

Entre nostalgie et mélancolie : variations géographiques dans quelques romans contemporains. Maryline Desbiolles, Claude Simon, Jean-Paul Goux

Annie Clément-Perrier

DANS **LITTÉRATURE** 2017/3 N° 187 , PAGES 78 À 96
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931230

DOI 10.3917/litt.187.0078

Date de mise en ligne : 11/10/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2017-3-page-78?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Entre nostalgie et mélancolie : variations géographiques dans quelques romans contemporains. Maryline Desbiolles, Claude Simon, Jean-Paul Goux

Mélancolie : depuis Homère et Bellérophon errant seul, le « cœur dévoré de chagrin »¹, nombre d'ouvrages, travaux, définitions, études, peintures, dessins, se sont intéressés à cette « substance épaisse, rongeante, ténébreuse que définit le sens littéral de “mélancolie”² » pour l'Antiquité. Reliée étymologiquement à l'humeur noire et à la colère (*melas*, noir et *kholé*, bile)³, intégrée depuis Galien à la médecine des « humeurs » et des « tempéraments », la mélancolie était lisible dans l'ordre du corps physique (*splen*, la rate) et celui des astres (Saturne⁴). Douleur, tristesse, abattement, désintérêt pour le monde extérieur, colère, perte du désir ont caractérisé cette affection, tour à tour porteuse de génie ou de folie, restée reliée à son étymologie et à un état de désespoir de l'être humain. La notion de mélancolie a envahi le champ de nos interrogations dans tant de domaines (médical, psychiatrique, poétique, lyrique, pictural) qu'il est bien difficile aujourd'hui d'en donner une définition univoque, d'autant plus qu'est venu s'y adjoindre de façon un peu étrange et oblique le mot de *nostalgie*, un mot formé de

1. Au chant VI de *L'Iliade*, écrit J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, 2012, p. 19.

2. J. Starobinski, *ibid.*, p. 21. Mais c'est un texte attribué à Aristote, *L'homme de génie et la Mélancolie*, Problèmes XXX, 1, à l'origine d'une littérature médicale et philosophique, qui souligne les rapports entre physiologie et créativité.

3. R. Chambers, *Mélancolie et opposition*, Corti, 1987, p. 41. Voir également l'ouvrage classique de R. Klíbanky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989.

4. Saturne est tout à la fois cette planète liée à la matière terreuse, froide et celle plus élevée de l'âme, génie ou folie, mais il est aussi le dieu qui dévore ses enfants. C'est bien cette métaphore à l'œuvre (Saturne ou Cronos, le Temps qui « dévore ») qui inspire et en même temps accomplit les œuvres des poètes et des écrivains, des peintres et sculpteurs, incarnée de façon exemplaire dans le recueil de Verlaine, *Poèmes saturniens*.

façon plus récente, lui-même pris dans des significations brouillées : mal et désir du retour (*nostos algos*⁵) vers un lieu éloigné de soi, rêverie mélancolique associée à la mémoire (la réminiscence) ou contemplation résignée de quelque chose qui ne peut revenir⁶, « bouleversement intime lié à un phénomène de mémoire »⁷, expérience du *jamais plus* (le *nevermore* du célèbre poème d'E.A. Poe), particulièrement exploitée dans la littérature de l'exil ou de l'enfance perdue lorsqu'il s'agit de décrire des lieux ou des modes de vie disparus. La littérature du XX^e siècle et celle du XXI^e siècle ont fait de ces deux notions de mélancolie et de nostalgie des thèmes de prédilection, l'une prenant le pas sur l'autre, sans vraiment les distinguer franchement l'une de l'autre⁸. Il semble cependant que la mélancolie, liée à une expérience douloureuse du temps, à une affliction interminable et sans fond (que Freud comparait au processus du deuil et de la perte) ne puisse nouer avec l'espace ce « rapport harmonieux du dedans et du dehors qui définit la vie habitable »⁹, alors que la nostalgie qui surgit dans l'éloignement, l'exil¹⁰ ou dans une situation particulière, porte en elle le regret (le *desiderium patriae* ou *Heimweh* (le mal du pays, le désir¹¹ du retour)), et le *désir* d'évoquer certains lieux. Si j'ai voulu réunir autour d'un texte longtemps inédit de Claude Simon les romans de Maryline Desbiolles et de Jean-Paul Goux, c'est qu'ils me paraissent être les enfants mélancoliques d'un écrivain lui-même mélancolique. Temps et mémoire sont au cœur de leurs romans. Mais si « Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler »¹², c'est de leur relation particulière, personnelle, sensible avec l'espace que ces écritures romanesques tirent leur singularité. Lorsque Michel Foucault écrivait de façon intuitive en 1967 à propos de ces « espaces autres » qu'il appelle des *hétérotopies* : « La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire [...]. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace », lorsqu'il écrivait « Nous sommes à l'époque du simultané, nous

5. La nostalgie, *Nostos algos*, désir de retrouver ce qui manque, douleur dans le retour vers ce qui manque, terme créé par J. Hofer lorsqu'il écrivit sa thèse en 1688. Voir sur ce point *L'encre de la mélancolie* de J. Starobinski, Éditions du Seuil, 2012, au chapitre « La leçon de la nostalgie », p. 255 à 331, (p. 261).

6. W. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion (« Champs essais »), 2011.

7. J. Starobinski, *op. cit.* p. 266.

8. V. Jankélévitch : « la nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience... », *op. cit.*, p. 346. Dans son étude *Fiction et mélancolie*, Nathalie Piégay-Gros écrit à propos des romans de P. Michon, P. Bergounioux, R. Millet, que « cette mélancolie donne lieu à des récits nostalgiques qui mêlent la quête d'une identité, [...], et le regret d'un monde disparu ».

9. J. Starobinski, « L'encre de la mélancolie », *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Gallimard, RMN, 2005, p. 24 à 30, (p. 27).

10. Ovide exilé de Rome écrivant dans ses lettres d'exil (*Pontiques*) la douleur d'être loin de son pays et le désir de le revoir, Du Bellay éloigné de la France dans son séjour romain écrivant ses poèmes élégiaques (*Les Regrets*).

11. *Desiderium* qui faisait entendre « le manque » ou le « regret » (*desiderare*, désirer quelque chose dont on est éloigné), évolue pour produire le mot français « désir ». Voir J. Starobinski au chapitre « La leçon de la nostalgie », *L'encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, p. 286.

12. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard (« Folio/essais », n° 89), 1988, p. 21.

sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé », il voyait de façon prémonitoire un monde se développant « comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. »¹³. Un monde horizontal et ubiquitaire dû aujourd'hui aux nouvelles perturbations du temps et de l'espace apportées par Internet, la dématérialisation, la mondialisation... un monde aussi où l'espace est celui du transit, de la circulation, de l'anonymat, du *non-lieu*¹⁴. Un monde qui rend d'autant plus sensible l'originalité de ces écritures. C'est donc dans le rapport singulier de ces écrivains à l'espace, que je me propose de relire leur mélancolie dans ses variations géographiques rêveuses, et d'en reconsidérer la démarche nostalgique et compensatoire.

