Cahiers FoReLLIS - Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène
Coordonnées
ISSN électronique : 2729-3130
Courriel : cahiersforellis@ml.univ-poitiers.fr

# Jean-Paul Goux lecteur de Julien Gracq et de Lautréamont : naissance d'une vocation d'écrivain

Par Alix Tubman-Mary

Publication en ligne le 04 février 2021

## Résumé

La lecture de Lautréamont et Gracq en classe de première ouvre à Jean-Paul Goux le monde de la littérature et de l'écriture. D'emblée, il conçoit la lecture d'une prose fortement charpentée comme le lieu d'une expérience esthétique déterminante qu'il cherchera à retrouver en mettant en œuvre, de roman en récit, une poétique romanesque fondée sur un phrasé très personnel, un refus de la voix auctoriale dominante, un entrelacement de l'espace et du temps dans la description de « l'acte d'habiter ». Il tente ainsi d'offrir au lecteur, dans un monde fragmenté, une expérience du continu.

## Mots-Clés

lecture, littérature contemporaine, Jean-Paul Goux, filiation, prose romanesque.

## Table des matières

Caractère ontologique de l'œuvre
Refus du récit poétique : « un roman habitable »

## Texte intégral

Les « lectures de la première fois » dont il va être question ici sont des lectures d'adolescence, et non d'enfance. Elles remplissent un rôle initiatique, mais aussi émancipateur, plutôt qu'elles ne participent au premier éveil au monde d'une conscience et d'une sensibilité neuves ; elles font l'objet d'une prédilection consciente et d'un choix qui s'oppose à d'autres. Le romancier Jean-Paul Goux fait mention de sa lecture de Lautréamont et de Gracq, de manière constante, d'essai en entretien [1], comme étant à l'origine de sa vocation d'écrivain : la révélation est majeure, et double : « quelque chose comme la littérature existe » [2], et « c'est cela qu'il faut faire, écrire [3] ». Ces formulations engagent sans crainte une conception de la littérature héritée du romantisme et du surréalisme, où les affinités électives jouent un rôle déterminant et où l'écriture et son objet sont inséparables d'une aventure existentielle qui réunit en un tout l'homme, l'artiste et sa production. André Breton savait gré à Jacques Rivière d'avoir, dans une phrase restée fameuse, illustré parfaitement cette vision « panique » de la littérature, sous le coup de l'urgence et la nécessité intérieure :

> L'œuvre de Rimbaud n'est qu'un corps qu'il s'est donné. Avec la vitesse et l'immédiateté du génie, il a conjuré pour son usage, et si j'ose dire pour sa décharge personnelle, une de ces grandes "créatures" prodigieuses comme on en voit circuler dans *Les Illuminations* [4].

Les références réitérées, tout au long d'une vie d'écrivain, à un même « éblouissement » initial, supposent la fidélité à soi-même et la revendication d'une filiation, au risque, dans une époque où le discours de « déconstruction » des héritages l'emporte sur le discours de leur valorisation, de passer pour un simple épigone des maîtres qu'on s'est choisis. Cela ne manquera pas, et plus d'une fois, l'œuvre de Jean-Paul Goux, qui s'attaque bien souvent à un impensé très éloigné de l'univers gracquien, et comporte un volet social et politique avec une réflexion sur les modes de domination qui lui est propre, sera décrite comme une œuvre qui se développe « à l'ombre de celle de Julien Gracq [5] ». Malgré cela, dans le contexte des années soixante-dix et quatre-vingt, où dominent les philosophies de la « mort du sujet », et, dans de nombreux cercles intellectuels, un textualisme pur et dur, Jean-Paul Goux opte délibérément, sans varier, pour cette position à contre-courant de la critique majoritaire, qu'il reprend encore dans un entretien de 2009, à l'occasion de la sortie des *Hautes Falaises* : « Lorsque Gracq lui-même abordait la question de ses rapports

à Breton, il employait de beaux mots : "intercesseur", "éveilleur" et "adoubement". La reconnaissance symbolique par quoi un écrivain vous a ouvert le monde de l'écriture est indélébile… [6] ».

Dans les années 80, avec d'autres jeunes écrivains groupés autour de Jean Ristat et de la revue *Digraphe*, et un peu plus tard autour de *Recueil,* il se donne comme objectif le renouvellement et la revivification de l'expression lyrique, et se montre, au fil de ses textes, habité par une quête esthétique et philosophique, par des préoccupations ontologiques (comment bâtir une œuvre dépositaire de temps) qui sous-tendent l'écriture [7] et se distinguent nettement des enjeux théoriques qui occupent au même moment les héritiers du structuralisme et du formalisme. *Le Démon de la théorie*, d'Antoine Compagnon, permet de poser ici un repère commode qui marque la fin de la domination critique des tenants de la « scientificité » littéraire, et ce sera seulement en 1998.

