Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 2, Février 2008
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.3947

Pour une littérature habitable

Matthias Fougerouse

Bernard Vouilloux, *En lisant Julien Gracq. La Littérature habitable*, Paris, Hermann, 2007.

Pour citer cet article

Matthias Fougerouse, « Pour une littérature habitable », Acta fabula, vol. 9, n° 2, , Février 2008, URL : https://www.fabula.org/revue/document3947.php, article mis en ligne le 01 Février 2008, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3947

Pour une littérature habitable

Matthias Fougerouse

En lisant Julien Gracq. La Littérature habitable, paru chez Hermann en novembre 2007, est le quatrième ouvrage que Bernard Vouilloux consacre à l'écrivain[i]. Comme nous l'apprend une note bibliographique, le livre reprend quatre articles publiés antérieurement, sur une période qui s'échelonne de 1986 à 1994[ii]. Tous ont versé une contribution majeure au corpus de la critique gracquienne, tant par l'exigence et l'acuité d'une *lecture* elle-même plurielle, et renouvelée, que par la frappe d'une *écriture* très élaborée, dense et suggestive. « En lisant en écrivant Julien Gracq », pour compléter le titre, Bernard Vouilloux nous invite à découvrir ici le dernier fruit de sa réflexion sur celui qui restera, à n'en pas douter, parmi ses auteurs de prédilection. Ainsi avons-nous pris le parti de rendre compte de l'idée que l'introduction, véritable essai inaugural qui explicite à lui seul le titre de l'ouvrage, expose avec force : il s'agira de s'interroger, avec Bernard Vouilloux, sur la *forme* que peut prendre (ou donner) une « littérature habitable ».

L'une des « trouvailles » critiques de ce texte, à coup sûr l'un de ces « bonheurs d'écriture » où la pensée se saisit d'une formule heureuse autant qu'heuristique, est l'identification chez Gracq d'un « test de l'habitat », opération faisant intervenir l'affect, et plus généralement l'idiosyncrasie de l'écrivain, et donnant à l'élection d'un lieu une détermination tout empirique. Entre l'homme et le lieu se joue bien une expérience du type des « affinités électives », qui pose le voyageur en *usufruitier* de la terre visitée, et bientôt en résident (fût-il saisonnier), comme le suggère Gracq dans *Autour des sept collines* : « J'avais envie d'user de cette ville comme de toute autre — les villes étant faites pour être habitées — et de laisser irrévérencieusement toute leur importance aux particularités qui règlent en elle pour le visiteur le manger, le flâner, le regarder, le marcher et le dormir. » Dans le cas de Rome, la quête s'avéra déceptive, s'offrant à cet égard comme « la parfaite contre-épreuve de Nantes », laquelle peut être considérée comme la ville *capitale* de la topographie gracquienne s'il en est. Mais pour fulgurante que paraisse l'adhésion à un lieu, ou mieux son *appropriation*, il s'en faut que cette saisie soit première, immédiate : aucun lieu n'est originel, comme Roland Barthes le disait de l'amour, et *a fortiori* l'amour d'un lieu ne peut être que médiatisé par la rêverie et par ses associations historiques, littéraires ou artistiques. « La secondarité est dans mon caractère », rappelle Gracq dans les *Carnets du grand chemin*, cité par Bernard

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Vouilloux, à quoi l'on peut ajouter, dans une perspective bachelardienne, qu'un paysage est toujours déjà onirique, c'est-à-dire rêvé avant même d'être vu (ou lu). Ainsi notre appréhension des lieux doit-elle composer avec le temps aussi bien qu'avec l'espace : le temps de la mémoire, de l'anamnèse, et peut-être même le hors-temps de l'imaginaire (voire le « pur temps » de la métaphore-métonymie proustienne, si proche de la rêverie associative gracquienne).