« CETTE MÉLANCOLIE LUMINEUSE »

Toutes les genèses de toutes les cosmogonies nous le disent, pas de construction d'un espace pensable sans différenciation du visible (la lumière) et de l'invisible (le noir). Lire l'œuvre¹⁵ de Maryline Desbiolles, c'est d'abord lire une histoire d'ombre et de lumière. Dans son dernier roman *Le beau temps* (2015), c'est grâce à la lumière si particulière d'un lieu auquel elle est profondément attachée que la romancière peut écrire la biographie rêveuse et très documentée du musicien Maurice Jaubert né à Nice et mort dans la guerre de 1940, personnage un peu oublié aujourd'hui dont F. Truffaut avait choisi la musique pour son film voué au culte des morts, *La Chambre verte* (1978). C'est cette « Mélancolie lumineuse que le bord de mer a imprimé pour toujours en lui » (p. 108) et en elle, une même lumière autrefois et aujourd'hui, qui permet le glissement alternatif du passé au présent, de celle qui écrit à celui qui est mort. Un précédent roman, *Anchise*, s'ouvrait non seulement sur la lumière étincelante à en être « aveuglé », mais sur le suicide de ce personnage, dans la colline et dans l'incendie de sa voiture (« et on oublia la lumière » (p. 9)). Et dans ses précédents romans, sa recherche personnelle sur l'*histoire* de sa famille (enquête, recherche, *historia*, au sens que lui donne Claude Simon dans son roman éponyme), est faite du désir (*desiderium*) mêlé de la douleur qu'il peut y avoir à *éclairer* de mélancoliques zones d'ombre. Ainsi à l'incipit de *Primo*, le livre de l'enfant disparu sans laisser de traces que l'écrivain veut réinscrire dans le roman familial, la lumière encore, aveuglante, pour la narratrice au départ de son enquête (« On est aveuglé par la lumière »),

13. M. Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'Études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49, *Dits et écrits*, tome II, 1976-1988, Gallimard (« quarto »), 2001, p. 1571.

14. M. Augé, *Non-lieux*, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Seuil, 1992.

15. Les romans de M. Desbiolles dont il est question ici : *Anchise* (1999), *Primo* (2005), *La scène* (2010), *Dans la route* (2012), *Ceux qui reviennent* (2014), *Le beau temps* (2015) sont publiés aux Éditions du Seuil.

et les zones d'ombre qu'elle tente d'éclairer : Les « trous de mémoire » nous plongent-ils dans le noir, se demande-t-elle, ou bien dans un « nimbe lumineux » qui nous éblouit ? (p. 73). Lumière, mémoire et géographie sont étroitement liées dans cette œuvre portée par l'hyperlucidité qui accompagne si souvent la mélancolie. Outre cette lumière particulière qui ne cesse de l'accompagner, c'est la topographie particulière de cette ville qui l'inspire¹⁶ et nourrit, entre expérience biographique et fiction¹⁷, rêveries et imaginaire. Le lieu à partir duquel elle écrit, noté avec précision (« Col de Nice, alt. 372 m, sur la D 2204, à 17 km de Nice, dans les terres. »)¹⁸, en souligne la puissance évocatrice et le projet poétique. Il y a l'expérience sensible vécue dans les collines niçoises, dans un climat « d'où le brouillard, le brouillé est absent » (*Le beau temps*, p. 87), et il y a la géographie, si fascinante dans le « dessein qu'on imagine entre les villes, les paysages et les frontières » (*Primo*, 130), qui joue ici un rôle particulièrement déterminant. La matière profonde des romans peut se lire à la lumière des origines italiennes et savoyardes de l'auteur, dans la frontière entre deux langues, deux paysages si différents, deux mondes si difficiles à « rapprocher » (*Ceux qui reviennent*, p. 127). Et c'est encore une histoire de noir et de lumière qui demande de passer de la lumière irradiante de l'arrière-pays méditerranéen « indemne de cette profondeur que donne une parentèle couchée sous la terre » (*Primo*, p. 22) à la laide et noire petite ville savoyarde des grands-parents italiens émigrés à Ugine sur laquelle pèsent les récits entendus dans l'enfance, drames obscurs ou mal connus, mal compris dans la langue étrangère, morts connus ou inconnus qui « flottaient, indifférenciés, dans le brouillard » (p. 19). Cet arrière-pays niçois frontalier entre France et Italie dessine pour l'écrivain une sorte de triangle reliant Nice (arrachée à l'Italie et rattachée à la France sous Napoléon III) par la montagne à Turin et la Savoie. Et pour l'imaginaire, la *frontière*, cette ligne de démarcation entre les territoires, seulement visible sur les cartes, par son caractère de *marge* (elle est cette limite qui sépare et qui rapproche), par les règles et les lois qui s'y attachent et en établissent la différence inaugurale, possède toujours les valeurs symboliques (et sacrées) de ce que Van Gennepe appelle les rites de passage¹⁹.

La matière profonde des romans se lit aussi, et c'est ce qui donne à l'écriture de Maryline Desbiolles la couleur de sa mélancolie, dans la frontière poreuse entre l'ici-bas et l'au-delà, entre les histoires des vivants et

16. Selon l'écrivain, au cours de l'émission *Un autre jour est possible*, France-Culture, 8 septembre 2015, à l'occasion de la sortie de *Le Beau Temps*.

17. Le prénom et le nom de l'écrivain apparaissent dans les romans, de telle sorte que s'écrit une sorte d'autobiographie que la situation géographique ne cesse amoureusement d'affirmer. Dans le prénom de l'écrivain, n'entend-on pas de façon anagrammatique un rappel du genre pictural de la « marine », qui donne à voir la *frontière* entre terre et mer, entre mer et ciel ?

18. En exergue d'*Anchise*, ou de façon moins précise dans d'autres ouvrages *Dans la route* (2012) ou *Je vais faire un tour* (2010).

19. Je fais référence à l'essai d'A. Van Gennepe, *Les rites de passage*, Éditions Picard, 2011

celles des morts, frontière que l'écrivain, tel Orphée, passe et repasse de livre en livre : incursions du passé dans le présent, personnages qui « reviennent » (titre du roman de 2014), et ne peuvent s'oublier que dans le « sursis » léger de la fine « frontière »²⁰ du sommeil. Écrire commence avec le regard d'Orphée, écrire demande de regarder « le noir que la fosse ouvre devant nous sans détour » (*Primo*, 102), de reproduire le geste d'Orphée descendant dans les Enfers, ce *désir* profondément *nostalgique* de ranimer des existences oubliées, parce qu'il demande de se retourner sur des existences passées, de rappeler à la lumière les vies de ceux qui reviennent aujourd'hui habiter les pages des romans, en les reliant à nous dans un espace qui leur est particulier. Écrire « serait donc entrer dans l'espace de la mort, mais *pour que la nuit s'ouvre* – et non pas, justement, pour qu'on la laisse se refermer sur nous. Telle serait la façon, poétique par excellence, de « sortir du noir »²¹. Une histoire de noir et de lumière donc, qui s'inscrit dans un triangle mouvant de terre, de mer et de ciel, et demande de franchir la frontière propice à la rêverie des bordures.

BORDS, LIMBES, MARGES

Il n'y a d'espace que soumis à des *distinctions* qui le rendent pensable. C'est donc le motif si abrupt du *bord* qui ouvre le roman *Dans la route* (« Au début, on était au bord »), ne laissant pas oublier le « début » de l'émigration des grands-parents, qui s'écrit inlassablement à travers les images du bord, de la frontière, du passage, de la langue et de l'étrangeté. L'écriture de Maryline Desbiolles sait en dire « les exils, les égarements, les maisons envolées, les langues perdues, les déménagements, les tombes oubliées, les cimetières délocalisés, les abandons » (*Primo*, p. 125) que l'on rencontre dans les romans. L'écriture saura se saisir de tous ceux qu'elle enlève à l'oubli, tous ceux dont elle a entendu ou recueilli l'histoire ou les histoires minuscules, ici ou ailleurs, aujourd'hui ou autrefois, « rebuts [...], au bord de la route » (*Anchise*, p. 11), dans la singularité de cette campagne de l'arrière-pays niçois que la narratrice appelle le premier cercle du *saltus* (p. 32), sorte de terrain vague un peu anonyme, avec la mélancolie qui accompagne des objets abandonnés là comme les personnages de ses histoires (Anchise, Sasso, la Blanche, la Thomas). Autre motif proche de la frontière, du bord, celui des *limbes* pris dans son acception étymologique latine (le bord, la marge, la limite), tant il offre d'accès au regret, à la douleur, au regard porté en arrière sur la mort mystérieuse de Primo, le premier enfant de la grand-mère italienne, sans doute enterré dans la fosse commune à Turin. Ou encore

dans un dialogue mené par-delà la mort avec les rares paroles de cette grand-mère que « personne semble-t-il n'avait pu entendre de son vivant » et qui sont « sorties des limbes » (*Primo*, p. 47) pour la narratrice qui peut enfin les entendre et les inscrire, écrit-elle, « comme si je n'avais pas osé moi-même jusqu'ici t'inscrire, nous inscrire, dans la grande histoire » (p. 58). Sans oublier les limbes des mimosas qui donnent leur nom à un chapitre de *Ceux qui reviennent* et dont les ramifications toujours identiques « convoquent le motif de la fatalité ou de la malédiction que l'on repère souvent dans les histoires familiales. »²²

