (où viennent concourir et s'affronter les disciplines concurrentes des quatre amis). Deux interprétations de l'espace s'opposent, l'une qui fait de la demeure et de son centre de gravité, la bibliothèque, le cœur de la propriété, l'autre, tardivement révélée par la mise au jour d'une construction en anamorphose comme la Renaissance a pu les affectionner, met au centre de l'espace un crypto-portique qui pourrait bien, avec ses fresques, avoir été la matrice de toute la construction :

Les transparents de Maren et de Chaunes [...] montraient surtout les traces effacées d'un premier jardin, en sorte qu'il fallait parler, avait dit Wilhem, racontait-elle, d'un jardin cryptique ou d'un jardin-palimpseste, le travail de Chaunes ayant consisté à mettre au jour le premier tracé pour rendre lisibles les plans des deux jardins superposés¹⁶.

Trois objets narratifs, trois éléments structurants de la propriété de Morgante, trois images privilégiées par le texte contribuent donc, par leur caractère récurrent, à donner à l'espace romanesque l'allure d'un monde saturé de signes, qui sollicite de façon permanente les facultés d'interprétation du lecteur : il s'agit des motifs de l'escalier, du piège à oiseaux, et de l'anamorphose.

¹⁵ J.-P. Goux, *Les Jardins de Morgante*, op. cit., pp. 48–49.

¹⁶ *Ibid.*, p. 303.

Wilhem, le philosophe-bibliothécaire, est un collectionneur de maquettes d'escalier, maquettes dont la première lui a été offerte par Chaunes, qui succombera à une chute mortelle dans l'escalier à quatre volées, vertigineusement raide, des jardins de Morgante. Escalier caractérisé, à de nombreuses reprises, par l'adjectif « sacrificiel » et comparé aux degrés d'une pyramide aztèque. Morgante comprend de nombreux autres escaliers qui sont toujours, forcément, des points de passage d'un niveau à l'autre, d'un point de vue à l'autre. La maison elle-même, qui se révèle inhabitable pour Chaunes et pour Maren, comprend neuf escaliers à vis dispersés dans l'épaisseur de la maison, à des endroits difficilement prévisibles. Sans doute faut-il éviter ici, ainsi qu'à propos des images suivantes, « les dérobades de la niaise fantasmagorie symbolique », comme l'écrit Gracq dans le liminaire de *Au Château d'Argol*. Pourtant, on doit constater l'importance que revêt ce motif, d'abord espace de transition, ensuite multiplicateur de points de vue, enfin métaphore de la phrase en spirale qui conduit le lecteur d'une perception à l'autre.

Ce mouvement tournoyant, on le retrouve dans une des scènes majeures du roman, qui vient clore le chapitre cinq. À l'appel du photographe Thubert, les quatre amis se réunissent à proximité d'un bosquet de chênes verts dont la forme étrange est apparue dans les échanges rapportés au premier chapitre. Dans un envol somptueux, une bande d'oiseaux migrants vient planer, virer dans le ciel de Morgante, pour s'abattre finalement sur le bois et s'engouffrer dans le bosquet qui se révèle un piège mortel, conçu pour empêcher les oiseaux prisonniers de repartir dans l'espace. Hommage à Lautréamont, cette scène déploie son intensité dramatique et sa force métonymique à deux chapitres de la fin du roman, laissant entendre au lecteur attentif que la beauté des jardins de Morgante pourrait bien se révéler inhabitable pour ses hôtes de passage.

Le troisième des *topoi* majeurs du roman renvoie directement au thème du « champ de fouilles » qui donne son titre à la trilogie romanesque. À l'impression de se perdre dans l'épaisseur du jardin (ou du roman) vient répondre, dans l'avant-dernier chapitre, la révélation finale du sens à donner au plan de jardin.

« L'anamorphose [...] renverse ses éléments et ses principes : au lieu d'une réduction à leurs limites visibles, c'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent quand elles sont vues d'un point de vue déterminé¹⁷ ». Les jardins de Morgante sont des jardins-palimpsestes, dont le dessin initial se révèle peu à peu sous la végétation et les aménagements qui l'ont progressivement occulté.

