

Écrivain cavalier, écrivain géomètre L'écriture comme cérémonie

Benjamin Hoffmann

Numéro 148, novembre 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83926ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les écrits de l'Académie des lettres du Québec

ISSN

1200-7935 (imprimé)

2371-3445 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hoffmann, B. (2016). Écrivain cavalier, écrivain géomètre : l'écriture comme cérémonie. *Les écrits*, (148), 45–58.

BENJAMIN HOFFMANN

Écrivain cavalier, écrivain géomètre

L'ÉCRITURE COMME CÉRÉMONIE

Adolescent, je découvris dans une encyclopédie de la littérature française le portrait comparé de poètes d'inégales renommées : Mathurin Régnier et Nicolas Boileau. Le premier illustra un idéal de spontanéité, de production instinctive de la poésie, une inclination à s'abandonner au moment propice à la création : méditant peu avant d'écrire, il ne relisait guère les produits de sa plume, à la différence de Malherbe et de ses disciples qui lui semblaient « froids à l'imaginer » et « faibles d'invention » (*Satires*, IX). Quant au second, il est le poète de l'impeccable rigueur, celui du « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », l'artiste pointilleux qui regardait l'écriture comme une tâche laborieuse, une conquête méritée par de grands efforts ; il est l'auteur de ce vers imparable, dur et froid comme le marbre dans lequel il se prétend gravé : « Avant donc que d'écrire, apprenez à penser » (*Art poétique*, chant I). Quand bien même j'étais davantage enclin à suivre l'exemple de Régnier plutôt que celui de Boileau, puisque le premier présentait l'écriture comme une entreprise facile tandis que les exigences du second me décourageaient, je sentais obscurément que la mince renommée de l'auteur des *Satires* était une raison suffisante pour me défier de sa doctrine et qu'il y avait certainement davantage à retenir de l'*Art poétique*.

Longtemps, je suis resté incapable de trancher entre les systèmes défendus par ces deux auteurs, comme s'il avait été nécessaire de choisir entre les portraits de Boileau et Régnier afin d'en accrocher un seul au-dessus de ma table de travail, d'où il aurait suivi d'un air indulgent et paternel mes premières tentatives d'écriture. Et durant de nombreuses années, il m'est resté de cette lecture le sentiment que l'histoire de la Littérature française se partageait entre deux écoles dont chacun de ces poètes était le grand ancêtre. Car les méthodes de travail défendues et illustrées par Boileau et Régnier recourent à une opposition bien connue : celle entre l'écriture à processus et l'écriture à programme, également nommées par les spécialistes de génétique littéraire « écriture à déclenchement rédactionnel » et « écriture à programmation scénarique ». L'écriture à processus : ce mouvement de la pensée qui naît la plume à la main, cette mise en forme des idées inséparable du moment de l'écriture lui-même, qui impose une attention particulière aux circonstances de la création, à l'heure et au lieu où elle prend place, aux préférences intimes de l'écrivain qui font de lui un être mieux disposé le matin que le soir, à moins qu'il ne préfère minuit à midi. L'écriture à programme : celle que précède une longue réflexion, des notes préparatoires, une méditation intense, le combat secret entre des passions contraires mais également puissantes, celle qu'illustre Rousseau rêvant des mois à ses deux héroïnes et n'écrivant pas une ligne de la *Nouvelle Héloïse* avant que les fantômes de son imagination ne soient devenus presque palpables à force de l'avoir obsédé. En cela Jean-Jacques rappelait Michel-Ange qui, des semaines durant, resta à contempler un bloc de marbre ; un jour on lui reprocha son apparente paresse, à quoi il répondit fièrement : « je travaille » ; enfin il métamorphosa cette masse muette pour tout autre que lui en ce qui est peut-être son chef d'œuvre : le *Moïse* de Saint-Pierre-aux-Liens.