Car se saisir du motif du bord, de la marge, c'est aussi pouvoir affronter ces lieux « à l'écart, retranchés, qui me semblent parfois au cœur battant du monde »²³ et mélancoliques entre tous, les *cimetières*. Est-ce parce qu'ils enferment, comme le livre, dans un même lieu, des histoires silencieuses, et qu'ils nous forcent à nous interroger sur ce qui nous effraie tant ? Selon M. Foucault, les cimetières, lieu des morts qui étaient autrefois au cœur des cités, sont aujourd'hui à l'écart, en marge des villes et témoignent de notre peur de la mort : ils sont des « espaces autres », qu'il nomme des « hétérotopies », car elles ont le pouvoir de rassembler en un lieu bien réel et à la différence des utopies sans lieu réel, des emplacements en eux-mêmes incompatibles ou des découpages dans le temps (comme la bibliothèque ou le musée)²⁴.

C'est le principe qui gouverne *Ceux qui reviennent* (dont le rêve d'une mort, celle du père, fonde l'existence du livre) et forme dans ce roman des « ensembles »²⁵ qui, à première vue, n'auraient rien eu à faire entre eux, si l'on considère les titres des chapitres (« Les oiseaux migrateurs », « Les mimosas », « Germinal », « Corps étranger », « L'Univers », « Les transports », etc.). Si ce n'est qu'ils permettent de réunir sous la métaphore du *déplacement*, l'émigration, l'exil, la déportation, la migration des âmes, le changement de tout ce qui vit et meurt. « Dire la mélancolie, sans trop prononcer le mot de mélancolie [...] c'est là un défi au travail poétique. Il faut opérer des déplacements »²⁶, assembler des fragments insolites et disparates de vies que seuls la nécessité intérieure et « l'ordre sensible des choses »²⁷ peuvent réunir dans la réalité spatiale d'un roman. La visite dans le cimetière de l'arrière-pays niçois permet de retrouver une généalogie inattendue, et dans le cimetière savoyard les noms des grands-parents. Mais « pas de

22. E. Chevillard, « Maryline Desbiolles : le mimosa arbre généalogique », *Le Monde des livres*, 2 janvier 2014.

23. M. Desbiolles, en quatrième de couverture de *Ceux qui reviennent*.

24. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

25. *La Scène*, p. 11. Où l'on peut lire à l'ouverture du roman un hommage rendu à la théorie des ensembles chère à Claude Simon, « La Fiction mot à mot », *Claude Simon Œuvres I*, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1184 à 1202, (p. 1189).

26. J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 16.

27. C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 22.

Primo » (*Ceux qui reviennent*, p. 88), l'enfant premier sans sépulture à la mort duquel la grand-mère italienne n'a jamais voulu croire. L'angoisse suscitée par l'absence de tombe et l'inscription manquante, réécrit de façon implicite l'angoisse de la rencontre dans l'enfance avec les images suffoquantes, monstrueuses des « milliers de corps entassés, enchevêtrés, noircis, carbonisés, charriés » des déportés sans inscription, sans sépulture des camps de concentration (*Primo*, p. 82). Images si traumatisantes qu'elles avaient rendu pour longtemps « dérisoire au regard de la grande histoire » (p. 81) le malheur des siens.

S'il n'est pas permis de revenir en arrière dans le temps, il est nécessaire de refaire le même trajet, d'entrer dans le même espace que celui où eut lieu la tragédie familiale, de regarder aujourd'hui les lieux que voyait la jeune mère autrefois. Rien n'oblige, mais tout oblige. Ni trous de mémoire ni oubli possibles qui viendraient briser la chaîne du temps, mais au contraire *inscription et préservation* de la continuité du vécu²⁸ : *Primo* sera ce roman demandant d'aller à Turin, de franchir la frontière à la recherche d'une tombe que la narratrice ne retrouvera pas. Mais revenue une seconde fois à Turin, elle peut enfin inscrire, le temps de sa recherche, le nom du premier enfant « un instant, un court instant, sur l'ordinateur du cimetière » (p. 136) où elle a mené son enquête, avant qu'il ne devienne titre d'un livre pour remplacer le livre de sa mère jeté par la rivière : un défi au livre jeté par le grand-père italien qui interdisait la lecture (p. 11), et que « peut-être, j'allais rattraper au vol avant qu'il ne s'abîme » et que la rivière ne l'ait rendu muet. Turin, n'est-ce pas la ville qui résiste à la mort, à la disparition des corps, puisqu'elle est la ville du saint suaire du Christ, la ville du musée égyptien et ses momies, celui du cinéma aussi. Et « tout film n'est-il pas une chapelle ardente ? le vivant y est fixé dans son mouvement et la mort n'y pourra rien. » (*Le beau temps*, p. 11). Et l'écriture, dit Maryline Desbiolles, est, elle aussi, un « corps en mouvement »²⁹, qui emporte en avant, loin de la pétrification de la mort³⁰. Et d'ailleurs, la mort est-elle « lent pourrissement » dans la terre ou comme celle d'Anchise, « quelques minutes de flamboiement et l'éparpillement dans les fleurs, dans les pissenlits qu'on eût autrement mangés par la racine » (*Primo*, p. 102) ? la réponse est dans l'écriture : plutôt « tenir jusqu'au bout ce tremblement qui fait battre le cœur plus que de raison. » (*Primo*, p. 135). Les mots qui donnent enfin corps au flou, au brouillard, aux fantômes de l'enfance, et permettent de coudre ou recoudre

28. Je fais allusion au chapitre « Mythe et oubli » de Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Plon, 1983.

29. Ce sont les mots même de l'écrivain lors de la séance de lecture à la librairie Masséna à Nice le 25 septembre 2015, à l'occasion de la sortie du roman *Le beau temps*.

30. N'est-ce pas aussi le mouvement de la vie qu'il faut lire dans la faim qui s'empare de la narratrice à la fin de *Primo*, « ce qui nous empêche de nous pétrifier » écrit-elle, telle la Niobé « aux beaux cheveux » décrite par Homère à la fin de *L'Iliade*, l'inconsolable, qui « songea à manger », avant d'être changée en pierre pour ruminer ses chagrins ? Je m'inspire ici de l'ouvrage de M. Foessel, *Le temps de la consolation*, Éditions du Seuil, 2015, p. 99 à 102.

deux bords, deux origines, deux paysages, deux langues, ont pris forme dans la mélancolie lumineuse du « triangle [...] inventé »³¹ par l'écrivain.