Jean-Paul Goux, dans *La voix sans repos*, reprend la citation que fait Baltrusaitis d'un passage de Bossuet¹⁸ qu'il réécrit pour définir la phrase-paysage, le livre anamorphique, les rapports de l'ordre et du désordre qui sont au cœur de sa propre poétique :

¹⁷ J. Baltrusaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Olivier Perrin, 1969, avant-propos, p. 5.

¹⁸ J. Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t. 2, « Anamorphoses », rééd. coll. « Champs », Flammarion, Paris, 2008, p. 306.

Quand je considère en moi-même la disposition des choses humaines, confuse, diverse, désordonnée, je la compare souvent à certaines constructions que l'on montre dans les jardins des curieux comme un jeu de la perspective. La première vue ne vous montre que des objets informes et un mélange confus d'éléments, qui semble être ou l'essai de quelque apprenti, ou le jeu de quelque enfant, plutôt que l'ouvrage de quelque main savante. Mais aussitôt que vous les regardez par un certain endroit, aussitôt toutes les formes inorganisées venant à se ramasser d'une certaine façon dans votre vue, toute la confusion se démêle et vous voyez apparaître un temple ou un château où il n'y avait auparavant aucune apparence de construction humaine. C'est, ce me semble, messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparente et de sa justesse cachée, que nous ne pouvons jamais remarquer qu'en le regardant par un certain point que la littérature nous découvre.

De même, reprend Jean-Paul Goux, la limpidité d'une phrase et la richesse de ses articulations sont inversement proportionnelles, de même, plus on décrit, moins on montre [...] Dans sa pâte, la lieuse opère encore la transmutation de la vie en autobiographie : au magma chaotique du monde, à la fragmentation de la vie, elle impose la continuité de la vie, elle impose la continuité du livre, la continuité d'une forme qui tient ensemble l'épars, le multiple, l'éclat, l'incohérent. Et s'ils tiennent, c'est qu'ils ont bougé dans les lentes brouillées de la lieuse. C'est une longue histoire à raconter, de celles dont on fait des romans, justement¹⁹.

À ce point, on comprend que la fable de la propriété à inventorier, si convaincante soit-elle par l'épaisseur conférée au personnage de Chaunes, fait voler en éclats toute foi en une coïncidence entre le réel et sa représentation. La pratique littéraire de Jean-Paul Goux nous renvoie à une écriture en anamorphose, où nous avons le sentiment de perdre pied lentement, tout en restant captivés par la promesse d'un sens à retrouver. Et tout d'un coup, comme on débouche, par la promenade dans un jardin, dans des chambres de verdure où se réconcilient le clos et l'ouvert, ou bien comme on découvre, s'approchant de la lucarne d'une mansarde, que l'habitation est un cadre où vient se prendre l'espace urbain tout entier et toute la mobilité des ciels infiniment changeants, ainsi la phrase, après un ensemble de dénégations, et au moment où le lecteur renonce à rejoindre la plénitude d'un sens, épouse avec une précision et une sensibilité saisissantes l'euphorie d'une contemplation heureuse. La diffraction recherchée, ou le brouillage, laissent la place au sentiment d'une exactitude miraculeuse où chaque pièce est à sa place. Ainsi l'expérience heureuse du temps se constitue en écho à une autre expérience heureuse, l'expérience de la beauté littéraire.