Force nous est de constater ici l'analogie qui sous-tend notre rapport aux lieux et notre relation avec les œuvres, bien mise en évidence par Bernard Vouilloux sous l'espèce du *devenir*, lequel affecte le « monde » autant que notre vision de ce monde — modifiant ainsi les « formes a priori de notre sensibilité » (en donnant à ces mots, reprenant une citation « cavalière » de Gracq, une connotation aussi peu kantienne que possible). Les œuvres littéraires n'échappent pas à cette diachronie, et s'exposent comme les paysages aux métamorphoses du temps non moins qu'aux anamorphoses de la rêverie « dont les traces, écrit Bernard Vouilloux, doublent la mémoire individuelle de leur épaisseur alluvionnelle et dont l'indice de réfraction interpose entre notre regard et le monde autant de verres filtrants ». Palimpseste et kaléidoscope donc, où la métaphore géologique, éminemment gracquienne, rencontre un comparant optique à résonance toute proustienne. Si l'espace géographique et l'espace littéraire sont soumis aux mêmes lois, c'est sans doute parce qu'ils sont liés par une autre métaphore qui s'enracine dans un certain « imaginaire du signe », comme aurait dit Barthes, en tant qu'elle informe par ce qui se donne comme un stylème gracquien (la métaphore filée ou continuée) un substrat d'imagination matérielle. Cette métaphore, véritable facteur de consubstantialité plutôt qu'opérateur de similarité, c'est l'*organicité*, qui renvoie œuvres et lieux à une troisième isotopie, celle du corps. L'homme, en effet, est solidaire des lieux aimés : il s'y incruste tel l'escargot dans sa coquille, de même qu'à leur tour les espaces ainsi investis s'incorporent, éminemment solubles, dans la rêverie. Ces formules disent bien la réversibilité du phénomène que Bernard Vouilloux s'attache à décrire : nous habitons les lieux (réels ou fictionnels), mais ceux-ci nous hantent. On pourrait dire, paraphrasant un voyageur illustre que n'épargna pas le désenchantement : « Nantes conquise conquiert son fier vainqueur » — tant il est vrai que l'appropriation d'un lieu se paye d'une *possession*, qui en réalité est une dépossession. C'est ainsi que le lieu psychique devient habitat pour l'habitat, mise en abyme du lieu : le soi est alors ce qui *donne lieu* au lieu, il est ce lieu où le lieu *a lieu*, voire ce qui *tient lieu* du lieu. Ce principe d'inclusion réciproque touche au premier chef les lieux que Julien Gracq a effectivement traversés, visités, ou mieux habités, et dont les abondantes notes de voyage dessinent la « géographie sentimentale ». Comme Bernard Vouilloux invite à le penser, tout lieu est d'abord un lieu *dit* : c'est bien par le truchement de cette parole, de ce devisement, par quoi le sensible se trouve « déchiffré », « défriché »,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(décrypté aussi), que l'homme et le paysage accèdent à cette fusion organique, ou du moins que leur relation atteint à cette *vitalité*. Lire un paysage, se déporter du visible au lisible, du perçu au conçu — en se remémorant qu'il n'est de lieu qui ne soit déjà préconçu — cela revient en quelque sorte à le *dépaysager*, c'est-à-dire à dépeindre et arpenter la « face de la terre », selon de mot de Suez, la dévisager. Non pas simplement la décrire, mais la lire donc en suivant ses linéaments, ses traits (géo)graphiques, mais aussi ses lignes de forces, ses champs magnétiques, ses pôles d'attraction et de répulsion.