NORD, UNE GÉOGRAPHIE INTÉRIEURE

Et c'est une tout autre lumière qui éclaire le petit texte de Claude Simon, *Nord*, auquel je m'intéresserai ici, une lumière propre à la Finlande, un espace inconnu que l'écrivain découvre lors d'un voyage en 1973 mais dont il rend sensible dans les titres de deux courts textes *Archipel* et *Nord*, l'orientation et la cartographie. Deux courts récits d'impressions de voyage destinés à des magazines touristiques, mais dont la facture poétique les apparente plutôt à des poèmes en prose tel que celui plus tardif *La Chevelure de Bérénice* (1984)³². Il semble difficile a priori de dissocier *Nord* de l'ensemble géographique qu'il forme avec *Archipel*, tous deux répondant à une demande de revues non littéraires, après ce voyage de l'écrivain³³, parus très tardivement en France en 2009. Dans *Archipel* comme dans *Nord*, ce sont mille perceptions cosmiques, terrestres, sensorielles que nous donnent à lire ces textes, vues aériennes, topographie des côtes, îles ou archipels regardés avec l'œil du peintre et du photographe, entrelacées de rêveries sur l'histoire des hommes ou de la terre, violence humaine ou lentes formations glaciaires : une formidable géo-graphie « revisitée par l'imaginaire simonien »³⁴. *Nord* s'écrit en 1973, pendant une période d'intense réflexion sur le roman, une période créative de Claude Simon que l'on a dite plus formelle, lorsque paraissent après *Orion aveugle* (1970), *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973), *Leçon de choses* (1975), écrits d'une grande richesse visuelle qui exploitent tout particulièrement la richesse de la langue. C'est donc le moment de l'œuvre pendant lequel Simon cherche à évacuer le plus possible « la présence d'une conscience qui se souvient, le travail de restitution, le poids et souvent les traumatismes d'un passé individuel. »³⁵ Même s'il ne s'agit pas de fiction ici, mais de relation de choses vues, *Archipel* obéit à cette orientation de l'écriture, alors que *Nord* s'en échappe pour une très large part.

C'est donc à *Nord* que je m'attacherai, car le regard que porte l'écrivain sur la contrée sauvage dans laquelle il pénètre est inspiré par une méditation très mélancolique. Une méditation qui absorbe le lecteur dans

31. *Primo*, p. 132.

32. Reprise du texte de *Femmes. Sur vingt-trois peintures de Joan Miro*, Paris, Maeght, 1966.

33. M. Collot qui consacre plusieurs pages de son essai *Pour une géographie littéraire*, Corti 2014, à ces deux textes (« Géo-graphie du grand Nord », p. 215-235) et en fait une analyse géographique, géocritique et géopoétique très détaillée, rappelle les conditions historiques de ces textes répondant à une demande de revues non littéraires en décembre 1973 (*Archipel* paru au Danemark dans *Åland 74* en octobre 1973, et *Nord* dans *Finland 74*, décembre 1973).

34. M. Collot, *ibid.* p. 229.

35. A. B. Duncan, Introduction à *Claude Simon Œuvres I*, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2006, p. XXXVII.

le pouvoir expressif de certaines images du texte, et dans les connexions qu'elles établissent avec l'œuvre romanesque : la mélancolie qui en émane, en appelle à celle si sensible dans les réécritures et ressassements des romans simoniens. Une mélancolie qui imprègne littéralement les romans, présente dans certains lieux³⁶, dans la lumière, les odeurs, les paysages, les photographies, l'écoulement du temps et que l'on perçoit « à travers la relation sensuelle et sensorielle que le personnage entretient avec le monde, avec les autres, avec sa propre mémoire. »³⁷. Dans *Nord*, le personnage est cet écrivain/voyageur qui pénètre dans les terres inconnues et silencieuses du grand Nord par un leitmotiv (« mais jamais encore... ») servant de *transport* d'un paragraphe à l'autre, d'un monde familier à un autre, ayant fonction poétique mais aussi imaginaire, car il ouvre à un espace géographique et un temps en *rupture* avec tout ce qui était connu jusque-là, où tout, de la nuit laiteuse de juin aux animaux surgissant dans cette nuit trop claire, semble irréel. La mélancolie est d'abord liée à ce que suggère cet espace inconnu (« mais ce n'était pas encore vraiment le Nord seulement quelque chose qui Cette mélancolie », p. 23), puis à un curieux effet romanesque avec la vision d'une maison ancienne aperçue dans les bois « comme rongée par d'invisibles termites » d'où pourraient sortir quelques « très vieilles dames à la peau desséchée momies » (p. 24) : un effet romanesque qui fait retour sur une autre expérience poétique (le début d'*Histoire*, 1967), retour sur celui qui écrit dans *l'entre-deux* de la nuit et du jour et des fantômes du passé. Puis vient la rencontre avec un paysage comme surgi du fond des âges et l'apparition des images sombres de la mélancolie. Comme si revenait dans ces lignes, au départ purement descriptives, le *Je narrateur* des romans simoniens dans lesquels peut s'écrire, tenue à distance par l'écart de la fiction, l'expérience de la mort et du deuil. Comme si ce paysage évoquant une sorte de Temps immémorial (« j'avançai dans l'enfance dans la vieillesse du monde » (28)) qui en appelle à l'imaginaire des origines, était un appel au retour sur soi et sur sa propre histoire.

Ce que *regarde* l'écrivain, c'est aussi *ce qui le regarde*³⁸ et que nous lisons dans certains des romans déjà écrits (*La Route des Flandres*, 1960, *Histoire*, 1967), et ceux à venir (*Les Géorgiques*, 1981 *L'Acacia* 1989, *Le Tramway* 2001) : des corps végétaux, arbres couchés métaphores de corps morts dont la description passe par le vocabulaire du deuil qui accompagne dans l'œuvre simonienne l'histoire familiale, les guerres du père en 1914, celle du fils en 1940 : les bouleaux avec leurs blessures, les milliers de pins morts gisants et convulsifs, leurs « squelettes emmêlés couchés parmi les vivants avec leurs fantastiques racines comme de couronnes de poignards

36. Lieux emblématiques, tels que la maison et le jardin familiaux déjà dûment analysés, sur lesquels je ne reviendrai pas ici.

37. C. Yapaudjian-Labat, « Mélancolie », *Dictionnaire Claude Simon II*, sous la direction de Michel Bertrand, Éditions Champion, 2013, p. 677.

38. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992.

leurs membres tordus convulsifs » mais « retournant à l'humus la terre dont ils avaient jailli [...] s'enfonçant engloutis, déglutis » (p. 26), sont ici des images profondément mélancoliques, images végétales, animales, anthropomorphiques aussi, qui évoquent la rencontre de Georges avec le cadavre du cheval pendant la guerre de *La Route des Flandres*, et la mort du père pour les familiers d'*Histoire*, de *L'Acacia*, du *Tramway*. La recherche hallucinée du corps du père abandonné à la terre, dont l'épouse « n'allait même pas pouvoir retrouver plus tard le moindre ossement » reste dans la mémoire de tout lecteur de *L'Acacia* (p. 277). On se souvient des premières pages de ce roman et de la description du paysage apocalyptique en 1919 des champs de bataille où « achevaient de pourrir les corps déchiquetés de trois cent mille soldats » (p. 19) dans lesquels une femme et son enfant cherchent une tombe introuvable. On se souvient de l'enfant qui déterre « des cailloux aux formes d'os » (p. 322). Comme si ces images gardaient la puissance de leur origine latine³⁹. Et l'on sait que « Tout ce qui est saturnien renvoie aux profondeurs de la terre », aux « messages » qu'elle fait émerger de « la nuit méditative »⁴⁰. C'est de la rencontre avec un lieu bouleversé par l'action de la nature, dans laquelle se lit l'expérience de la mort des choses, que change l'orientation du texte. Si le regard éloigné du voyageur fait de cette terre étrangère le paysage de sa mélancolie, c'est que celle-ci n'a pas de frontières, elle habite le regard de celui qui écrit, ici et ailleurs, au présent comme au passé, nul repos, nul oubli, comme en témoigne l'ensemble de l'œuvre de Claude Simon. La vision des arbres morts que l'écrivain compare à un « cimetière » d'animaux, à des « ossements » de baleines ou de rennes, le rappel de cadavres gisants, de corps digérés et engloutis par la terre dans les romans⁴¹, manifestent le désir, lisible dans l'œuvre entière, de ne pas perdre de vue la trace de ce qui eut lieu sans jamais se satisfaire de sa traduction dans l'étrangeté du langage, et cela jusqu'au roman ultime du *Tramway* (2001).