Morgante, « une remontée au jour »

Les Jardins de Morgante marquent une reconquête de l'écriture narrative, après deux livres de rupture, *Lamentations des ténèbres*, dernière des grandes proses lyriques de la jeunesse, et *Mémoires de l'Enclave*, qui est d'abord un ouvrage documentaire

¹⁹ J.-P. Goux, *La Voix sans repos*, op. cit., pp. 109–111.

et non fictionnel (quoique pleinement inscrit dans la trajectoire de l'écrivain). Il faut revenir sur les raisons qui font de *Morgante*, de l'aveu même de l'écrivain, « une remontée au jour », même si la fiction s'y construit par interrogation sur les causes d'un drame mortel, l'accident ou le suicide de Chaunes :

La sortie au jour, elle n'a vraiment eu lieu qu'après *Lamentations*, avec ces livres qui ont formé pour finir la trilogie des *Champs de fouilles*, en sorte que rétrospectivement j'ai l'impression d'une coupure nette dans mon travail, entre le versant qui précède et inclut *Lamentations* et le versant des livres qui suivent, même si je vois bien qu'une part essentielle de ce qui m'intéresse depuis lors est issu de *Lamentations* : l'écriture de la parole intérieure, 'la sensation de la voix', la mise en voix du récit, l'interaction des voix dans le dialogue intérieur ou dans le récit dialogué²⁰.

Une première période de production à la fin des années soixante-dix, marquée par un engagement politique marxiste et une activité littéraire liée à la revue et à la collection *Digraphe*, chez Flammarion²¹, s'achève par une remise en cause radicale des raisons de vivre du narrateur-écrivain. Le jeune idéaliste crédule avait rompu avec ses origines bourgeoises et la dynastie démocrate-chrétienne dont il était issu, et s'était lancé dans une exploration fiévreuse des conséquences de *la mort du sujet*, cherchant dans l'aventure littéraire à « faire affleurer par l'écriture les forces de la vie »²² dans une exploration des mythes du temps et de l'amour. À trente-trois ans – âge christique dont il souligne avec ironie dans un entretien la lourde portée symbolique –, c'est par une somme désespérée, d'une grande puissance lyrique, que Goux dit adieu aux illusions de la jeunesse, par une *Lamentations des ténèbres* de trois cent cinquante pages²³ où il pensera laisser la raison et la vie. Ainsi sera décrit, avant de l'entreprendre, le projet de ce livre : « ... c'est cela qu'il me faut maintenant écrire : la mort que l'on épouse en écrivant. Je rêve d'un livre-somme, un livre-bloc, dans l'épaisseur, à niveaux multiples, autour du ratage et de l'échec²⁴. » La drôlerie, cependant, ne manque pas au portrait rosse qu'il dresse à cette occasion de son personnage, n'épargnant pas celui qui a été tout à la fois le gentil jeune homme amoureux, l'écrivain raté, le fils humilié, l'ami complaisant et le militant dépassé. On y trouve le pastiche féroce des platitudes du lecteur croisé dans les causeries littéraires, ou de la féministe intarissable, du bagout de l'ami condescendant. Déjà se manifeste le don de l'auteur pour une écriture polyphonique où les voix alternent et s'opposent, ce qui donnera lieu plus systématiquement, par la suite, à des romans inscrits dans la tradition du « roman de la voix », revisitée de façon originale. *Lamentations des ténèbres* est la matrice de toutes les œuvres qui vont suivre, et s'appuie déjà

²⁰ Entretien de J.-P. Goux avec A. Clément-Perrier, *Europe* n° 854–855, juin-juillet 2000.

²¹ D'abord *Le Montreur d'ombres*, chez Ipomé (1977), puis *Le Triomphe du temps* (1978) et *La Fable des jours* (1980), chez Flammarion.

²² Entretien avec A. Clément-Perrier, *ibid.*

²³ *Lamentations des ténèbres*, roman, Flammarion, 1984. Quatre ans se sont écoulés depuis le précédent roman.