Aussi bien, Julien Gracq ne s'est pas contenté de recueillir par écrit des « lieux vus », portant plus ou moins la marque du « vécu ». Les écrits de fiction ajoutent considérablement au corpus des lieux gracquiens, en ce qu'ils (re)composent des territoires parfois souvenus, mais surtout imaginés — inversant de quelque façon la proportion en faveur de l'impérieuse *Phantasie*, qui rend la terre des Syrtes méconnaissable, et bien vaine toute tentative de filiation référentielle. Toujours est-il que les lieux gracquiens, qu'ils procèdent du réel ou, *mutatis mutandis*, de la fiction, dès lors qu'ils sont écrits, se donnent comme les rejetons organiques d'un corps en expansion : son produit, mais aussi sa matrice, son moule, son creux – enveloppe charnelle et vitale vouée à n'être plus que peau morte, au terme d'une mue ou d'une gestation continuée à l'air libre. Ainsi les lieux gracquiens — fussent-ils, à quelque degré, fictionnels — sont-ils à prendre comme le « prolongement de la terre arpentable », selon les termes de Bernard Vouilloux, de même que les œuvres attestent l'auto-engendrement du corps lisant et écrivant : processus involutif, en ce que l'écrivain sécrète une forme — une « bulle » — qui sera pour lui une « pièce à vivre », un « intérieur », sa propre intériorité si l'on veut, son dedans inaliénable. Résultant ainsi d'une sorte de parthénogenèse, l'œuvre est pourtant appelée à se séparer du corps, vraiment rejetée cette fois, non pas abjecte mais tel un appendice dévitalisé, ou un *reste* en voie d'ossification et de fossilisation. En même temps, par cette autonomie (cette *autotomie*), l'œuvre est libre pour toutes les réappropriations, et la forme, morte en apparence, sécrétée-excrétée, peut se voir réinvestir par d'autres lecteurs comme par autant d'organismes plus ou moins parasites qui la colonisent et lui offrent ce que Bernard Vouilloux nomme opportunément une « survie ». Julien Gracq sait mieux que personne à quel point les formes créées par les écrivains sont *empruntables*, et quant aux lecteurs, ils ne s'en privent pas : c'est ainsi que s'instaure, selon Bernard Vouilloux, une « société secrète », « communauté inavouable » peut-être mais distante des *happy few* stendhaliens — corps amoureux plutôt qu'élitaire donc, telle la communauté d'amoureux lecteurs ou de lecteurs amoureux que Roland Barthes appelle de ses vœux au début des *Fragments d'un discours amoureux*. Mais comment le lecteur en vient-il à se couler dans le moule d'œuvres qu'un autre que lui a façonnées ? Faisons retour à la poétique des lieux chez Julien Gracq : il semble bien, comme le dit

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Bernard Vouilloux, que l'écrivain ait fondé, en marge même de son « cycle des lieux » (*Les Eaux étroites*, *La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines*, et *Carnets du grand chemin*) – à moins que ce ne soit l'inverse – sa propre patrie imaginaire, la « Gracquanie », qui n'a rien à envier à son illustre devancière, la Stendhalie – où l'auteur d'*Argol* n'a d'ailleurs pas manqué de séjourner. Cette Gracquanie, ce serait trop dire qu'elle est un « monde » : du moins est-elle le signe que l'œuvre « mondifie » (*weltet*, selon le mot de Heidegger). Le « faire-monde » de l'écrivain, voilà une qualité opératoire et opérale que Bernard Vouilloux préfère ici à la notion de style, à tout prendre incantatoire, comme on peut l'attendre d'un « mot-mana ». L'auteur élude donc la question stylistique en la déplaçant vers l'appréciation d'un autre registre, le climat (ou la *Stimmung*), qui traduit mieux l'effet qu'un tissage métaphorique (tramé de métonymies) produit sur le lecteur. Reste que Julien Gracq a lui-même habité ses œuvres avant d'y inviter (ou que s'y invitent) ses lecteurs — c'est maintenant que le titre de l'ouvrage de Bernard Vouilloux demande à être élucidé, titre qui recèle une proposition du plus grand intérêt : qu'est-ce qu'une « littérature habitable » ?