Mais à cette mélancolie insondable, inconsolable, il faut ajouter, dans ce texte de commande, une autre composante indissociable de l'œuvre, la dimension toujours vive, latente dans l'écriture de Claude Simon, de la vie et du *désir* de la vie : des troncs morts retournés à l'humus jaillissent de « nouvelles poussées de sève » qui transforment la forêt de cimetière en « berceau », en « matrice d'arbres » (p. 26-7). On se souvient du narrateur dans *Histoire* regardant des cartes postales, décrivant le paysage du

39. L'imago, écrit J.-C. Rolland dans son livre, *Quatre essais sur la vie de l'âme*, Gallimard, 2015, désignait spécifiquement « la représentation picturale ou sculpturale de l'ancêtre dans le moment même de sa disparition c'est-à-dire dans le temps du deuil », p. 107. Et l'image, écrit-il encore, « est le lieu par excellence de la perte de l'objet, de la séparation, de la rupture » p. 122. C'est aussi cette imago, cette effigie généalogique et funéraire que les Romains disposaient sur les murs de leur atria, qui conclut l'essai de G. Didi-Huberman, op. cit. p. 200.

40. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion 1985 pour la trad. Française, p. 163-4.

41. Dans *La Route des Flandres*, p. 22 et 223, et aussi p. 97 et 238.

Nord de la France à Verdun comme à Stenay après la guerre de 1914, un paysage défait, détruit mais que recouvrent déjà des végétaux (p. 104-5). Autrement dit, contre la « géographie guerrière »⁴² violente, destructrice dont les romans simoniens portent témoignage, il y a l'énergie vitale de la nature. Pour l'écrivain, la terre est géo-graphie, écriture à comprendre, matière à interroger dans la périodicité et la résurrection de ses cycles, leçon de philosophie, attention au monde, dont l'écrivain s'expliquait au cours d'un entretien : « Le terreau ; L'odeur de l'humus. Les choses qui se défont, et dans le fait qu'elles se défont, quelque chose naît... »⁴³

Revient alors à la mémoire la définition si particulière que donne Claude Simon de la « mélancolie », par la voix de S. dans *Le Jardin des Plantes* (p. 301 à 303), ce sentiment déchirant de la vie de la nature et de la sienne qu'il risque de perdre pendant une embuscade au cours de la guerre. C'est précisément ce qui saisit le lecteur des images de ce texte-ci, dans le mouvement et la tension qui les habitent devant le chaos mystérieux, énigmatique mais fécond du monde, devant ce recommencement de la vie qui surgit de la mort. Alors, dans ces images, ici et ailleurs, textes de commande ou romans, sans doute avons-nous à lire non pas seulement une mélancolie qui viendrait obturer le temps, mais celle, singulière, particulière, créatrice, qui consiste à trouver refuge dans ce que l'on pourrait appeler une *nostalgie du présent*⁴⁴, qui est recherche toujours recommencée sur la page, désir et douleur, force d'attraction du présent et expression ouverte sur le futur, désir du continu cherchant à combler les pertes, les trous dans la trame du temps et la mémoire, relancée de roman en roman dans l'épaisseur du texte simonien. Nous la lisons, cette mélancolie mêlée de nostalgie, dans ce court texte de commande au mitan de l'œuvre fictionnelle de la même façon que dans les romans, comme un témoignage supplémentaire de l'intime emmêlement de l'expérience de la vie et de celle de l'art dans l'univers de l'écrivain, et comme un recours contre le désastre du temps.

JEAN-PAUL GOUX : UNE POÉTIQUE DU TEMPS ET DE L'ESPACE

C'est aussi le Temps, comme matière même des romans et du temps d'écrire qui est le centre de gravité de l'œuvre de Jean-Paul Goux, une œuvre dont la mélancolie est déjà sensible dans les titres des premiers romans⁴⁵

42. J.-Y. Laurichesse, « Géographie », *Dictionnaire Claude Simon I*, p. 409. Voir également *Claude Simon géographe*. Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.

43. Claude Simon, entretien accordé à Hubert Juin, *Les Lettres Françaises*, n° 844, 1960.

44. J'emprunte cette expression à l'essai de François Gantheret, *La nostalgie du présent*, psychanalyse et écriture, Éditions de L'Olivier (« penser/rêver »), 2010.

45. *Le montreur d'ombres* (1977), *Le Triomphe du Temps* (1978), *La Fable des jours* (1980), *Lamentations des Ténèbres* (1984).

jusqu'à celui récemment paru, *L'ombre s'allonge* (2016). C'est une même mélancolie que nous lisons dans les titres des écrits théoriques, *La Voix sans repos*⁴⁶, *La Fabrique du continu*, ainsi que dans leurs pages où l'écrivain examine l'obsédante question de l'expérience du temps romanesque et du temps d'écrire, ce qui se joue dans l'écriture « lieuse » qui doit lutter contre les déliaisons destructrices de la pulsion de mort. Et il suffit de *regarder* le remplissage des pages manuscrites des romans⁴⁷, pour comprendre les enjeux de cette prose romanesque soutenue par un profond *désir de continu*⁴⁸ : éloignée des esthétiques de la modernité, cette prose que l'écrivain aime à décrire comme une « longue pâte que lie la main à plume »⁴⁹, s'inscrit dans l'héritage des grandes proses romanesques du XX^e siècle, celles de Proust et de Claude Simon. Ces pages pleines entièrement couvertes d'une écriture fine et serrée, sans vides et sans coupures semblent, dans leur trame continue, opposer aux forces de mort qui délient et séparent, le démenti d'un « flux » que le roman a pouvoir de rendre « réversible »⁵⁰. Elles en sont l'image privilégiée. Mais c'est sous l'influence de Saturne⁵¹ aux forces troubles que les place la lecture des romans⁵² : Arnaud dans *L'ombre s'allonge*, Chaunes le jardinier saturnien⁵³ des *Jardins de Morgante*, Alexis dans *Le séjour à Chenecé*, Simon dans *L'Embardée et les Hautes falaises*, tous sont enclins à la mélancolie, tous font l'expérience de la dépossession, de la perte, de la mort, tous interrogent les héritages du passé lorsqu'ils cherchent leur identité

46. *La Voix sans repos*, Éditions du Rocher, 2003 ; *La Fabrique du continu*, essai sur la prose, Éditions champ Vallon, 1999. Dans cette *voix sans repos* qui fait référence à Valéry, on entend la voix d'un autre poète baroque allemand, le mélancolique Andréas Tscherning, « Nulle part je ne puis trouver de repos, il me faut lutter avec moi-même ; que je sois assis, couché, debout, tout est dans mes pensées. », cité par W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985 pour la traduction française, p. 149. Et celle de W.G Sebald pour qui le tempérament mélancolique se reconnaît « à son incapacité au repos », cité par Mandana Covindassamy dans son essai *W.G Sebald, Cartographie d'une écriture en déplacement*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 299.

47. Pages confiées par l'auteur à la critique génétique, « Le temps de commencer », *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, CRNS éditions, 1993, p. 37-77.

48. S'il fallait encore souligner la cohérence de cette œuvre, notons que ce désir de continu est déjà présent dans la présentation de *Le Triomphe du Temps*, en quatrième de couverture.

49. J.-P. Goux, « Le roman et le souci de lier », *La Voix sans repos*, Éditions du Rocher, 2003, p. 98.

50. *La Voix sans repos*, p. 98.