L'auteur des *Jardins de Morgante,* souvent mentionné comme un des prosateurs contemporains les plus significatifs [8], approfondit au fil du temps sa conception d'une « prose du continu [9] », où la narration s'appuie moins sur la mise en intrigue que sur l'exploration minutieuse, portée par des voix alternées, des enjeux de « l'acte d'habiter », cherchant dans une approche phénoménologique comment s'entrelacent dans une vie humaine, au plus juste, au plus dense, l'espace et le temps. Bien que l'écrivain inscrive clairement son œuvre dans la catégorie générique du roman, son rejet, en ce qui le concerne, de la catégorie du « récit poétique » demande approfondissement, dans la mesure où la narrativité qu'il inscrit dans ses textes romanesques fuit la « mise en intrigue » classique et la dynamique liée à une progression évènementielle. Nous y reviendrons, car cette position atypique nous semble liée aux lectures qui déclenchèrent son envie de faire œuvre littéraire.

Ces deux « lectures » dont il est question ici se situent l'une et l'autre à la croisée du récit et de l'expression poétique : il s'agit des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et de *Au château d'Argol* de Julien Gracq, tous deux salués comme des références majeures par André Breton, tous deux des textes d'une originalité insolente et marqués par la transgénéricité.

En présentant la lecture de ces deux textes, en classe de première, comme le point de départ de son désir d'écrire, Jean-Paul Goux congédie, ou du moins relègue très à l'arrière-plan, l'influence des lectures d'enfance présentes dans le milieu bourgeois traditionnel où il grandit. Jusqu'à la première, il se dit peu lecteur, au point que ses parents, désolés de son manque d'appétence culturelle, dressent pour lui des programmes de lectures de vacances dont il dit avoir à peu près tout oublié. L'œuvre fictionnelle tout entière, mais aussi certains passages clairement autobiographiques de *Lamentations des ténèbres* [10], dressent la

figure d'un couple parental « castrateur », selon la terminologie freudienne, qualifié avec violence, dans la trilogie des *Quartiers d'hiver*, de « faucheuse à deux têtes [11] », se refusant à transmettre l'héritage reçu des générations antérieures. La génération des ingénieurs de la Reconstruction croit à la nécessité de faire table rase du monde ancien, pour mieux instaurer la prospérité économique, le fonctionnalisme d'une architecture et d'un mode de vie. La culture devient, dans ce cadre, non plus une nécessité intérieure qui nourrit et construit la cohérence existentielle, historique et sociale d'une vie, mais un élément adventice, un ornement pour dîners en ville marqués par le conformisme. Les mères, encore prises dans le carcan d'une éducation catholique conservatrice pour jeunes filles de bonne famille, qui ne s'est guère renouvelée, au début du XXe siècle, depuis l'image qu'en tracent les romans réalistes et naturalistes, voient leur aliénation redoublée par la soumission obligée au monde brutal du tout économique, à l'assurance autoritaire des ingénieurs qu'elles ont épousés. D'où une réaction féministe exacerbée, et elle-même ravageuse, dans la génération suivante, chez les filles de ces mères-là, qui sera évoquée par exemple dans *Les Hautes Falaises*. Le bilan de cette éducation des enfants de la bourgeoisie des Trente Glorieuses est dressé avec une sévérité sans appel par le personnage central de *L'Embardée,* Simon :

> Elles ont fabriqué des malheureux, des fous, des suicidés, avec la conviction jour après jour renouvelée qu'elles ne faisaient rien qui ne fût bon, aimant, attentif, généreux ; elles ont fabriqué des malheureux qui étaient en litige avec leur propre vie, parce qu'elles-mêmes étaient incapables de rien comprendre à leur propre vie, au désastre de leur propre vie et aux causes de ce désastre [12].

C'est donc au premier degré, et d'une manière parfaitement attendue, que le jeune Jean-Paul, lycéen, lit Lautréamont pour s'opposer à son milieu familial, et comme Mervyn, bouleversé par l'emprise de Maldoror, prend conscience « que son père est un peu sévère et sa mère trop majestueuse [13] ». Sur cet aspect banalement subversif du texte, et propre à nourrir une révolte adolescente, Jean-Paul Goux ne reviendra pas, préférant souligner des aspects plus personnels de son expérience de lecture, et son admiration pour l'écriture à la forte syntaxe, « rhétorique en diable [14] », du texte.

En 1965-66, Jean-Paul Goux se trouve en première, au lycée Claude Bernard, à Paris. *Maldoror*, en ces années d'après-guerre où l'effervescence intellectuelle est grande, occupe une place centrale dans la réflexion des avant-gardes littéraires, dont le jeune homme ignore tout, mais qu'il rejoindra quelques années plus tard. Préfacés successivement par Roger Caillois, en 1946, par Julien Gracq et Maurice Blanchot, en 1947 [15], *Les Chants de Maldoror* ont également fait l'objet d'un essai de Blanchot, en 1949 (réédité en 1963), *Sade et Lautréamont,* qui renouvelle leur lecture. Ils sont également au cœur des débats