Une « littérature habitable » : le livre de Bernard Vouilloux en redouble le programme, l'épigraphe tirée de *En lisant en écrivant* enchérissant sur le titre : « La lecture d'un ouvrage littéraire n'est pas seulement, d'un esprit dans un autre esprit, le transvasement d'un complexe organisé d'images, ni le travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à réanimer à sa manière de bout en bout, c'est aussi, tout au long d'une visite intégralement réglée, l'accueil au lecteur de *quelqu'un* : le concepteur et le constructeur, devenu le nu-propriétaire, qui vous fait du début à la fin les honneurs de son domaine, et de la compagnie duquel il n'est pas question de se libérer ». Il s'agirait, à première vue, de *vivre* l'œuvre, comme on pourrait dire un peu péremptoirement, ou présomptueusement, ce qui n'est pas au fond autre chose que la *lire*, à condition de considérer cette lecture comme le geste même de l'*habiter* – ce qui invite à reconduire le fameux « test », suivant le même critère, à propos des œuvres cette fois, et non plus des lieux. Une métaphore filée de plus donc, qui semble cette fois nous assurer d'une analogie réversible : au *credo* de Hölderlin (« habiter poétiquement la terre ») répondrait symétriquement, art de vivre et art poétique à la fois, le désir d'habiter la littérature — *terrestrement*. Ce n'est pas le moindre mérite de l'essai de Bernard Vouilloux que d'avoir souligné cette réversion, en affirmant que « la littérature [...] aura été pour Gracq une terre (et peut-être même une terre-mère, une mère), un ensemble de lieux, avec ses grandes avenues très fréquentées, ses voies de traverse réservées aux promeneurs solitaires, ses chemins qui ne mènent nulle part, ses lisières et ses points culminants, ses clairières et ses bosquets, ses massifs et ses dépressions ». Ainsi la littérature est-elle spatialisée, ce qui veut dire, dans la conception gracquienne, polarisée, magnétisée, dynamisée. C'est avant tout à cette vie tropismique autant

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que tropologique (c'est-à-dire métaphorique) que la topique gracquienne doit sa qualité de terre (littéraire) habitable, et c'est grâce à elle qu'elle peut s'ouvrir aux visiteurs, et se donner comme l' « accueil au lecteur de *quelqu'un* ». Cette hospitalité, l'auteur la prodigue d'abord envers lui-même, comme on l'a vu : auto-hospitalité en somme, qui désambiguïse la notion d'*hôte*, puisque les deux étymons (l'*hostis* et l'*hospes*) s'y trouvent provisoirement confondus. Cette relation de soi à soi n'exclut certes pas le lecteur, qui arrive toujours à s'y introduire, fût-ce « au titre de voyeur », non plus que le critique – au prix parfois d'une « annexion » dépossédant l'auteur de son bien. Nul doute pour Bernard Vouilloux et pour tout lecteur de Gracq que l'œuvre de l'écrivain possède les qualités que lui-même recherche chez les autres, et qu'il a trouvées assurément chez Stendhal ou chez Ponge, mais non chez Malraux, Sartre, le Nouveau Roman ou dans *Les Faux-monnayeurs* de Gide, pour citer un œuvre singulière — toutes littératures qu'il accusait de mal respirer, d'être irrespirables donc, et partant inhabitables.