51. Aristote liait génie et folie dans le concept de mélancolie, associé à des dons de voyance (W. Benjamin, op.cit. p. 158.) Entre mythologie (le Temps dévorant), astrologie (la planète froide, l'être saturnien tourné vers la terre ou vers les choses de l'esprit), psychisme (le tempérament mélancolique porté au spleen comme à l'euphorie).

52. Il sera question ici de la trilogie des « Champs de fouilles », *Les Jardins de Morgante*, Payot, 1989, Actes Sud (« Babel ») 1999, *La Commémoration*, 1995 (« Babel ») 2005, *La maison forte*, 1999. Et celle des « Quartiers d'hiver » (*L'Embardée*, 2005, *Les Hautes falaises*, 2009, *Le séjour à Chenecé*, 2012), tous parus aux éditions Actes Sud. Et de *L'ombre s'allonge*, 2016.

53. Chaunes pour qui « l'heure et le lieu c'était la nuit. » (p. 232), lui qui n'était jamais qu'un paysan « dont on apprend, bien des années plus tard, qu'il s'est tué, à l'heure de midi, assis sur sa chaise, et la bouche refermée sur le canon de son fusil, [...], une sorte de paysan saturnien, lourd, terriblement lourd [...], lourd du poids même de sa vie, » (*Les Jardins de Morgante*, p. 153-4), et p. 285 (*La maison forte*).

à l'intérieur de ces « champs de fouilles » que constituent les trilogies. Dans ces romans, le « désastre » est un mot-clef, l'humeur noire (*melaina cholè*) y noue des affinités secrètes avec les éléments : *matières terreuses* (nom de Morgante dont on disait qu'il « avait été hanté par la mort », ou qu'il avait « enté son nom sur la « morgue »⁵⁴, noms des personnages « Chaunes », « Chenecé », « Chauvel » aux sonorités chtoniennes), ou *éléments naturels* (le choix des saisons, l'hiver, la neige, l'automne, la matière noire et menaçante des ciels, le désastre des tempêtes dans les jardins). Et l'on sait que l'humeur noire n'est pas seulement angoisse paralysante et abattement, mais aussi colère (*kholé*, la bile), déchaînement et violence, rendus sensibles ici dans de sidérantes descriptions d'événements climatiques (splendeurs baroques des nuées et des vents ou fracas des orages paroxystiques sur les villes et les jardins) souvent vécus par le lecteur comme d'oppressants pré-sages ou d'envoûtants acteurs qui donnent aux récits, au même titre que des personnages, leur mouvement dynamique ou leur orientation psychologique.

Mouvements des pluies et des vents, orages de neige ou de grêle, fuite des nuages, « ciels composites » aux « machineries si complexes qu'elles laissaient la main inerte et la bouche sans voix » dans *Les Jardins de Morgante* (p. 338), glissements des lumières et des ombres sur la ville et les jardins, bruits légers ou effrayants de la nature, donnent aux romans non seulement une texture sensible infiniment poétique mais aussi une sorte de puissance à la fois *mortelle* et *vitale*, à l'image de l'incroyable tension qui les habite. Le terrible orage laissant le « jardin supplicié sous la neige » (p. 279), la « fureur » de Chaunes, tellement « énorme, puissante, cherchant encore son lit comme les eaux d'une grosse crue le méandre abandonné où elles pourront s'engouffrer » (p. 248), ou l'orage de grêle qui surprend Simon dans sa voiture « recueillant pour lui-même quelque chose de l'énergie qui ne se libérait pas vainement autour de lui » dans *Les Hautes falaises* (p. 159) offrent de troublantes analogies avec le vivant, comme si s'effectuait un transfert d'énergie entre un monde et un autre⁵⁵. On le sent, cette énergie particulière des éléments n'est pas seulement celle qui insuffle sa force motrice aux romans, elle est celle qui *influence* les rêveries de l'écrivain de toutes les expériences du monde sensible, celui « des ciels, des feuillages, de l'herbe, de la pluie et de la boue »⁵⁶, la puissance des éléments accompagnant les moments essentiels de la vie intérieure des personnages et bouleversant celui des récits. C'est aux éléments atmosphériques que l'écrivain a recours pour *libérer* l'écriture de sa gangue d'impuissance, impulser son mouvement, le déploiement de longues périodes déferlantes

54. *Les Jardins de Morgante*, p. 196.

55. Dans *L'Embardée*, Carrelet le professeur d'architecture dont la « présence immobile et agissante » est comparée à « un bel arbre qui se tient là dans son monde [...], qui nous transmet sa force [...] » (p. 55).

56. Jean-Paul Goux dans un hommage à Claude Simon, « si la beauté... », *Cahiers Claude Simon*, n° 2, 2006, Presses universitaires de Perpignan, p. 83 à 94 (p. 87).

dont le texte donne à lire l'équivalent imagé dans la « nappe somptueuse et ondulante », la nappe « tissée d'oiseaux » dans le ciel de Morgante, laissant « flotter ses amples volutes sous le vent » (*Les Jardins de Morgante*, p. 260). C'est aux métaphores marines et à l'emportement des éléments naturels que l'écriture romanesque de Jean-Paul Goux emprunte l'énergie qui lui donne son allant, capable de balayer la lourdeur paralysante de la mélancolie et de faire avancer le livre. Dans sa contribution à la critique génétique « *Le temps de commencer* », l'écrivain parle du « sentiment si particulier du commencement » (p. 74) et des propriétés motrices d'un livre, déterminantes pour donner au livre, à la page, « la force rythmique de sa tension vers. » (*La Fabrique du continu*, p. 106.) Il en donnait déjà les grandes lignes dans *La Fable des jours* (1980), ce livre dont « on ne sait rien encore, [...] et qu'il faut pourtant commencer pour que se forme quelque chose comme un appel d'air, un dégagement, une embrasure par où s'engouffrera la fiction des jours passés. » (p. 24). Les premières pages des *Hautes falaises* sont placées sous le signe de la mer, de la puissance de l'eau et de sa force motrice, du livre qui prend son envol, lorsque sitôt tirée la porte de l'immeuble, « on est entré dans le vent de mer qui vous bouscule d'un coup d'épaule, remplit tout le lit de l'avenue et court entre ses rives avec des houles sonores montantes ou descendantes [...] » (p. 15-6). Ce sont, dans les romans de Jean-Paul Goux, des rêveries puissantes, celles qui mettent en mouvement êtres et prose romanesque, celles qui donnent « le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination »⁵⁷.

IGNORER LE TEMPS

Et il y a une autre sorte « de rêverie, celle de l'immobile » (*L'Embardée*, p. 166) et ses images du repos habitées par le désir si mélancolique de se protéger du Temps. Elles tiennent, ces images, au désir « d'installer à demeure dans l'espace une poche d'espace qui ignore le temps » (*L'Embardée*, p. 167) comme au désir de « s'installer dans la permanence d'une forme. » (*L'ombre s'allonge*, p. 94). Où se lit en filigrane le *désir de continu* qui sous-tend l'écriture. Une rêverie de l'immobile donc qui prend forme dans certains lieux élus, maisons, ville, appartement ou jardins. Les énigmatiques jardins et la maison de Morgante voués à la disparition (*Les Jardins de Morgante*), la maison de Velles où se retrouvent Wilhem et Maren pour tenter de comprendre l'énigme de la mort de Chaunes (*La Commémoration*), le Clos et la perte symbolique de la maison forte que Maren retrouve à la mort de son père profondément transformée (*La maison forte*), l'appartement dans lequel Simon a vécu enfant et qu'il perd parce qu'il est vendu