²⁴ « Le Temps de commencer » [in :] *Genèses du roman contemporain*, C.N.R.S. Éditions, 1993, p. 45.

sur un mode de composition pris dans l'épaisseur de strates temporelles multiples, comme archéologiques (la trilogie qui suivra s'intitule *Les Champs de fouilles*). La question du temps viendra croiser celle de l'espace, mettant désormais au premier plan de l'œuvre une méditation sur les implications multiples de « l'acte d'habiter », partant de l'évocation romanesque d'un espace clos. À partir de *Morgante*, Goux apparaît souvent, dans les entretiens et les articles critiques, comme un maître des *ekphrasis* architecturales. Mais la question architecturale déborde très largement ici celle de la forme et de la technique de construction, et même celle de l'*habitus* de l'individu ou de la communauté (familiale ou autre) qui occupent cet espace bâti, théâtre des conflits qui les traversent. À la façon de l'architecte Giancarlo De Carlo, le romancier voit dans la dimension architecturale le lieu où se rencontrent espaces intimes et extimes²⁵, préoccupations politiques et urbanistiques, le lieu aussi où se déploie une phénoménologie de la perception qui confirme ou infirme le bonheur d'être au monde : « Il se représente la ville à la manière d'un grand appartement, et l'appartement à la manière d'une petite ville dont le quartier forme les pièces²⁶ ». Microcosme et macrocosme, mais bien plus encore, car il s'agit aussi du Temps. L'espace bâti est au cœur de l'acte d'habiter, il prend sens par ses relations avec un territoire occupé au fil d'une histoire sur le long terme, et au centre de cheminements qui, de proche en proche, s'étendent à la terre entière : le territoire où prend place un bâtiment, aux yeux de De Carlo, c'est le monde. Par la manière dont nous prenons possession de l'espace que nous avons à occuper, notre corps tout entier se sent coïncider avec lui-même ou au contraire éprouve une incommodité persistante. L'acte d'habiter, comme aucun autre, est un révélateur. Ce n'est donc pas un hasard si la pire violence, chez Goux, prend la forme de l'espace aliéné : violence parentale, municipale ou étatique, disposant à son gré d'un bien commun qui était un espace dépositaire d'une mémoire ; violence patronale, disposant de la vie de ses ouvriers, les assignant à résidence, en quelque sorte, en les inscrivant dans une architecture paternaliste qui leur prescrit cadre et discipline de vie ; violence symbolique des rénovations qui défigurent ou mutilent des lieux aimés, violence du « manque de goût²⁷ » ; violence du fonctionnalisme architectural des années soixante et de sa pratique de la table rase²⁸ ; violence du propriétaire qui met fin au bail, violence de l'inflation immobilière qui contraint au déménagement les locataires modestes ; violence de la maladie et de la vieillesse, qui imposent la dépossession ultime, le déménagement en maison de retraite qui est déjà une mort²⁹.

On ne saurait évidemment rendre compte de ce choix du paradigme architectural par les seuls événements biographiques. Deux séjours pourtant ont dû cristalliser la

²⁵ Au sens où Michel Tournier publiait en 2002 un *Journal extime*, « écriture du dehors » poussant l'auteur à se laisser saisir par le monde alentour, puis à le retranscrire.

²⁶ Ainsi le romancier rend-il compte des conceptions de son personnage, l'architecte Carrelet, inspiré par la figure de l'architecte italien Giancarlo De Carlo ; « Une rêverie *œuvrante*, entretien avec Jean-Paul Goux » [in :] *Écrire l'architecture, Europe*, n°1055, mars 2017, p.118.

²⁷ *La Maison forte*, roman, *Champs de fouilles III*, Actes Sud, 1999.

²⁸ *L'Embardée*, roman, *Les Quartiers d'hiver I*, Actes Sud, 2005.

²⁹ *L'Ombre s'allonge*, Actes Sud, 2016.

prise de conscience de cette importance de l'espace architecturé : l'enquête au sein de l'« enclave » de Sochaux-Montbéliard, et la bourse à la villa Médicis dont il a été question plus haut. En 1984 et 1985, Goux est chargé d'une enquête de deux ans sur le passé industriel du bassin de Sochaux-Montbéliard par l'Association culturelle de l'énorme usine Peugeot, à une époque où s'éteint progressivement la tradition d'une vie ouvrière façonnée par des générations d'autorité patronale, de métiers dangereux et encore proches du savoir-faire manufacturier, façonnée aussi par une vie largement communautaire dans ses valeurs, ses rythmes, ses loisirs, ses luttes. Les *Mémoires de l'Enclave*, souvent saluées à la fois par des sociologues et par des critiques, constituent une somme de référence sur l'histoire du capitalisme patronal. Mais pour le lecteur du romancier, il est manifeste que ce livre est l'occasion d'approfondir quelques sujets de préoccupations majeurs : le déploiement des formes de pouvoir à l'intérieur d'un espace clos, l'interrogation sur la mémoire et le traitement de la durée à l'intérieur d'un récit d'enquête, sa fascination pour la voix et le soin qui préside à sa mise en scène dans une œuvre.