La méthode de Régnier et celle de Boileau furent reprises par des écrivains fameux qui, semblent-ils, forment deux lignées irréconciliables et composent deux histoires littéraires parallèles. Parmi les écrivains à processus, citons Casanova, Stendhal et Sartre. Casanova écrit ses *Mémoires* à l'extrême fin de sa vie, dans la fièvre d'une activité continue dont il attend davantage que l'évocation des seuls souvenirs : la renaissance des émotions qui l'exaltèrent jadis, comme si l'écriture avait le pouvoir de les ressusciter, de faire reverdir la sensation enfouie dans son corps comme une plante renaît à la lumière bienfaisante d'un ultime printemps. Stendhal et sa dictée merveilleuse, quelques pages du *Code civil* pour se former l'esprit, creuser au préalable les canaux dans lesquels affluera le torrent des pensées et en avant ! toutes vanes ouvertes, les paroles qui déferlent, l'histoire qui grandit comme un paysage qui s'ouvre à mesure qu'on s'éloigne, de l'air, de l'air toujours plus, et cette liberté infinie du cavalier dans la rase campagne qui peut aller de droite et de gauche sans rencontrer le moindre obstacle ; alors notre hussard sous Louis-Philippe ne s'en prive pas : en voilà des embardées narratives, des chemins qui s'ouvrent et doivent mener quelque part, on les suit un instant mais d'autres se présentent qui semblent plus riants, alors mieux vaut les emprunter et courir sa chance jusqu'au bout, tant qu'on a ce souffle dans le corps et ce grand bonheur de l'exhaler en phrases bondissantes ! Et Sartre qui ne faisait pas mystère d'être un autre écrivain à processus, pourtant on l'aurait plutôt attendu dans l'autre clan, sérieux penseur comme nous le connaissons ; mais non, qu'il se veuille Spinoza ou précisément Stendhal, sa tâche revient toujours à la même chose, écrire ce n'est pas accumuler des petits papiers, des plans exacts, se faire le fonctionnaire de la pensée ; écrire, c'est d'abord écrire, et non ce n'est pas une tautologie, cela veut dire initier et soutenir un accroissement exponentiel, une

phrase est une cellule qui en génère une autre et ainsi de suite parce que le texte est le cancer de la page blanche qui n'en finit pas de se propager. Une remarque en passant : les membres d'une même famille se reconnaissent à travers les siècles et forment entre eux une chaîne qui unit le grand ancêtre au dernier-né : Stendhal est un épigone de Casanova et Sartre se voulait un autre Stendhal, voilà la généalogie complète, aussi surprenante qu'elle puisse sembler – et comme toute généalogie, elle n'empêche pas qu'il y ait de vastes différences entre les individus d'une même lignée.

Et puis il y aurait l'autre école, celle qui rassemble, parmi bien d'autres, Laclos, Flaubert et Gide. Laclos est capitaine, esprit mathématique, fin logicien : l'auteur des *Liaisons dangereuses* est aussi l'inventeur de l'obus. Le processus infernal du roman épistolaire, la mécanique subtile et réglée comme un tir d'artillerie ne sauraient être l'œuvre d'un cavalier échevelé à la Stendhal. C'est le fruit patient d'un méthodique, d'un homme dont le talent, s'il avait été mineur, se serait consumé dans la conception de maquettes ou d'horloges mais ce sont d'autres rouages auxquels il a consacré sa peine et sa rigueur de militaire de garnison, dont la discipline doit être d'autant plus irréprochable qu'elle n'est à l'épreuve d'aucun danger. Plus tard viendra Flaubert, membre éminent de la famille, est-il vraiment besoin de le présenter ? Il fut l'homme des notes préparatoires, des voyages d'études, du travail acharné, ses pages de roman lui coûtaient autant de peine que les poésies de son cousin Mallarmé ; dans le gueuloir et à travers les doutes, jusqu'au suicide dans le « roman de la médiocrité », en voilà un qui les aura connues jusqu'au bout, les affres de la création ! Et puis viendra Gide, dont les romans réfléchissent le roman et les journaux racontent le roman du roman : *Les Faux Monnayeurs* évoque le projet d'une œuvre éponyme et

s'accompagne d'un carnet où l'auteur médite son texte, le tourne et le retourne comme un spécimen inconnu sous la lampe d'un laboratoire. Autre cas d'écriture hyper-consciente, préparée, millimétrée, autre figure d'écrivain appartenant à la lignée des géomètres en littérature...