internes à l'équipe de *Tel Quel,* comme en témoigne Philippe Sollers [16]. C'est à l'été 1966 que Marcelin Pleynet propose à la revue une prépublication de son *Lautréamont par lui-même*, qui paraîtra l'année suivante [17]. Il y a donc un moment Maldoror, en 1965, dont attesterait également, en décembre 65, au Palais de Chaillot, la création d'un ballet *Maldoror* chorégraphié par Roland Petit. Ce moment *Maldoror* se double d'un dernier moment Breton, Breton qui va mourir en 1966 et lance en 65 la neuvième et dernière exposition internationale du surréalisme. C'est à la faveur d'une émission de radio entendue dans la voiture familiale, d'après les souvenirs de l'écrivain, que son attention est attirée par la figure d'André Breton et par un univers de références totalement étrangères à la bibliothèque familiale. *Argol* et *Maldoror,* on le sait, sont pour le chef de file du surréalisme des rencontres décisives. Rien d'étonnant donc, dans le climat de l'époque, à ce que le lycéen déniche, peu de temps après, sur une étagère de la petite librairie installée face à l'entrée du lycée, un exemplaire très ordinaire des *Chants de Maldoror,* dans l'édition de 1963 du Livre de poche, qu'il achète et va lire avec passion. Jean-Paul Goux a eu Louis Poirier – Julien Gracq – comme professeur d'histoire-géographie en sixième et en terminale, et c'est au cours de la classe de première qu'il ouvre, un peu après Lautréamont, *Au château d'Argol*, souhaitant en savoir un peu plus sur la vie parallèle de celui qui allait de nouveau être son professeur.

La lecture d'*Argol* et de *Maldoror,* souvent évoquée par Jean-Paul Goux comme concomitante, participe à la relecture de son destin d'écrivain. Le chiasme sonore que forment les deux titres abrégés renvoie idéalement à leur quadruple parenté : leur affiliation commune au surréalisme (*a posteriori* pour l'un, revendiquée pour l'autre), leurs affinités avec le roman noir (parodique ou non), leur univers saturé de références à un héritage littéraire, et enfin leur forme stylistique, marquée par une syntaxe périodique fortement charpentée. Le coup de foudre pour ces deux textes est immédiatement lié au désir d'« essayer sa lyre », selon l'expression célèbre de Lautréamont à l'issue du chant I. Le caractère juvénile de ces deux œuvres inaugurales et principielles, leur emphase, leur narcissisme pleinement assumé contribuent fortement à la séduction qu'elles exercent. Le jeune lecteur de première les perçoit comme une invitation à rejoindre une communauté de rupture et de création. Blanchot avait insisté sur la façon dont le texte de Lautréamont donne à voir son travail de genèse, s'écrit en quelque sorte sous les yeux du lecteur. *Argol* lui aussi, un peu différemment, rend perceptible l'ivresse du narrateur à manier la langue, ne se refusant aucune surenchère dans le flamboiement romantique des images et des scènes, pratiquant une écriture que Jean-Paul Goux dira « outrageusement littéraire [18] », dans *Les Leçons d'Argol,* expression que François Bon replacera en titre d'un article qu'il consacre, lui, à Jean-Paul Goux [19].

# Caractère ontologique de l'œuvre

Entre le mémoire de maîtrise de 1972, repris dans *Les Leçons d'Argol*, et l'entretien accordé au *Matricule des Anges,* en 2009, près de quarante ans se sont écoulés, pendant lesquels sont parus deux essais où la référence à Gracq continue à être fondamentale, comme on le voit dans l'excipit de *La Fabrique du continu,* en 1999, qui commente la relation de l'écrivain à son lecteur et définit une conception philosophique de la littérature, avec une ambition ontologique :

> Le plus authentique rapport que l'écrivain puisse établir avec son lecteur, il me semble qu'il se trouve là : dans le pouvoir despotique que la continuité du temps de l'œuvre impose au temps de la vie du lecteur et à sa mémoire lorsqu'une lecture idéalement continue la rend entièrement disponible et la met constamment en alerte. Et paradoxalement, ainsi que le remarque Proust, c'est au moment où nous sommes tout entiers saisis dans le temps de l'œuvre que pourtant nous sommes au cœur du temps de notre vie. Dans la prose du continu, le temps est rempli, investi ; elle occupe le temps pour se le soumettre et le rendre réversible. À de telles œuvres, on ne peut « s'attarder », en effet, que si « sensiblement l'auteur y a été contraint », c'est-à-dire si « la nécessité intérieure y fait entendre son timbre [20].

La poétique romanesque de Jean-Paul Goux, à partir des *Jardins de Morgante,* comprend une anticipation très précise des efforts requis pour le cheminement du lecteur à travers le texte, des efforts de remémoration qu'il implique pour construire peu à peu un sens, de la sédimentation nécessaire du temps pour entrer dans sa prose marquée par l'ampleur de la phrase et le caractère « lié » de la « pâte romanesque ». À ce pouvoir despotique répondent la notion de contrainte évoquée par Georges Bataille, et celle de « nécessité intérieure » évoquée par Gracq, qui qualifient la situation de l'écrivain, à qui seule l'exigence sans concession vis-à-vis de son propre travail permet le pari audacieux qu'il fait sur l'attention continue et la disponibilité de son lectorat. La théorisation du « continu » de la prose n'a fait que venir étayer la fascination première pour une prose qui aspire le lecteur dans une temporalité autre, orchestrée par le romancier. Le pouvoir de la littérature est alors défini de manière ontologique : la prose dont il s'agit, celle de Gracq, celle de Claude Simon, de Proust, celle que Jean-Paul Goux se donne pour objectif, « occupe le temps pour se le soumettre et le rendre réversible ». Elle opère une captation de la vie du lecteur pour mieux lui restituer, par la mobilisation intense de ses capacités sensitives et mémorielles, un temps qu'elle semble au départ lui avoir pris. L'effort de création, redisons-le, n'est pas moins mobilisateur et exigeant que le travail de la lecture. La conception ontologique de l'art dont il est question ici requiert, de manière différée, chez le lecteur comme chez le

créateur, une double disponibilité et un pari sur l'avenir, obtenant la suspension de la fragmentation du temps, restituant une durée pleine où différentes strates temporelles peuvent se rejoindre.

