

L'adolescence de l'art

Jean-Claude Brochu

Number 58, Winter 1993

La résistance à l'écriture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14017ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brochu, J.-C. (1993). L'adolescence de l'art. *Moebius*, (58), 121–125.

L'ADOLESCENCE DE L'ART

Jean-Claude Brochu

«Il y a trois catégories d'hommes : ceux qui se soumettent aux lois; au-dessus, ceux qui les refusent; au-delà, ceux qui s'en imposent¹.»

«...écrire, c'est avant tout réclamer de l'aide²...»

Un écrivain parmi mes connaissances proclame courageusement ou avec candeur – c'est selon – ne jamais s'autocensurer dans la crainte d'entraver, chez lui, l'éclosion d'un nouveau langage. À extirper de ses tiroirs, leur lieu naturel, ces papiers qui ne devraient pas nous parvenir sans retouches, agit-il en véritable écrivain? L'adolescent aussi reconnaît sa liberté dans une absence de garde-fous. Les surréalistes eux-mêmes en sont venus à *travailler* les éléments premiers fournis par l'inconscient ou le hasard. Pourtant le plus spontané des poèmes, le haïku, exige en plus de s'accorder à un rythme, une discipline d'aquarelliste : une attente, un état de réceptivité, un «vivre en poésie» non sans rigueur. Julien Green, pour prendre un dernier exemple, ne publie pas intégralement son *Journal*. Un mot, une phrase, un livre entier intéresse aussi le lecteur par *ce qui aurait pu être*, en naviguant entre les Charybde et Scylla de l'incurie et de la préciosité.

Une telle écriture épouse «la fenêtre offusquée³» d'Anatole France, admet la pénombre et ce qu'elle cache⁴; elle a la transparence des tâtonnements entre le mal écrire et le trop bien. Sur manuscrit, «offusquée» supplante peut-être «bouchée» et «obstruée» dans l'axe vertical des choix de l'auteur, pour ainsi créer une zone paradigmatique qui réalise l'épaisseur du tissu textuel. La phrase écrite par Pascal en de tout autres circonstances : «Figure porte absence et présence⁵» et que Genette a déjà bien appliquée à l'étude du style comme écart retrouve un sens à l'approche globale de chaque œuvre, et il faudra la retenir.

Écrire revient à choisir, dans un lexique, dans un catalogue de formes, dans le répertoire des moyens de l'élégance non encore désuets, cela seul capable de traduire ceci. Dans ce jeu de résistances qui transforme presque la langue en un corps maniable (je te prends, je te laisse), on se rend vite à l'évidence d'une seule «bonne leçon», d'un mot irremplaçable parmi les synonymes imparfaits, d'une syntaxe apte à éviter les lourdeurs empêcheuses de chanter en rond. Car seul importe le chant.

Le chant donné, de ceux qu'un «dieu en nous» souffle sur plusieurs pages, à moins d'avoir été rêvé avec lenteur, porte cependant une originalité moindre que le construit. Le génie du Flaubert de la *Correspondance* s'impose là où tel autre risque l'asphyxie, emmuré chez les idoles (ses classiques) ou bien dans la répétition de ses propres formules. L'universel se conquiert par révolution sur son particulier, qui, sans quoi, intéresse peu ou prou; aussi relirais-je plusieurs fois *Rue Deschambault* où Gabrielle Roy, quoique timidement, commence déjà à «s'objectiver» dans le personnage maternel, tandis que... Mais comment faire des pages nouvelles sur des pensées trop antiques, parvenir à soi, au secret du travail qui efface le travail⁶ et procure la bienfaisante illusion de la facilité? Comment cent fois sur le métier remettre l'ouvrage? Que faire pour que cela coule de source sans trop sentir l'huile? (On connaît les expressions.) Fixons d'abord, avec Antoine Albalat, l'arrivée du vrai travail à la seconde étape : «Il est rare qu'une première rédaction soit satisfaisante [...], parce qu'elle est toujours

précipitée, parce qu'on n'a pas le temps de réfléchir ni de choisir l'expression, et qu'on est alors beaucoup plus capable de tout dire que de tout bien dire⁷.» Barrès aurait ici parlé de «musique» et Maupassant, en naturaliste moins noble, de «la sauce pour faire le plat». Puisque tout est dit, l'expédient de la manière nous reste donc : une voix, un ton pour déformer les matières.

Avec des moyens trop humains, l'écriture (le plus souvent d'une nouvelle, d'un roman, d'un poème) a des velléités d'ordonnance du chaos, elle cherche à donner l'être, dans la peine et la patience, à l'incommunicable; elle réclame l'aide d'une tradition, d'un métier, de dictionnaires pour élaborer ses stratégies qui abandonnent le lecteur au bord d'une expérience fragmentaire du réel, gagnante au double pari de l'unique et du commun. L'unique ayant ses propres voies, il convient de s'obéir.