Nous sommes maintenant à même d'observer que les lieux réels, fictionnels ou littéraires (les œuvres) sont bel et bien noués sur le fil d'une continuité analogique, et se présentent à l'écrivain comme les avatars d'une même *forme*, dont les deux aspects, inchoatif et terminatif, de forme « formante » et de forme « formée » sont en pratique interdépendants, par un va-et-vient, un *feed-back* (pour employer un anglicisme auquel Gracq ne répugnait pas) incessants : s'il est vrai que les lieux nous forment, agissant comme des moules ou des matrices, nous les formons en retour, nous les modelons, « avec nos perceptions, nos souvenirs, nos désirs et nos rêves », selon les termes de Bernard Vouilloux. A propos de cette structuration rétroactive, Gracq n'hésite pas à reprendre, en la transposant à l'échelle de sa propre ontogenèse, la notion goethéenne de « forme empreinte » (*geprächte Form*), que Bernard Vouilloux explicite comme ce qui rapporte la « forme phénoménale » (*Gestalt*) de tout organisme à son « processus de formation » (*Bildung*). S'inspirant de ce modèle dynamique, ou énergétique, l'auteur se propose de passer, sans solution de continuité, d'une morphogenèse du paysage, à quoi Julien Gracq était plus qu'aucun autre sensible, à une morphogenèse de l'œuvre de l'écrivain : non plus, suivant l'image de la « plante humaine », la topographie d'un lieu configurant une topique intérieure (qu'elle soit autographe, comme dans *La Forme d'une ville*, ou qu'elle relève de l'entreprise biographique d'un « tiers bien-disant », comme dans *La Forme d'une vie* de Hubert Haddad), mais la « forme d'une œuvre ». Bernard Vouilloux s'y livre, là encore, avec bonheur, évitant l'écueil de l'inventaire bibliographique, ou l'achoppement des périodisations péremptoires et sommatives. On pourrait dire, paraphrasant ce qui apparaît déjà chez l'auteur comme la glose d'une formule heideggerienne, que le parcours qui nous est proposé s'attache moins à l'œuvre qu'au faire-œuvre — ce qui est l'enjeu de toute *poïétique* véritable.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

C'est pourquoi la production gracquienne est envisagée dans les variations ou les mutations de sa genèse plutôt que dans les avatars de ses publications : de ce point de vue, Bernard Vouilloux repère trois « signes » attestant une « conversion », ou une « convection » de l'écriture gracquienne. La première de ces manifestations, en 1954, marque l'apparition du régime fragmentaire : « régime », et non « projet », pratique « irrégulière » qui « tire son mode d'être de la séance d'écriture », sans horizon générique particulier ni visée éditoriale précise. Julien Gracq semble alors écrire à seule fin de multiplier les *départs*, notant des fragments qui ne perdent rien de leur force cohésive et connective. Deuxième signe, avant-coureur celui-là : l'abandon, en 1956, d'un récit mis en chantier trois ans plus tôt, devenu le fragment intitulé « La Route ». Dès lors, en effet, s'opère dans l'œuvre gracquienne une troisième mutation, décisive et irréversible, qui voit l'évolution (et le tarissement) de la veine fictionnelle. Les caractéristiques du régime fragmentaire, tout en « vitesses », (dé)« liaisons », « courts-circuits » contaminent alors les récits, en « *précipitent* l'écriture », réglant leur cadence sur l'accélération et la condensation d'un « contre-rythme », dépouillant même intrigue, personnages et tonalité jusqu'à l'épure monochrome de « La Presqu'île », du « Roi Cophetua » ou d'*Un Balcon en forêt*. Les derniers écrits de fiction de Gracq viendraient-ils se couler dans le « moule secret » de la littérature française qui engendra, au dire de l'écrivain, le *Dominique* de Fromentin ou *La Côte sauvage* de Jean-René Huguenin, retrouvant ainsi les vertus de la simplicité, de l'unité de ton et de la « transparence » ? Ainsi « Le Roi Cophetua », écrit Bernard Vouilloux, semble-t-il « rejouer sur le mode mineur la triangulation mortelle d'*Argol* ». Toujours est-il que les fragments accumulés par l'écrivain dans ses cahiers mobilisent une « immense réserve d'énergie », un « gisement » dont les publications en recueil ou en livre (des deux volumes de *Lettrines* aux *Carnets du grand chemin*, en passant par *Les Eaux étroites*, *La Forme d'une ville*, *En lisant en écrivant* et *Autour des sept collines*) témoignent, quant à leur genèse, de traitements divers. De quoi nous assurer que les « œuvres complètes » de Julien Gracq, pour *achevées* qu'elles soient, ne sont pas pour autant *closes* – l'écrivain n'ayant pas « cessé d'écrire en cessant de publier », ni son œuvre, au-delà, de se *transformer*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Matthias Fougerouse
Voir ses autres contributions

Courriel : matthiasfougerouse@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.