## Refus du récit poétique : « un roman habitable »

*La Voix sans repos,* recueil d'essais critiques publié en 2003, revient encore une fois sur Gracq et sur Lautréamont, pour réaffirmer une position déjà développée dans *La Fabrique du continu,* le refus de la catégorie du récit poétique :

> *Argol* et *Maldoror* rendent sensible au très énigmatique litige de la poésie et du roman, lorsqu'il est posé sinon en termes de genre – expression bien impropre car la poésie n'est pas un genre, pas plus que le récit – auquel au demeurant la prose romanesque ne saurait se réduire –, du moins en termes d'*exigence*, tout en se passant encore trop souvent comme si l'exigence littéraire fût nécessairement, de droit ou par essence, du côté de la poésie. Ils ne dépassent pas les genres, ils dépassent le vieux et faux litige de la poésie et du roman, leurs querelles de bornage ou d'investiture, leurs conflits de préséance, leur absurde rivalité pour décrocher le pompon de la vérité suprême. La prose d'*Argol* et de *Maldoror* « assume quelques-uns des rôles autrefois tenus par la poésie », pour emprunter à Virginia Woolf une formule qui a aussi le mérite de régler leur compte aux conceptions bâtardes et esthétisantes de la « prose poétique », car cette prose qui assume les exigences de la poésie, qui est employée « à des fins pour lesquelles elle n'avait jamais été employée », si elle permet à « un genre de roman encore sans nom de s'élever haut dans le ciel, non d'un seul trait mais en volutes et en cercles » – continue Virginia Woolf dans son article « Le Pont étroit de l'art » – elle ne vise en rien à poétiser le roman [21].

De l'aveu même de l'auteur, ses premiers livres, publiés chez Flammarion, revendiquent l'appellation « roman » sans pour autant contenir de trame narrative. Mais dès *Triomphe du Temps,* en 1978, chez Digraphe, il s'agit bien, comme le mentionne la quatrième de couverture, d'obtenir le sentiment d'une trame continue, même si ce n'est pas par la narration et l'existence d'une histoire. C'est du côté de l'établissement d'un courant de conscience porté par une voix, du côté d'une syntaxe poussée en avant par une force d'énonciation lyrique, qu'il faut chercher la justification de l'appellation « roman », car cette force d'énonciation produit un effet d'enveloppement du lecteur qui lui donne le sentiment d'habiter le texte. Ce n'est pas par un développement de la « fonction poétique du langage », selon Jakobson, que ce « roman » obtient l'immersion du lecteur, mais déjà par une écriture qui met l'accent sur l'expérience de la durée, de la fascination, de l'appel à

la mémoire, indissociables de l'utilisation de la phrase périodique. En revanche, si le récit poétique, comme l'affirme Patrick Née, suppose un passage sur le versant opposé à la fiction, une suspension de « la puissance de rapt de son énoncé », « une déconstruction des données de base de l'envoûtement fictionnel [22] », une relation dialogique avec le lecteur, dans une conversation « qui procède par brusques contractions et dilatations d'intersubjectivité », si le récit poétique s'emploie à mettre en scène son énonciation pour mieux manifester une *crise du signe,* comme le fait Louis-René des Forêts dans *La Chambre des enfants,* si le récit poétique passe par la « déroute du personnage » et la « mort de la psychologie [23] », alors il est clair que les textes de Jean-Paul Goux, et plus encore les textes narratifs qu'il publie sont bien au contraire des fictions romanesques, qui recherchent l'immersion du lecteur dans un temps et un univers autres, et ne renoncent pas à ériger la figure de personnages, sans qu'on puisse en aucun cas à leur égard parler de mort de la psychologie. En revanche, on a bien affaire, comme dans Gracq, et à partir des *Jardins de Morgante,* à une construction rétrospective qui produit un étrange récit tendu vers l'ultérieur. Plutôt qu'à une crise du signe, on a bien le remplacement de la mise en intrigue par un conflit de modes de la représentation et de la remémoration. Sans trancher définitivement ici dans ce que Jean-Paul Goux appelle lui-même le « très énigmatique litige », on relèvera simplement que les lectures fondatrices de l'adolescence ont bien orienté l'écrivain vers un dépassement des codes génériques classiques, et vers une hésitation initiale entre poème en prose et roman (ses premiers textes).