57. J. Gracq, « Les Yeux bien ouverts », *Œuvres complètes*, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 850.

(*L'Embardée* et *Les Hautes falaises*), la maison avec son jardin clos de murs de *L'ombre s'allonge*, qui rendait si profondément précieux pour Arnaud « l'acte d'habiter » (p. 136) qu'il meurt au monde de l'avoir perdue, toutes ces habitations vouées au changement ou à la disparition, ne peuvent faire oublier aux personnages qui les ont élues, que le Temps, comme dans la rêverie mélancolique du poète de *La chambre double*, reprend vite « sa brutale dictature »⁵⁸. Mais elles donnent à lire ce qui, dans le sentiment d'habiter donne « cette sensation toute particulière de l'espace, la sensation d'être dedans » (*L'Embardée*, p. 11), d'en éprouver les propriétés et les effets, lorsqu'on cherche à comprendre l'histoire de ceux qui l'habitaient ou comprendre sa propre histoire⁵⁹. Ou ce qui, dans le désir de *demeurer*, aspire à éprouver le sentiment des profondeurs ou des épaisseurs de temps accumulées, à se sentir pris dans une durée. Et sans doute, dans le motif des accumulations, descriptions et énumérations de collections de livres qui emplissent les bibliothèques de l'immense et sublime demeure des *Jardins de Morgante*, les objets accumulés par les architectes Marien dans l'appartement de *L'Embardée*, les innombrables photographies collectionnées de *La maison forte*, les photographies et les lectures accumulées par Alexis dans le chauffoir du *Séjour à Chenecé* qui portent témoignage des traces du temps et l'histoire palimpseste de ces lieux, peut-on lire une « mélancolie du savoir »⁶⁰ en déni ou en réponse à l'angoissante question du Temps. Qu'il s'agisse des rêveries devant les objets propres aux rêveries de l'enfance, maquettes de villes ou maisons de poupée décrites dans *L'Embardée* (p. 167) et *L'ombre s'allonge* (p. 94) si profondément désirables parce qu'elles tiennent « sous le regard » la complexité affolante des choses du monde (*La Fabrique du continu*, p. 27), ou qu'il s'agisse des stratégies de repli sur soi, ou de résistance contemplative, lucide et désespérée, dans des lieux clos à l'intérieur desquels les personnages trouvent refuge (Arnaud et la société qu'il ne comprend plus) ou s'y tiennent en retrait dans le désespoir (Chaunes dans la chambre de la tour), il s'agit toujours dans ce « rêve d'habiter », du « seul désir de ne pas laisser entrer le temps. » (*L'Embardée*, p. 167)

Depuis *Lamentations des Ténèbres* et dans chacun de ses romans, Jean-Paul Goux s'attache à saisir les effets, les qualités particulières de

58. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Œuvres complètes I, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1983, p. 282.

59. On pourra se reporter à l'étude d'Isabelle Bernard « Des liens et des lieux de mémoire dans la littérature française contemporaine : *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz et *L'Embardée* ou *Les Quartiers d'hiver* de Jean-Paul Goux », *Thélème – Revista Complutense de Estudios franceses*, vol. 26, 2011, p. 39-54. Étude dans laquelle elle examine, entre autres, les rapports entre le bâti, les territoires et l'affectivité.

60. J'emprunte ce terme à Jean Clair, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, « La mélancolie du savoir », Gallimard, RMN, 2005, p. 202 à 208. « accumuler les objets, s'en faire une forteresse, bâtir une muraille d'objets inertes et silencieux pour ne pas voir la nuit du monde » écrit Jean Clair (p. 203).

ce « rêve d'habiter », qui rend si sensible le sentiment du temps et de l'espace intimement mêlés, à travers des expériences sensorielles, physiques. Et ce rapport à l'espace contenu ou délimité dans des abris protecteurs ou suggestifs tels que les rêvent et les vivent écrivain, personnages et narrateurs, montre d'évidence à travers maisons, appartements, villes et jardins des romans, la relation toute particulière qu'entretient l'écrivain avec l'architecture, sa fonction d'ancrage, les rêveries qu'elle met en œuvre, à travers les personnages qui en ont fait leur métier : les architectes Marien (*L'Embardée*), Maren (*Les Jardins de Morgante*) ou Simon (*Les Hautes falaises*), à travers l'attention portée aux bâtiments, à la ville, à ses rues, à son histoire palimpseste, aux temporalités différentes et cependant coexistantes qu'elle enferme dans son espace. À travers, aussi, le « dépli »⁶¹ du lexique architectural, ou l'emploi du vocabulaire technique si précis de descriptions qui rendent si parfaitement sensibles les qualités d'une construction ou d'un objet, et donnent à lire l'état absolument littéraire de cette écriture qui se tient retirée du langage immédiat et fait revivre un lexique précis, voire archaïque, attaché à des appellations techniques ou des pratiques oubliées au quotidien. Ce sont les troublantes connivences dans leur relation au temps et à l'espace, qu'il s'agisse d'un être, d'un projet d'architecture ou de l'écriture d'un livre, que l'écrivain interroge, car il n'y a pas de page blanche et les commencements sont toujours pleins d'histoires. De roman en roman, Jean-Paul Goux explore les résonances profondes qui s'établissent entre espace du dedans et du dehors, les rapports complexes et intimes du corps et de l'esprit qui se tissent dans ce rapport au lieu, à notre identité, qu'intègre le langage de l'intériorité indissociable de sa relation au monde extérieur, et qu'il préfère appeler « parole intérieure » ou « silencieuse » dans ses romans. On sait que l'intériorisation de la conscience a, depuis Saint-Augustin, la forme d'une chambre, on sait que « Tout homme porte une chambre en lui » (Kafka⁶²). Et cet espace intime que nous appelons notre « for intérieur » et qui prend forme dans son rapport à autrui, dans son rapport à l'espace du dehors, Jean-Paul Goux l'interroge à travers les rapports de *réversibilité* qu'entretiennent architecture et roman, dans les effets si riches d'impressions complexes, multiples, bouleversantes dont le bâti, l'architecture imprègne le corps, sa présence dans l'espace, et qu'il lui incombe de traduire dans le roman. Ces champs de fouilles, de recherches, d'investigation dans lesquels le penchant des personnages à la destruction entre en lutte avec le désir de reconstruction ou de reconstitution des choses ou d'eux-mêmes, passe par le retour sur soi, par le schéma romanesque des

61. J'emprunte ce terme à l'essai de Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, 1989, p. 117. Dans ces descriptions, on peut lire le rêve « de mettre en lumière (en montre) ce qui est caché, d'ex-pliquer une complexité. » (p. 122).

62. Kafka, *Œuvres complètes*, Éd. David, 1980, tome II, p. 457. J'emprunte cette citation à l'essai de J.-L. Chrétien, *L'espace intérieur*, Minuit, 2014, p. 106.

couloirs, des portes, des boîtes, des chambres secrètes à l'intérieur desquelles les personnages font des découvertes importantes sur eux-mêmes.

