

ROLAND BOURNEUF

Québec

Les passages de l'écriture

Sous quel angle saisir un phénomène aussi répandu, complexe, protéiforme que l'acte de réécrire ? Il est aussi vieux que la littérature elle-même : combien de fois a-t-on refait l'histoire de Gilgamesh, d'Ulysse, des Argonautes, de Faust, de Don Juan ? La littérature offre reprises et emprunts, échos et rappels, allusions masquées ou explicites, influences diffuses, des circulations multiples de thèmes, motifs, personnages, situations, idées d'une oeuvre à l'autre.

Elle n'a d'ailleurs pas l'exclusivité de cette pratique : pensons par exemple à la peinture telle qu'elle se faisait dans les ateliers de la Renaissance italienne ou du XVII^e siècle hollandais. Les peintres s'exercent (ou s'exerçaient) à « copier » les maîtres (Van Gogh avec Delacroix, Picasso avec Velasquez), ils réutilisent et recyclent des tableaux existants, en font des collages. Au XVIII^e siècle, les compositeurs se faisaient en toute bonne conscience des emprunts mutuels, et les arrangements musicaux sont de nos jours universellement répandus. « Réécrire » l'histoire est une pratique qui remonte au moins à l'Égypte ancienne quand un pharaon faisait effacer sur les monuments le nom d'un prédécesseur pour le remplacer par le sien. Aujourd'hui on réinterprète l'histoire à la lumière des découvertes récentes à moins que ce ne soit pour des raisons idéologiques et politiques dont les exemples sont encore dans toutes les mémoires. On « rewrite » une biographie pour la mettre à jour et au goût du jour ou pour en tirer un scénario. Le cinéma connaît des « remakes » pour les mêmes raisons. En rapprochant ces opérations, il serait sans doute possible de trouver des équivalences d'un art à l'autre et, pour les futurs chercheurs, d'en faire une synthèse.

Restons dans la littérature. En quoi consiste l'acte de réécrire ? Il relève en partie de la modernisation d'un texte (chansons de geste, romans de la Table ronde) repris en langage contemporain, mais cette opération qui veut

rendre accessibles les originaux s'accompagne parfois d'une transposition d'un contexte historique et culturel à un autre qui en change complètement le sens premier. L'oeuvre de départ peut devenir prétexte à un commentaire, à une rêverie, à un dialogue imaginaire (Grandbois racontant Marco Polo d'après le récit laissé par celui-ci, V.-L. Beaulieu « réécrivant » Kerouac, Giono « saluant » Melville). Parfois encore des prolongements donnent des textes nouveaux « dans l'esprit » des devanciers (nouvelles de Robert Lalonde inspirées par Gabrielle Roy, Tchekhov, Garcia Marquez). Ou bien des imitations sont faites à des fins critiques et parodiques (les célèbres *À la manière de*, par Paul Reboux). Ou bien nous percevons dans une oeuvre des souvenirs d'une autre : nous entrons ici dans la zone floue des *influences* qui relèvent des lectures qu'a faites un écrivain, des modèles qu'il se donne, souvent de ses admirations de jeunesse (Balzac reprenant les romans historiques de Walter Scott), et du travail de son inconscient qui, à partir d'un déclencheur, suit sa ligne propre.

* * *

Les questions que soulève la réécriture et les formes qu'elle prend, j'en ai touché un certain nombre à la fois par la recherche et par la création littéraire. Je veux ici présenter quelques observations dans le sillage de mon expérience personnelle.

J'ai prononcé le mot d'influences. Vieux problème du comparatisme, fonds inépuisable des recherches universitaires, repris, modernisé, systématisé sous le chapeau de l'intertextualité. Ces recherches démontraient des contacts, des lectures faites par un écrivain, rapprochaient des oeuvres sous l'angle des thèmes, des genres, de la conception littéraire, voire du style. Aujourd'hui on décrirait cette approche comme une tentative pour repérer le mode de présence d'un texte dans un autre texte. On s'efforce ainsi d'amener cette étude à plus de rigueur en réduisant la part d'impression et de subjectivité qu'elle comporte. Selon la conception traditionnelle, tout écrivain reçoit et exerce des « influences » et le comparatisme les traque à n'en plus finir : il découvre ou croit découvrir des inspirateurs obscurs, des prédécesseurs oubliés et des imitateurs qui ne le sont pas moins. Travail légitime sans doute, qui permet des relectures, mais qui risque dangereusement de se perdre dans les sables de l'érudition.

J'ai perçu ces possibilités et ouvertures tout comme ces pièges en étudiant Saint-Denys Garneau dans ses rapports avec les littératures européennes (essentiellement française avec des incursions dans les domaines anglo-saxon et russe). La poésie de Saint-Denys Garneau a été marquée visiblement par Verlaine, Baudelaire, Supervielle (des rythmes, un voca-

bulaire, une ambiance). Le lecteur le sent d'emblée mais comment aller plus loin ? Par bonheur le poète a laissé un journal abondant, une correspondance, quelques articles. J'entrepris d'y repérer les commentaires qu'il consignait sur ses lectures. J'étais donc en terrain plus solide. Ce corpus offrait non seulement les éléments d'une poétique mais ceux d'une morale, un point de vue sur le monde, le destin, la vie spirituelle. Je pouvais donc observer avec une certaine précision comment une oeuvre de départ (avant tout Baudelaire et Dostoïevski) passe dans une autre, s'infléchit, prend un éclairage neuf. Je voyais comment une oeuvre en féconde, à la limite permet d'en créer une autre. Constat banal, certes, maintes fois fait et décrit, mais cela n'en annule pas la nécessité pour quiconque étudie la littérature et lui-même écrit. Antidote aussi à la tendance (dont les études littéraires sont loin d'avoir l'exclusivité !) à cloisonner notre étude, à isoler un objet, à privilégier un seul point de vue méthodologique ou théorique.