Admettons-le un instant : il y aurait deux écoles, Régnier et Boileau seraient à la source de grands fleuves parallèles et l'on naîtrait écrivain à processus ou à programme sans qu'il y ait lieu d'y rien changer... Or, c'est précisément cette histoire littéraire à deux branches que j'apprends à remettre en cause, puisqu'elle implique qu'un écrivain doit se reconnaître d'une famille à l'exclusion de l'autre. En réalité, tout écrivain est à processus comme à programme, pense en cavalier autant qu'en géomètre et ce, de manière alternée au cours de la rédaction d'une même œuvre.

Prenons un écrivain « à processus ». Sa nature le porte davantage à la création spontanée qu'aux dessins préparatoires, mais elle doit néanmoins se plier à un minimum de réflexion préalable. Imagine-t-on un auteur qui se lancerait dans un roman avec guère plus d'idées que la première phrase ? À la rigueur, cela se peut. Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq a montré l'influence de l'incipit sur la totalité d'un texte. Écrire une ligne, c'est choisir une énonciation, délivrer des informations qui vont déterminer la suite du récit. Comme un problème mathématique, la première phrase contient en puissance ses futurs développements et de même que l'on calcule méthodiquement une dérivée à partir d'une fonction, de même un livre peut se générer jusqu'à la conclusion par la seule logique de la concaténation des phrases. Imaginons un peu.





STEF DELI
1983 VERAV
WIE 2000 12

Je suis à ma fenêtre, je vois une femme qui passe dans la rue. Je peux écrire : « Elle marchait d'un pas lent vers la ville. » Il y a très sérieusement de quoi inventer un roman. Cette phrase est comme un cocon de vers à soie dont l'on va tirer un fil pour en dévider une longueur surprenante. Voici déjà un personnage ; un parti pris narratif qui consiste à ne pas le nommer mais à laisser entendre qu'il est connu du narrateur ou peut-être du lecteur ; sa marche lente, détail *a priori* contingent, est l'extrémité du fil de notre cocon. Elle marche lentement parce qu'elle pense, ou qu'elle s'ennuie, elle pense car quelque chose l'inquiète, elle s'ennuie car, nouvelle Bovary, son existence ne la satisfait pas... Rédigée purement au hasard, cette phrase est un point de départ suffisant : sa position liminaire lui confère une puissance démiurgique, elle détermine les premières lois qui régiront la création du roman. Elle est un *Fiat Lux* ; au commencement sera ce verbe. Avec de l'habileté, de la technique, des lettres et de l'imagination, n'importe quel auteur un peu expérimenté est capable d'en faire sortir plusieurs centaines de pages. Il est donc possible d'être un écrivain cavalier à part entière et nullement un écrivain géomètre.

Cependant, il y a fort à parier qu'une œuvre qui se bâtirait sur le seul fondement d'une phrase arbitrairement choisie ne saurait être réussie, mais surtout ne pourrait arriver à terme sans beaucoup de mauvaise foi de la part de l'auteur. Car une entreprise littéraire se joue moins dans l'esprit de l'écrivain que dans son corps. Oui, il faut avoir quelque chose dans le ventre qui brûle ou qui ronge, quelque chose de violemment accroché en soi et auquel on veut faire lâcher prise avant d'écrire un livre. On compare souvent l'écriture à la génération d'un enfant ; au contraire, il faudrait la décrire comme une longue tentative d'avortement, comme l'entreprise

désespérée pour étouffer une vie adverse qui croît et se fortifie à vos dépens. Ainsi un livre qui ne se proposerait que d'être une aventure de l'esprit, et non une lutte avec l'ange, la prise à bras le corps d'une difficulté intime, ne saurait valoir mieux qu'un tour de force littéraire à ranger au rayon des curiosités – celles que l'on a lues sans les avoir jamais ouvertes, parce qu'il suffit d'avoir entendu parler de la contrainte à la racine du travail de l'auteur pour s'en faire une idée. En amont de toute écriture à processus se trouve le long programme d'un mûrissement d'émotions, d'images et de souvenirs. Et si l'on s'étonne de la rapidité de production de certaines œuvres – ah! les fameux cinquante-deux jours où la *Chartreuse de Parme* fut dictée! – c'est qu'on oublie la durée considérable qui s'avéra nécessaire à leur surgissement: Picasso prétendait que la fleur dessinée en trente secondes lui avait coûté soixante ans de travail...