Roman et architecture s'édifient dans un espace soumis aux lois du temps. Et l'écriture d'un roman, confie Jean-Paul Goux au cours d'un entretien, « quel que soit le vague « projet » qui me retienne, [...] ne peut vraiment commencer que si j'ai pu rêver l'espace où il prendrait corps : un lieu où déposer du temps. »⁶³ Et quelle plus puissante métaphore de la page et des pouvoirs réversibles du roman offrir que le jardin clos des *Jardins de Morgante* (p. 70), qui ne pouvait être véritablement un jardin qu'après la construction d'un mur et d'une porte qui le bornerait ? « territoire » ou « paysage », c'est à l'espace que l'écrivain emprunte ses métaphores et ses analogies, dans ses essais comme dans le roman, lorsqu'il examine « cette façon d'être et de sentir que l'on appelle écrire »⁶⁴, lorsqu'il parle du roman comme un « territoire en mouvement »⁶⁵ que parcourent ces marcheurs patients des romans que sont lecteur, personnages, et l'écrivain lui-même, lorsqu'il fouille ces territoires clos ou intimes pour *exhumer* ce qui nous fonde, par la médiation des voix portant les récits. Ou lorsqu'il parle du roman comme « paysage », mais un paysage « déjà encadré comme ceux qu'on aperçoit dans l'ouverture d'une fenêtre, sur une peinture de portrait »⁶⁶ : viennent alors à nous l'image de la lucarne d'une chambre de bois ouverte sur le ciel et les toits de tuiles dans la maison merveilleusement protectrice et son jardin clos de murs d'Arnaud (*L'ombre s'allonge*), celle de la chambre marine ouverte sur les ciels changeants où se réfugie Chaunes avant son acte désespéré, la petite maison de verre élue par Maren l'architecte (*Les Jardins de Morgante*), ou le Clos dont elle hérite à la mort de son père (*La maison forte*), l'appartement de Simon dans lequel enfant il a fait l'expérience première et fondamentale du monde sensible, des lumières et des saisons (*L'Embarquée*). Et ce rapport déterminant des expériences intenses d'intériorité et de réversibilité que le corps connaît ou reconnaît, inséparables des expériences des lumières et des volumes qui ont nourri profondément les personnages, les imprégnant de mille sensations complexes ou nostalgiques et les *obligeant* à un retour sur eux-mêmes et dans le temps, sont inséparables de certains lieux, certains territoires élus qui les font naître ou éprouver de nouveau. D'où les effets de textes portés non par la seule mélancolie mais par un *désir* de retrouver ce qui est désormais loin de soi, un désir tout emmêlé encore de ses racines latines, l'ancien *desiderium* latin qui précède le *nostos algos* grec, pour comprendre ce qui relie au présent, et

63. « Une rêverie “œuvrante” », propos recueillis par A. Clément-Perrier, *Europe* n° 1055, mars 2017, p. 113-123 (p. 116).

64. Christophe Van Rossom, « Une défense et illustration de la prose romanesque », *Le Mensuel littéraire et poétique* n° 276, janvier 2000, p. 12.

65. Et par exemple dans « Le temps de commencer », *Genèses du roman contemporain*, p. 37 à 77, (p. 47).

66. *La Voix sans repos*, p. 108.

qu'ont suscité paysages et rencontres avec ces paysages. Et ce sont certaines de ces traces qui reviennent à la mémoire lors d'événements, de saisons et de lieux particuliers, qui vous laissent « comme anesthésié par les mille choses qui vous traversent en même temps » (*La maison forte*, p. 187) et qui sont précisément bouleversants parce qu'ils nous relient à des *impressions* anciennes mais « encore intactes en nous, de quelque chose entrevu alors, de ces intuitions qui sont restées depuis à nous attendre comme des pièces fermées et dont il faudrait maintenant aller ouvrir la porte et pousser les volets »⁶⁷. Car seule la *nostalgie*, ce « bouleversement intime lié à un phénomène de mémoire »⁶⁸, peut « nous conduire où l'on serait enfin - comment dire ?, devenu *le même* - [...], quand il y avait devant soi ces années ouvertes et un univers entier à déchiffrer [...] », seule la nostalgie peut « s'offrir en vraie guérison de la mélancolie [...], la nostalgie ne nous tourne vers le passé qu'à la recherche de nous-mêmes [...] »⁶⁹ : Maren revenant à Chauvel, se ressouvenant de mêmes lumières, de saisons, de sensations attachées au très ancien pays entourant sa maison forte, sait qu'elle gardera la maison de son père (*La maison forte*, p. 125-128). Simon l'architecte se rendant à L'Épine à la demande de son ami, explore ce qui était resté enfoui et délétère en lui depuis leur dispute adolescente (*Les Hautes falaises*) : il peut enfin revenir sur les constructions imaginaires de son ancien ressentiment et du désir de résoudre cette énigme, oublié en lui « bien à l'abri dans son cocon » (p. 150), comme les enchevêtrements anciens d'un paysage gardent la trace d'un « lointain accident » (p. 154). Il retrouve, avançant pas à pas dans ses souvenirs et dans l'énergie neuve que dispense le printemps qui s'annonce, le même désir qu'il avait, alors adolescent, de *voir* la maison de son ami qu'il doit aujourd'hui restaurer, et le désir de l'œuvre à accomplir dans laquelle pourraient s'épanouir les sensations et les rêveries d'espace « engendrées dans l'enfance » par l'expérience de l'appartement de *L'Embardée* (*Les Hautes falaises*, p. 195). Arnaud rêvant aux saisons qu'il allait voir se succéder dans son jardin, imaginant « la nostalgie » des journées d'hiver qui « lui viendrait dans la torpeur des après-midi de plomb, l'été » (*L'ombre s'allonge*, p. 86) est dans le désir de ce qui s'ouvre devant lui. Ce que tous retrouvent ou anticipent, c'est, avec le retour des impressions ressenties autrefois, le *désir de comprendre* qui les portait alors et ouvrait un monde à déchiffrer devant eux. Une expérience indissociable de l'expérience *vécue*, qui renvoie à la notion freudienne de « l'après-coup » (*Nachträglichkeit*). Mais cet accord retrouvé avec le visible et le monde, le

67. J'emprunte cette citation de Beaudoin de Bodinat (*Fario*, n° 14, p. 64-66) à la conférence donnée par Jean-Paul Goux (« Climat »), le 2 avril 2015 à la librairie *Le Bruit du temps*, à l'invitation de La Maison des écrivains et de la Littérature, dans le cadre des « Leçons de littérature » proposées par Cécile Wajsbrot.

68. J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, « La leçon de la nostalgie », Éditions du Seuil, 2012, p. 255 à 337, (p. 266).

69. Beaudoin de Bodinat, *ibid.*

lecteur peut à son tour en éprouver les effets, lorsque, rendu à ce temps si pleinement vécu dont parlait Proust, il devient captif des puissants pouvoirs de rêverie agissante que cette prose romanesque met en œuvre, portés par une langue à ce point *habitée*.

On le voit, il ne s'agit dans ces écritures ni de « nostalgie des origines » (P. Michon, P. Bergounioux), ni d'invitation au voyage, ni de « globalisation »⁷⁰ ou d'exploration de contrées lointaines, ni de « récits d'espace » à la Georges Perec, de « génie du lieu » (M. Butor) ou de romans « géographiques » (Jean Echenoz), déployant leurs réseaux dans l'espace terrestre. Ce ne sont pas non plus des écritures qui se contenteraient de transposer les analyses objectives des sociologues⁷¹, ou celles, plus subjectives, de scènes de la vie quotidienne dans des espaces familiers mais anonymes⁷². Il ne s'agit pas non plus de transposition romanesque portée à l'extrême d'un *espace*⁷³ (blanc) sur lequel viendrait s'inscrire le « pli de sombre dentelle » de l'écriture (Mallarmé). Ce qui nous est donné à lire dans ces écritures *et* qui en diffère si bien la mélancolie au profit d'une nostalgie réparatrice, n'est-ce pas, dans le regard posé sur le visible, dans l'énergie et la vitalité puisées dans la matérialité sensorielle, concrète des éléments naturels, dans leur transmutation dans l'exigence de la langue et *l'ordre sensible des choses*, une forme nouvelle romanesque portée par le désir d'habiter *poétiquement* un espace reconquis bruissant de mémoire et de temps ?

70. Je pense au roman de Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Minuit, 2014.

71. M. Augé, *Non-lieux*, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Seuil, 1992 ; M. de Certeau, *L'invention du quotidien* I, Gallimard (Folio « Essais », n°146), 1990.

72. A. Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard (« Folio », n°2693), 1995 et *La vie extérieure*, (« folio » n° 3557), 2001.

73. Mallarmé, « Rien/N'aura eu lieu...Que le lieu » (*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*).