À Julien Gracq, plus qu'à Lautréamont, Jean-Paul Goux va emprunter une dimension essentielle de son œuvre : l'ambition de créer, selon l'expression de Bernard Vouilloux, « une littérature habitable [24] », elle-même fondée sur une exploration poussée au bout de ses conséquences de « l'acte d'habiter ». Ce thème, qu'on retrouve de roman en roman, est traité d'une manière particulièrement dense par le bref roman intitulé *L'Ombre s'allonge.* Un homme et une femme, au lendemain d'un accident cérébral qui a fait de leur meilleur ami un gisant dans une *maison de retraite médicalisée* (appellation dont Jean-Paul Goux souligne avec ironie le caractère euphémistique) tentent de comprendre ce qui s'est passé dans la vie de l'accidenté, pour qu'il en arrive là. Avec eux, nous comprenons peu à peu qu'un malentendu profond avait réduit Arnaud à une solitude absolue. Ce malentendu n'a pas été sans conséquence. Arnaud, qui était porteur d'une grande œuvre sur « l'acte d'habiter [25] », n'attendant plus rien de la vie ni de personne, a fait le vide chez lui, et a sombré dans le silence et la survie aphasique. L'incipit nous saisit et tout le roman est porté par la question qui découle de la première page : comment le héros en est-il arrivé là ? Ce n'est plus tout à fait le « pourquoi est-il mort ? » d'un polar qui serait ici un polar philosophique, mais cela y est apparenté. De déménagement en déménagement, soumis comme les autres à la pression économique et sociale qui relègue vers les périphéries des

catégories entières de la population, l'homme a perdu ses facultés d'adaptation et a lâché prise, même s'il ne s'agissait pas d'un employé à la retraite, mais d'un intellectuel parisien touché par la paupérisation des classes moyennes.

Le récit nous donne à comprendre qu'il n'est pas mort d'avoir déménagé, mais qu'il est mort de l'état de relégation de plus en plus profond à quoi la violence de la société contemporaine réduit ses travailleurs non immédiatement rentables, y compris ses artistes et ses philosophes, ceux du moins qui ne font pas le jeu de la marchandisation et de la médiatisation à outrance, pris en tenailles entre la posture sévère de l'atrabilaire [26] et la mélancolie solitaire du repli sur soi [27]. Une société moribonde, qui traite par l'euphémisme hypocrite les cancers dont elle est atteinte, et par exemple l'état d'abandon des malades et des vieillards, toujours plus nombreux à être relégués, eux aussi, dans des résidences-mouroirs. Peu à peu, le monde où a vécu Arnaud s'est fossilisé, à l'image de ces œuvres complètes de Lénine, témoin des engagements de sa jeunesse, dont il veut se débarrasser et que son ami Vincent prend en stock dans son grenier, passage subtilement humoristique comme on en trouve maint exemple dans le texte, soulignant discrètement l'absurde et la difficulté de communiquer, y compris entre amis [28].

Les descriptions sont motrices, comme chez Julien Gracq, mais c'est d'un destin qu'il s'agit, avec une courbe de micro-événements qu'on apprend progressivement et qui conduisent à la perception du drame (qui n'est pas l'AVC d'Arnaud, mais les conditions de cet AVC). L'organisation rétrospective du roman revient sur un enchaînement de faits qui ont enfermé peu à peu Arnaud dans une impasse. Le roman affronte dans une nudité extrême l'entrelacement de l'espace et du temps, et la vie ou la mort qui en résultent. Cet entrelacement ne peut être montré que par les pouvoirs d'une langue ambitieuse, fortement charpentée, rhétorique : « mors et vita in manu linguae [29] », texte de la Vulgate jadis choisi par Jean-Paul Goux comme épigraphe de *La Commémoration.*

## Trouver sa voix. L'interlocution comme mode d'expression privilégié

L'œuvre de Jean-Paul Goux porte tout entière la marque de son rejet violent de la voix paternelle, et se constitue sur un registre sourd qui manifeste la haine de la voix de commandement sonore qui a meurtri son enfance et son adolescence : elle « a été le fond sonore où nous avons vécu, bien au-delà de l'enfance ; elle envahissait l'espace où nous demeurions, et résonnait en nous sitôt qu'ils l'occupaient [30] ». Voix sourdes que celles de

Chaunes, le jardinier créateur, retrouvé mort au pied d'un « escalier sacrificiel » de la propriété de Morgante, d'Alexis Chauvel, le solitaire gardien de l'Abbaye de l'Épine, à Chenecé, de Simon, l'architecte des *Hautes falaises,* qui cherche malaisément à s'expliquer par lettres à ses amis, avant d'arriver à le faire dans l'interlocution orale, voix humiliée de l'adolescent dans *Lamentations des ténèbres*, dont le chuintement l'assimile, dans son for intérieur, à une sorte de Charles Bovary directement arrivé de la campagne :

> … cela vient de toute façon, soit immédiatement, dès que tu prononces ton prénom, soit tout de suite après, lorsqu'il faut que tu épelles les lettres de ton nom, puisque ce « J » de ton prénom tu le dis en chuintant comme ce « G » de ton nom lorsque tu l'épelles –, tu sais même que s'il faut épeler lettre après lettre non seulement ton nom, mais ton prénom, ce sera dans la classe, lorsqu'ils auront entendu le « champ » et le « chou » en quoi tu les as tous les deux transformés, ce sera la même gerbe toujours renouvelée des rires de la dérision, exactement comme s'ils découvraient soudain que tu portais des sabots au lieu de chaussures, un sarrau maintenu à la taille par une grosse ceinture, avec un pantalon aux jambes cylindriques et raides, un panier d'osier rempli de légumes, comme un paysan [31].