Des quelque cent cinquante entretiens réalisés auprès de témoins divers, Goux retiendra une vingtaine, et souligne qu'il s'agit non pas seulement d'un choix épistémologique, tendant à donner des témoignages à la fois représentatifs, riches, et complémentaires, mais de faire entendre des « voix » (qui ne sauraient être une simple transcription d'enregistrements) propres à entrer en résonance les unes avec les autres au fil de la lecture. *Mémoires de l'Enclave* : ce terme d'enclave souligne l'unité du bassin Sochaux-Montbéliard comme un territoire à part au sein de la région qui l'englobe. C'est un lieu clos, à l'intérieur duquel tout est régi par le travail de l'usine, qui détermine architectures, routes, paysages. Un lieu qui s'est constitué par strates, depuis la fondation des premières manufactures d'horlogerie Japy, à la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la domination de l'usine Peugeot, aujourd'hui encore.

Après la mission d'enquête industrielle sur le passé de Sochaux-Montbéliard, Goux va devenir, sans transition, pensionnaire de la Villa Médicis, siège de l'Académie de France à Rome. C'est à la suite de ce séjour en Italie qu'il publiera *Les Jardins de Morgante*, premier tome de la trilogie des *Champs de fouilles*.

Rien de commun, à première vue, entre le travail de commande réalisé à Montbéliard et le roman magique situé dans un lieu utopique, rêvé sur le modèle des palais italiens et de leurs jardins, rien de commun entre les voix ouvrières « authentiques », mises en scène dans un récit d'enquête, et l'alternance des récits à quatre voix qui se répondent dans le cadre de la propriété de Morgante – où l'utopie de l'inventaire à réaliser entre amis, dans un lieu idéalement beau, se transforme finalement en dystopie génératrice de folie et de mort.

Pourtant, l'argument fictionnel repose bien sur les mêmes bases que la mission d'enquête à Sochaux-Montbéliard : au sein de la propriété dite des « Jardins de Morgante », une mission d'inventaire avant destruction, sous le signe donc de l'urgence, est confiée à quatre personnes de l'art, un philosophe, Wilhem, son ami paysagiste (qui préfère le terme de jardinier), Chaunes, une architecte, Maren, qui deviendra la compagne de Chaunes, et Thubert, le photographe. La mission est assez accaparante pour qu'ils n'envisagent pas, pendant l'année qui précède l'entrée en action des