Ainsi l'écriture à processus s'accompagne nécessairement de phases d'écriture à programme. On a beau être un cavalier lancé en pleine nature, si l'on veut que sa chevauchée mène quelque part, on doit bien s'arrêter un instant et déplier sa carte sur l'herbe de la plaine. Alors on règle un peu mieux l'itinéraire et l'on fixe à sa folle cavalcade des étapes par lesquelles il lui faudra passer, car, après tout, on a une idée de sa destination, la ville est encore floue d'être si loin à l'horizon mais du moins sait-on qu'il s'agit d'arriver un jour et que, si tous les chemins mènent à Rome, tous n'ont pas le même agrément ni les mêmes intérêts. Régulièrement, l'écrivain à processus interrompt la course des mots et prend le temps de fixer l'itinéraire de ses futurs développements par des notes préparatoires, des réflexions consacrées aux personnages, des recherches géographiques, une phase de repos, une halte sur le chemin, qui lui permettent de reprendre en main son

projet, de le ressaisir en cours de route afin d'en être le conducteur plutôt que le passager.

Et réciproquement, il y a chez tous les écrivains géomètres un cavalier qui n'attend pas mieux que de prendre la route. Ils ont beau préparer avec une minutie maniaque les moindres détails de leur création, avoir médité quinze ans un personnage avant de placer une parole dans sa bouche, s'être complu dans des travaux préparatoires, avoir écrit des plans, dessiné des cartes et pourquoi pas les portraits de leurs créatures imaginaires, le moment de l'écriture est forcément celui d'un désordre apporté à ces préparatifs, d'une évolution du projet et d'une ouverture à l'inconnu par le seul jeu des mots et des sonorités. Certes, on aura beau jeu de répliquer en citant la phrase célèbre de Racine : « La tragédie est faite, il n'y a plus qu'à l'écrire. » Il est vrai que les hommes du grand siècle admiraient dans un poème dramatique son architecture avant toute chose, certains auteurs prouvant un talent supérieur dans l'édification d'édifices harmonieux, Racine convainquant davantage que Corneille en traitant des amours de Titus et Bérénice. Pour autant la tragédie n'est pas l'art du programme par excellence, la part de processus y étant réduite à néant. Si Racine avait le sentiment d'avoir accompli la majeure partie de sa tâche en établissant le déroulement rigoureux des scènes et des actes, en construisant une armature solide sur laquelle il ne manquait plus que l'habillage des mots, il y a fort à parier que l'expérience de la rédaction a exercé son influence sur l'état final de l'œuvre. Car au sein de ces unités que sont les actes, qui contiennent d'autres unités qui sont les scènes, au sein de ce programme précis demeure encore la spontanéité de l'écriture, comme si au fond de toutes ces cages bien grillagées, avec leurs communications comme il y en a dans les zoos pour que les fauves se meuvent de l'une à l'autre, la

sauvagerie du langage était encore vivante. On a beau enfermer une bête féroce, maîtriser une flamme, elles ne cessent pas de vivre leur vie propre, contenue mais intense, domptée mais toujours dangereuse. Non seulement le programme de l'écrivain n'abolit jamais cette liberté absolue du moment de l'écriture, mais cette liberté est davantage qu'une concession offerte, bien plus que la licence donnée aux prisonniers de s'agiter tout leur saoul dans la cour pourvu qu'ils regagnent leurs cellules à l'heure réglementaire. L'écriture la mieux cadrée par un projet préalable est encore susceptible d'imposer des directions inédites à la conduite de l'œuvre... Comment ?



Il existe une différence fondamentale entre l'écriture entendue comme travail préparatoire et l'écriture comme production de l'œuvre. Cette différence est comparable à celle qui distingue la stratégie de la tactique. La stratégie consiste à prévoir les mouvements d'une armée à l'aide de renseignements : le stratège écoute ses informateurs, étudie la topographie du théâtre d'opérations et se représente aussi exactement que possible le cours des événements à venir. La tactique est une discipline bien différente. Elle impose de se confronter à la réalité du terrain et à celle des mouvements de l'ennemi, réalités qui, vues de près, s'avèrent souvent bien différentes de celles que le stratège se représente. Il faut donc imaginer l'écrivain au travail comme un stratège devenu tacticien. Vue depuis ses notes préparatoires, l'œuvre se plie à son caprice car ce qui la constitue, à savoir les mots, n'est pas encore entré dans la lutte. Mais lorsqu'il s'agit de passer à la rédaction, les mots sont là comme des êtres, des individus avec leur personnalité propre, leur caractère, leur histoire qui font d'eux