Tous ces personnages mènent obstinément, dans la discrétion, une quête orgueilleuse mal dissimulée sous le manteau de l'humilité. Dans *Sourdes contrées,* au titre évocateur, le chuintement persiste, marque de fabrique de l'œuvre, dans le choix de presque tous les termes de la toponymie : Chaillemotte, Valranches, Challerans, Chaumeil, Champreux…

*Lamentations des ténèbres,* livre de crise, va, dans une outrance baroque, jusqu'à mettre en scène la décomposition de soi-même dans une vision hallucinée de l'écrivain âgé livré à la putréfaction, et entouré de fragments mités, troués, témoignages pitoyables de son effort pour atteindre le « continu » de la prose. On songe à la célèbre prosopopée de Maldoror dans le chant III : « Je suis laid, les poux me rongent… ». À ce point du parcours de l'écrivain, le combat pour « trouver sa voix » atteint des dimensions paroxystiques, et envisage également, dans d'autres pages, sur le mode fantasmatique, la mort du père :

> Oh oui ! si l'on ne ramenait tout à l'heure qu'un paquet informe de chairs meurtries, un corps à jamais sans voix, tu pourrais espérer qu'il ne t'arrive jamais d'entendre sortir de ta poitrine et de ta bouche une voix qui ne t'appartiendrait pas et qui serait pourtant la tienne, tu ne serais pas contraint pour l'éviter de garder toujours cette voix ténue et sourde, fragile et lente, toujours retenue, parce que tu redoutes d'entendre en la libérant une assurance et une vigueur qui ne sont pas les tiennes… [32]

À partir des *Jardins de Morgante,* l'œuvre renoue avec l'utilisation d'une trame narrative, tout en gardant le souci d'envelopper le lecteur par la vertu de l'envoûtement d'une

langue. Pour autant, le recours à une voix narrative surplombante n'interviendra jamais dans les romans de Jean-Paul Goux. L'absence d'un narrateur-régisseur laisse la place à l'enchevêtrement et à l'alternance, non pas d'une voix privilégiée, mais de plusieurs voix qui dialoguent, s'opposent, et songent à d'autres voix qu'elles ont pu entendre, dans d'autres lieux et dans d'autres temps. Le choix de l'interlocution comme seule mode de narration témoigne, entre tous, du refus définitif de la voix auctoriale. L'univers fictionnel de Jean-Paul Goux s'impose, plutôt que par l'autorité narrative, par une expérience du Temps suffisamment prenante pour imposer un univers fictionnel et une vision du monde. Ainsi peuvent se trouver renversées et annihilées, sur le long terme, au cœur de cette relation privilégiée qu'est la réception artistique, les situations de domination qui avaient prévalu au fil de la vie, manifestant ainsi le pouvoir transgressif de la beauté, tel que la première lecture de *Maldoror* et d'*Argol* l'avait laissé pressentir.

De livre en livre, on comprend que c'est toute une esthétique qui repose sur le caractère *sourd* des voix des personnages principaux, et qu'elle est liée également, un peu partout dans les textes, à une prédilection pour l'assourdissement ou l'atténuation des effets visuels et sonores : richesse du nuancier, phénomènes comme d'iridescence se jouent au cœur des descriptions prises dans la diction des lettres ou des conversations, et font vivre dans *L'Embardée* la sensation même de l'hiver parisien, ses gris infiniment variés, ses lumières sur les toits d'ardoise et de zinc, ses ciels d'orage ou de pluie et l'ombre portée de ses immeubles et de ses monuments [33], ou bien la neige qui vient tout feutrer et métamorphose le grand salon de l'appartement des architectes Marien, éclairé d'en haut par des lucarnes, en une sorte d'igloo hors du temps [34]. L'assourdissement est lié aussi aux techniques de brouillage du sens narratif, à la « délinéarisation » de la narration. À Claude Simon, Jean-Paul Goux emprunte la technique de longues coulées narratives dont la « pâte visqueuse » vient freiner la vitesse de lecture et estompe les contours du récit. Il y ajoute un travail très précis, lié à la thématique architecturale omniprésente, de construction délinéarisée en *perspective dépravée* [35]. Et le recours à l'anamorphose, en particulier, n'est pas seulement ici l'image d'une certaine poétique de la phrase périodique, mais la métaphore du cheminement offert au lecteur, qui vient brouiller sa vue et suspend la perception du sens pour mieux redresser tout d'un coup la perspective [36].

En somme, faut-il penser, à la lumière de tout ce qui sépare son œuvre de la fiction romanesque courante, que les premières « vraies » lectures de Jean-Paul Goux ont totalement ignoré la question du cadre générique ? Qu'au contraire une sympathie l'avait porté vers ces textes parce qu'ils ne ressemblaient pour lui à rien de connu et en tous cas à rien qui ressemble aux romans recommandés par ses parents ou par ses professeurs ? Sans doute. On a vu, en tous cas, qu'au fil des relectures, et dans le travail réflexif que l'écrivain a