La forme à dégager préexiste dans le moule : elle y a crû, et celui-ci la contient («refrène», au sens étymologique). Écrire équivaut à réclamer de l'aide pour retirer. C'est au ciseau qu'on écrit, au scalpel qui incise en rouge et voluptueusement (bienvenue aux amis de Freud!) tout le «dehors» inassimilé⁸. Cela semblera relativement facile au détenteur de sa loi, endogène; au plein possesseur de son génie propre, entendu comme capacité d'engendrer. *Relativement* aisé, car y a-t-il plus difficile : «Peut-être n'ignorait-elle pas qu'être soi-même est justement la chose la plus difficile⁹.»? Dans le cas de Gabrielle Roy, se tenir avec ce ton bien à elle sur le tranchant entre sensibilité et mièvrerie tient de la virtuosité du gymnaste à la barre fixe – dont elle n'est tombée qu'une fois, si je puis filer la métaphore, avec *Cet été qui chantait*. L'écrivain vise l'équilibre inconfortable entre le mouvement organique de sa loi et cette rigueur comme une chape héritée et cultivée, autant dire qu'il se livre à l'éternel mouvement spiralé de la dialectique du dedans et du dehors. Il faut aussi savoir s'arrêter.

De retour par définition, le pendule nous ramène la contrainte pour avoir tout vu transgressé : de la ponctuation absente dans une phrase de plusieurs pages aux secrets d'alcôve à faire rougir le plus expérimenté des proxénètes.

En contre-exemple : «Nous avons partagé.», dit simplement Maurice dans le roman de Forster. Le verbe *étonne* d'abord, puis *suggère* une communion. N'est-ce pas l'ambition de l'art? Comment ne plus être audacieux? avoir l'audace de la retenue? Chacun, pour lui-même, se doit de réinventer un langage allusif et sans agrammaticalisme gratuit pour assumer aujourd'hui littérairement la liberté de tout dire¹⁰. Le parcours affiné de Renaud Camus depuis *Tricks*, à cet égard, me paraît exemplaire.

Peut-être pourrions-nous commencer par décrire à la manière de Constantin Cavafis, dans «Le soleil de l'après-midi» notamment. «Désécrire», dirais-je; si l'on voit dans l'écriture le simple synonyme d'un certain lyrisme. Le «dedans» devrait toujours emprunter le chemin du «dehors», le passage d'une chambre de location meublée et ensoleillée avant que d'être habitée...

J'entends d'ici les psychanalystes à la petite semaine – au rang desquels je me compterais volontiers en d'autres temps – rétorquer qu'une telle surveillance de ses excitations de plume correspond à intégrer les diverses instances surmoïques (tradition, credos d'écoles, etc.) qui endiguent par trop le flux libidinal comparable à l'encre au bout du stylo; pour eux, écrire ainsi ou se castrer, c'est du pareil au même. Qu'ils écrivent au crayon! Et si c'était tout bonnement se respecter de même que la langue à servir, éviter le vulgaire; faire œuvre dans l'esprit des tout premiers romantiques, soit évoquer concrètement un paysage, par exemple, que le lecteur complète en lui-même, par l'addition, à la chose vue, de la chose rêvée; inviter le lecteur à co-signer plutôt que de le refouler dans son fauteuil.

J'ai beau faire, pour me représenter ce propos sur l'écriture, je ne retrouve qu'une image d'équilibre. Le travail sur le texte évoque une mouvance balancée dans les mains jongleuses de son auteur, qui le pèsent, le soupèsent et le remanient, avant que le lecteur aussi s'en amuse. Ce jeu (moins austère que «travail») aide encore le premier à s'approfondir. Car curieusement, ne pas s'aimer en littérature, écrire avec le sentiment d'être hors de soi, ne pas se suivre, voilà le meilleur moyen de se trouver. Le travail est

donc nécessaire pour atteindre un équilibre entre précepte et loi intime. Et puis, en cette fin de siècle littéraire sous le signe de la surabondance du moi sans aucune transposition, la sagesse voudrait peut-être que l'on travaille à s'éviter un peu, ou à se fondre parfois dans le décor. Je vous prie cependant d'excuser ici ma franchise, mais je crois que nous sommes en ce moment précis – exception faite pour son idiome pas toujours déshonorant pour le français – plutôt loin de plusieurs livres de Marguerite Duras.

Notes

1. Jean-René Huguenin, *Journal*, p. 232.
2. Marcel Arland, *Essais et nouveaux essais critiques*, p. 311.
3. «Le cabinet de travail de M. Bergeret n'avait qu'une fenêtre, mais grande, qui en occupait tout un côté et qui laissait entrer plus d'air que de lumière, car les croisées en étaient mal jointes et les vitres offusquées par un mur haut et proche. Poussée contre cette fenêtre, la table de M. Bergeret en recevait les reflets d'un jour avare et sordide.» Anatole France, *Le mannequin d'osier*, p. 1-2.
4. Antoine Albalat, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, p. 4.
5. Cité par Gérard Genette, *Figures*, p. 207.
6. Whistler cité par Roger Martin du Gard, *Le lieutenant-colonel de Maumort*, p. XXVII.
7. Albalat, *op. cit.*, p. 9.
8. «...à la troisième, ou à la quatrième révision, armée d'un crayon, je relis mon texte, déjà à peu près propre, et je supprime tout ce qui peut être supprimé...», Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 234-235.
9. Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, p. 238.
10. Voir Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymède*, p. 295.