pelleteuses et des marteaux-piqueurs, de rompre le huis clos de Morgante, d'échapper parfois à ce qu'ils imaginent, au départ, comme une sorte d'abbaye de Thélème, de parenthèse merveilleuse, de « grandes vacances pour adultes ». D'autant que la maison, propriété d'un écrivain (imaginaire), a pu être le siège autrefois d'une communauté entourant l'artiste. La clôture de l'espace et du temps et la définition de la mission sont donc étroitement parallèles dans *Les Jardins de Morgante* et dans les *Mémoires de l'Enclave*. Les jeux du pouvoir viennent y prendre une place déterminante, opposant les êtres (essentiellement Chaunes et Wilhem), mais aussi les disciplines, art des jardins et art des discours, image et narration. Ce lieu intemporel, nourri de symboles et de visions fantasmatiques, semble *a priori* apolitique. Pourtant, à ceux qui douteraient de la nature du conflit qui oppose Chaunes à Wilhem, écho lointain du conflit qui opposa le poète Morgante à son mécène, le puissant Bassan, on peut opposer le deuxième tome de la trilogie, qui voit se poursuivre la prospection du champ de fouilles ouvert par la mort de Chaunes, l'exploration des causes de sa mort, et se penche avec précision sur la dynastie d'orateurs politiques démocrates-chrétiens qui a pesé sur la jeunesse de Chaunes, jusqu'à faire de lui cet être « d'une susceptibilité absolue³⁰ », à la merci des maîtres de la parole, et profondément frustré par le diktat aliénant du verbe oratoire, tentant jusqu'à la déraison, contre eux, d'affirmer d'autres valeurs. L'épigraphe du tome 2, *La Commémoration*, fait transition avec *Les Jardins de Morgante*, qui s'étaient clos sur la mort de Chaunes : *Mors et vita in manu linguae*³¹. La lecture attentive de l'œuvre de Jean-Paul Goux, loin d'inciter à une interprétation esthétisante de son écriture qui le méconnaîtrait, révèle la profonde ambivalence de ce palimpseste où la fascination de la beauté et les moments de grâce sont des épiphanies qui ne masquent guère la précarité des « jardins suppliciés par la neige³² » et promis à une destruction certaine.

Bibliographie

Œuvres de Jean-Paul Goux

Les Leçons d'Argol, essai sur Julien Gracq, Temps actuels, 1982.

Lamentations des ténèbres, roman, Flammarion, 1984.

Mémoires de l'enclave, récits d'industrie, Mazarine, 1986. Réédition Actes Sud, collection « Babel », 2003.

Les Jardins de Morgante, roman, *Champs de fouilles I*, Payot, 1989. Réédition Actes Sud avec une postface d'A. Clément-Perrier, collection « Babel », 1999.

³⁰ « On vous aura dit que Chaunes n'était pas d'un abord facile, et qu'il suffisait de perdre de vue ne serait-ce qu'un instant le fait qu'on avait devant soi un homme d'une susceptibilité absolue pour que soit aussitôt rompu le toujours très fragile lien de la parole [...] », *La Commémoration*, coll. Babel, Actes Sud, 2005, p. 16.

³¹ *Trad.* « La mort et la vie sont au pouvoir de la langue ».

³² *Les Jardins de Morgante*, *op. cit.*, p. 279.

La Commémoration, roman, *Champs de fouilles II*, Actes Sud, 1995. Réédition Actes Sud, collection « Babel », 2005.

La Maison forte, roman, *Champs de fouilles III*, Actes Sud, 1999.

La Fabrique du continu, essai, Champ Vallon, 1999.

La Voix sans repos, essai, Éditions du Rocher, 2003.

Œuvres secondaires

Baltrusaitis J., *Les Perspectives dépravées*, t.2 *Anamorphoses*, rééd. Coll. Champs, Flammarion, Paris, 2008.

Boie B. et Ferrer D. (éd.), *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, C.N.R.S. Éditions, 1993.

Écrire l'architecture, *Europe*, n° 1055, mars 2017.

Jean-Paul Goux sur le site de l'écrivain François Bon : <http://remue.net/spip.php?rubrique139>.

Mots-clés

Jean-Paul Goux, roman du XX^e siècle, littérature et architecture, énonciation romanesque, poétique du roman

Abstract

Architecture and palimpsest gardens in the work of Jean-Paul Goux

The novels of Jean-Paul Goux focus one after another on the different implications of the *act of inhabiting* – philosophical, existential, political and artistic implications. The subject arises for him in the eighties, which are the main turning point in his reflection and work. With his novel *The Gardens of Morgante*, published in 1989, he invents a new kind of storytelling, in which voices do not only answer one another, but also interact and quote one another. At first the reader feels lost in a text built on the principle of anamorphosis, using a distended syntax. He nevertheless reaches, now and again, a kind of bliss, as he realises that he is himself *inhabiting* a prose and an enclosed space in which Time has laid itself down.

Keywords

Jean-Paul Goux, 20th century novel, literature and architecture, novelistic enunciation, poetics of the novel