mené sur sa pratique d'écriture, il savait gré à Lautréamont et à Gracq de lui avoir permis de « dépasser le vieux et faux litige de la poésie et du roman, leurs querelles de bornage ou d'investiture, leurs conflits de préséance, leur absurde rivalité [37] ». Ce qui apparaît déterminant ici, c'est bien plus que le genre, la nature d'une émotion forte, d'un « enthousiasme », qui n'est ni d'ordre sentimental, ou empathique, ni d'ordre mystique, mais qui est lié à la découverte d'une forme, d'une syntaxe, d'une langue, et de là à une expérience de l'être (au sens philosophique du terme). Émotion assez déterminante pour alimenter la construction d'une œuvre tout entière, dans une quête qui impressionne autant par ses résultats que par la solitude et l'obstination dans laquelle elle est menée. La densité graphique des manuscrits et leur caractère matériel, manifestent le choix de faire de la page un « mur » [38] de prose qui occupe la totalité de la surface offerte. La progression temporelle de l'écriture, lente, tenace, est relevée précisément par la datation dans la marge de gauche. Sans doute n'est-il pas de meilleure image de l'effort inlassable de Jean-Paul Goux pour entrelacer dans sa phrase l'espace et le temps, développant à mesure un imaginaire durablement fécondé par ses premières lectures.

Manuscrit de *Sourdes contrées*, 2018.

# Notes

[1] *Les Leçons d'Argol*, Temps actuels, 1982 ; *La Fabrique du continu* (essai), Champ Vallon, 1999, *passim* ; *La Voix sans repos* (essai), éditions du Rocher, 2003 ; Entretien de Jean-Paul Goux avec Jérôme Goude pour *Le Matricule des anges*, n° 101, mars 2009, à propos des *Hautes falaises* ; « L'éblouissement », in *Gracq dans son siècle*, Études réunies par Michel Murat, Classiques Garnier, janvier 2013, pp. 221-228.

[2] *Les Leçons d'Argol, op. cit.*

[3] Entretien dans *Le Matricule des Anges,* mars 2009, n° 101 http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=60787.

[4] Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada », août 1920, *La Nouvelle Revue Française,* n° 83, p.208.

[5] « Jean-Paul Goux écrit ses livres à l'ombre des récits de Julien Gracq auquel il a consacré plusieurs textes », Laurent Demanze, in « Jean-Paul Goux, une voix singulière », présentation de l'œuvre de JP Goux à un séminaire de Dominique Viart. http://litt.contemporaine.free.fr/jean_paul_goux___une_voix_singuliere_091.htm. Laurent Demanze, auteur de plusieurs articles perspicaces et importants sur l'œuvre de Jean-Paul Goux, nous pardonnera de citer cette formule à l'interprétation ambiguë, emblématique d'un malentendu que lui-même ne partage pas.

[6] *Le Matricule des anges*, n° 101, *supra.*

[7] « Quant au *romantisme* du texte, je n'en mesure par réellement les causes ni les conséquences : je sais seulement que le lyrisme, l'écriture de l'amour et de la nature, le discours de la ferveur et de l'enthousiasme sont aujourd'hui interdits par les idéologies littéraires d'*avant-garde* ; je vois seulement qu'on y perd beaucoup. », *Le Triomphe du temps,* coll. Digraphe, Flammarion, 1978, quatrième de couverture.

[8] Voir par exemple Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent,* p. 383-386.

[9] Voir *La Fabrique du continu, op. cit.*

[10] *Lamentations des ténèbres*, roman, Flammarion, 1984, cf *infra.*

[11] *L'Embardée ou Les Quartiers d'hiver,* roman, Actes Sud, 2005, p. 83, p.170, p. 188.

[12] *L'Embardée,* p. 90.

[13] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror,* chant VI, 3.

[14] In *Matricule des anges*, n° 101, *supra.*

[15] Roger Caillois, préface pour les *Œuvres complètes* de Lautréamont, José Corti, 1946 ; Maurice Blanchot, *Lautréamont ou l'expérience d'une tête*, Préface aux *Chants de Maldoror* aux Éditions du Club Français du livre, 1947 ; Julien Gracq, *Lautréamont toujours*, Préface aux *Chants de Maldoror*, aux Éditions La Jeune Parque, 1947.

[16] Voir la discussion engagée par Philippe Sollers avec Jean-Luc Steinmetz et le dossier complet sur son site à l'adresse : http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article927#section3

[17] Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même,* coll. Écrivains de toujours, Seuil, 1966.

[18] *Les Leçons d'Argol,* Les Temps actuels, *op. cit.*

[19] François Bon, "Outrageusement littéraire", revue *Recueil*, 1994, repris sur son site remue.net le 30 mars 1997.

[20] *La Fabrique du continu,* Champ Vallon, 1999, dernière page. Les références aux textes de Bataille d'abord et de Gracq ensuite, qui sont entre guillemets, figurent en note :
G. Bataille, « Avant-propos » au *Bleu du ciel*, U.G.E., coll. « 10/18 », p.11 et J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 702.

[21] *La Voix sans repos, op. cit.*, p.70-71.