des auxiliaires plus ou moins fiables, plus ou moins acquis à la cause de leur capitaine. Et celui-ci, lorsqu'il prétend les mettre en marche pour rejoindre l'étape suivante (ce chapitre qu'il veut finir en abordant tel sujet, en mettant en scène tel personnage accomplissant telles actions) se trouve comme un stratège parachuté depuis la salle des cartes dans la jungle infernale du langage. Les mots résistent. Ou les mots s'entendent sournoisement pour n'être pas séparés : soldats fraternels, ils ne veulent pas changer d'unité. Vous avez beau leur ordonner de passer à l'attaque, absurdement ils vous répondent que cette cascade au loin est magnifique ou qu'ils n'ont pas oublié cette amie que vous avez connue il y a dix ans car, à votre corps défendant, ils s'entendent pour évoquer jusqu'à vos plus lointains souvenirs auxquels personne d'autre que vous n'a accès. En somme, les mots bafouent ouvertement votre autorité mais il n'y a pas de conseil de guerre où les traîner. Alors le terrain du roman glisse sous les pieds du capitaine, il avait beau avoir prévu un itinéraire logique et précis du temps qu'il était stratège, voici que le territoire autour de lui se recompose, des chemins inconnus apparaissent, des obstacles s'élèvent où un instant plus tôt il n'y avait rien et d'autres s'aplanissent où des montagnes s'élevaient auparavant. Écrire, c'est faire l'expérience hallucinatoire d'un soldat dans la brousse autour duquel le paysage changerait en permanence et dont les supérieurs exigeraient néanmoins qu'il accomplisse sa mission.

Pour comble de malheur, le stratège sait bien qu'au jour de l'affrontement le hasard est là qui peut déranger ses plans les mieux préparés, ce malin génie qui vient semer la discorde entre les mots, les arranger à sa guise, de sorte qu'un auteur qui se proposerait de traiter un sujet déterminé, dont on effacerait la mémoire avant de lui demander de recommencer le lendemain

la même page, en viendrait à produire deux textes largement différents. Car le moment de la journée, la lumière dans le bureau, les bruits dans la rue et dans l'appartement, jusqu'au support de l'écriture, peuvent exercer sur le travail en cours une influence déconcertante. En rédigeant *Ulysse*, l'encre dont Joyce avait tracé le mot « *god* » traversa la page et donna à lire ce mot au revers : « *dog* ». Imprévue, cette circonstance aurait amené l'écrivain à exploiter la parenté sonore entre deux termes que rien ne prédisposait à se rencontrer. Si le moment de l'écriture est susceptible d'influer sur la nature du texte, il convient de s'y rapporter avec les délicatesses qu'un Des Esseintes multipliait à l'égard des conditions de son repos, de la nature de son alimentation et de la décoration de son intérieur. À partir du moment où l'on accepte que ces objets pérennes que sont les livres, qui se donnent aux lecteurs comme les produits nécessaires d'une pensée qui jamais n'aurait pu s'incarner autrement, sont en vérité les résultats d'un art de l'improvisation, dont la physionomie eût été bien différente si leur auteur n'avait pas eu au jour de les créer des problèmes de digestion, des soucis conjugaux ou de bonnes nouvelles financières, il importe d'élever le moment de l'écriture au rang d'une cérémonie qui permettra aux facultés de l'écrivain de s'exprimer au mieux. Chacun est donc responsable de se connaître en profondeur, de déterminer quelle hygiène de vie est la plus recommandée pour son œuvre, quand bien même cette hygiène n'aurait aucun rapport avec celle prônée pour le reste des hommes, afin qu'un livre naisse dans le cosmos le mieux propice à son développement : c'est enveloppé des mêmes attentions que l'on réserve aux femmes enceintes qu'un écrivain doit avorter.

Adolescent, je n'avais rien compris. Régnier et Boileau ne sont pas les représentants de deux écoles distinctes, les sources de deux histoires parallèles de la littérature : leurs noms désignent deux moments alternés du travail d'un même auteur.