[22] Patrick Née, « Pourquoi du récit poétique ? », in *La Poésie dans la prose,* Jean-Baptiste Goureau éd., E.N.S. Éditions Fontenay-Saint-Cloud, 2000, pp. 359-372 et « Un exemple d'enseignement en poétique moderne : Breton, Bonnefoy, Des Forêts », in *Incendits,* revue *États des lieux,* numéro 21/22, 1998, p. 392-404.
Nous avons tenté, pour reprendre à nouveaux frais la question de l'appartenance ou non de l'œuvre de Jean-Paul Goux au genre du récit poétique, de prendre pour base les constantes proposées par Jean-Yves Tadié dans son ouvrage de référence, *Le Récit poétique,* PUF, 1976, mais nous avons été d'emblée gênée par les mêmes critiques que celles que lui adresse Jean-Paul Goux dans *La Fabrique du continu* : s'il faut considérer que tout roman dont la poéticité est remarquable appartient au genre « récit poétique », alors le corpus devient immense, et y faire régner la clarté est à peu près impossible. Nous constatons aussi, avec Patrick Née, que l'ouvrage de Jean-Yves Tadié s'avère « plus fructueux lorsqu'il fonde ses constantes sur une phénoménologie de la lecture que

lorsqu'il veut en dégager les lois de composition. » Nous préférons donc ici, même si c'est une problématisation assez elliptique fondée sur un corpus plus étroit, appuyer notre réflexion sur l'article très suggestif de Patrick Née dans le collectif mentionné *supra, La Poésie dans la prose.*

[23] Patrick Née, *ibid.,* p.363-364.

[24] Bernard Vouilloux, *En lisant Julien Gracq. La littérature habitable,* Hermann, 2007.

[25] Jean-Paul Goux, *L'Ombre s'allonge,* Actes Sud, 2016, p.136.

[26] « Toute l'intelligence de l'intransigeant servait maintenant au malcommode à nourrir les dénigrements inépuisables d'un contempteur de ce qu'il appelait les choses du monde où nous sommes, et de lui-même également, bien souvent de lui-même. », *ibid.,* p.44.

[27] « Il avait regardé celui qui l'interrompait, s'était levé de son siège comme s'il allait partir, et puis s'était rassis et s'était tu jusqu'à la fin de la soirée. », *ibid*, p.47.

[28] *ibid.,* p.27-28.

[29] *La Commémoration,* Actes Sud, 1995, épigraphe ; *parole,* traduction de l'auteur pour *lingua* au cours d'un entretien : *La vie et la mort sont aux mains de la parole.*

[30] *L'Embardée, op. cit.*, p.71.

[31] *Lamentations des ténèbres*, *op. cit.*, p.100.

[32] *Lamentations des ténèbres, op.cit.*, p. 86.

[33] *L'Embardée, op.cit.*, p.142-150.

[34] « Dans la lumière jaune des lampes, une fois allongé sur le tapis, sous la voûte du grand salon, avec les œils-de-bœuf au-dessus de soi entièrement bouchés par la neige, on était dans les clartés d'albâtre d'un igloo, au matin d'une journée où l'on sera bloqué à l'intérieur par une tempête : j'ai dû penser, comme je me le dis maintenant, que je les aimais, mes deux Marien, qui s'étaient fait un igloo pour l'hiver dans leur appartement. » *L'Embardée,* p.175.

[35] Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées,* t.2 *Anamorphoses,* rééd. Coll. Idées et recherche, Flammarion, 1984.

[36] Alix Tubman-Mary, « Poétique romanesque et *perspectives dépravées* chez Jean-Paul Goux », journée d'études du 18 octobre 2018, *Jean-Paul Goux romancier : écriture,*

*mémoire, espace,* Université de Poitiers, Laboratoire FoReLLIS, équipe B2, organisateurs Alix Tubman-Mary et Pierre Loubier, Actes à paraître dans la revue *Europe,* 2020.

[37] *La Voix sans repos,* voir *supra.*

[38] Selon l'expression que Jean-Paul Goux aime à employer par référence à la célèbre évocation flaubertienne de la lettre à George Sand du 3 avril 1876, à laquelle il fait allusion par exemple dans les lignes suivantes : "Je vous montre une image d'écriture, parce que je l'aime ou que je l'ai aimée et que désormais je la hais ; je vous montre un fantasme d'écriture : une page pleine, saturée, bleue, de peu de ratures, avec des flèches de renvoi, rouges sur bleu ; je vous montre, toute modestie mise à part, mon "mur de l'Acropole", "mon mur tout nu"… », Jean-Paul Goux, "Le temps de commencer", dans Bernhild Boie et Daniel Ferrer éd., *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS éditions, 1993 & 2002, p.39.

## Pour citer ce document

Par Alix Tubman-Mary, «Jean-Paul Goux lecteur de Julien Gracq et de Lautréamont : naissance d'une vocation d'écrivain», *Cahiers FoReLLIS - Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène* [En ligne] ISSN 2729-3130, Cahiers en ligne (depuis 2013), Lectures de la première fois, mis à jour le : 01/02/2021, URL : https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=854

## Quelques mots à propos de : Alix Tubman-Mary

Alix Tubman-Mary est PRAG à l'Université de Poitiers. Elle a publié quelques articles sur la première *Nouvelle Revue Française* et son directeur, Jacques Rivière, puis sur la construction de la figure de l'écrivain et sa mythographie. Elle travaille à présent sur quelques auteurs contemporains et a dirigé dans le dernier numéro d'*Europe* le cahier Jean-Paul Goux (n° 1101-1102, Virginia Woolf – Jean-Paul Goux, janvier-février 2021). https://cv.archives-ouvertes.fr/alix-tubman-mary

## Droits d'auteur

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/)