Les bénéfices de cette étude des « influences » ? On les devine sans peine. D'abord situer des oeuvres en mettant à jour des antécédents parfois inattendus, et donc à l'occasion en relativiser la nouveauté. Surtout montrer des continuités historiques, des trames serrées de relations, ou pour employer une autre métaphore, des résurgences, des cycles. Démontrer s'il en est encore besoin que la littérature se bâtit à partir de matériaux élémentaires et relativement limités (Jung parlerait à ce propos d'archétypes et de mythes), sur des schémas simples permettant des variations illimitées, et que, somme toute, elle est faite de réécritures.

* * *

J'ai tourné la page sur cette pratique comparatiste. Je ne la renie pas. Elle a permis pour moi la création. Et elle l'a précédée. Il était inévitable que mes lectures reparaissent sous une certaine forme dans mes textes personnels — quel écrivain peut-il s'abstraire de toute la littérature qui l'a précédé, et pourquoi le devrait-il ? S'il est vrai, souvent vérifié, que la culture que nous portons en nous peut décourager et étouffer notre création propre, cette culture encore plus nous porte et nous pousse. Combien d'oeuvres nées ainsi d'un ébranlement et d'un enthousiasme premiers : Chateaubriand pour Flaubert, Virgile et Stendhal pour Giono, Jules Verne pour Gracq.

Pour ma part c'est après avoir beaucoup lu et commenté les écrivains que j'aime que j'ai éprouvé le besoin d'écrire pour moi-même. Selon deux voies suivies de front : l'essai et le récit.

L'essai tout naturellement après la rédaction de comptes rendus et d'articles de facture universitaire : en respectant des dimensions imposées, une structure établie par la tradition du genre, une rigueur démonstrative, un

effacement du locuteur. Forme contraignante, certes, mais outil qu'il faut apprendre à manier, précieux en ce qu'il enseigne la netteté, l'économie, la précision, qu'il exige concentration du regard et sûreté de la langue. Cette pratique du compte rendu enseigne aussi que la critique est une des formes de réécriture, puisque souvent son auteur est porté à refaire l'oeuvre qu'il recense (parfois quand sa mauvaise humeur est provoquée, ou quand il se sent en concurrence sur son terrain favori...).

Cette discipline initiale permet peu à peu un assouplissement (on peut imaginer tout aussi bien que certains écrivains connaissent le mouvement inverse dans leur évolution). Liberté plus grande dans l'organisation des textes, associations et souvenirs, amorce d'une réflexion à la fois plus générale et plus personnelle, intégration d'acquis culturels, manifestations plus délibérées et plus audacieuses de la subjectivité de celui qui tient la plume. Je décris là l'essence de l'essai. J'ai trouvé des balises dans les *Propos* d'Alain, dans *Noces* de Camus, chez Caillois (en particulier ses admirables descriptions de pierres et son autobiographie, *Le Fleuve Alphée*), surtout chez Gracq (de *Lettrines* aux *Eaux étroites* et aux *Carnets du grand chemin*). Toutes oeuvres qui font entrevoir une écriture totale, c'est-à-dire englobante. Celle que sans doute cherche tout écrivain, qui rassemblerait et condenserait expérience vécue et héritage culturel, précision et liberté de la formulation, narration, poésie, réflexion, rappels du passé et vision prospective. C'est ce que j'ai tenté d'approcher, en particulier dans *Venir en ce lieu*, à partir des lieux où j'ai vécu, des pays et paysages que j'ai parcourus, et dans *L'Usage des sens*, où des objets, précieux ou fort modestes, lancent la rêverie et l'écriture.

* * *

L'autre voie dans laquelle je me suis progressivement engagé est celle du récit. D'abord à tâtons sous forme de courts textes proches du poème en prose, qui regardaient beaucoup plus du côté de Rimbaud ou de Marcel Béalou que de Maupassant. Événements énigmatiques, personnages insaisissables évoluant dans un espace irrationnel : ils venaient du rêve, du fantasme, des zones crépusculaires de l'inconscient (*Mémoires du demi-jour*). Ils me traversaient, et, à la fois déconcerté et séduit, je les transcrivais avec la plus grande exactitude possible pour préserver le climat d'étrangeté qui les accompagnait. D'autres textes, par contre (notamment dans le recueil *Le Traversier*), empruntaient plus délibérément à l'observation de la réalité quotidienne.

Ainsi j'ai vu s'accuser au fil de l'écriture, plus qu'un contraste, une opposition. Mais je préfère parler d'une polarité entre onirisme et réalisme —

que je n'ai pas cherché à résoudre en éliminant l'un des termes, mais que j'ai laissé agir. Il s'est opéré plutôt d'un livre à l'autre un déplacement en faveur du second.

Mes repères, je les ai trouvés dans une demi-douzaine d'oeuvres narratives auxquelles je reviens fidèlement et qui forment pour moi une famille. Les trois nouvelles qui composent *La presque île* de Gracq, *Sur les falaises de marbre* de Jünger, *Le Désert des Tartares* de Buzzati, *Le Voyage en Orient* de Hesse, *L'Aleph* de Borges. Cette liste circonscrit un espace du récit qui privilégie des zones intermédiaires de tout ordre et à tout niveau. Entre la fable, l'apologue, et d'un autre côté la nouvelle et le roman, par les dimensions, le contenu, la visée. Entre développement d'une matière narrative, d'une histoire, et sa contraction, sa réduction extrême à l'état d'épure. Entre richesse stylistique et dépouillement, voire austérité (Risquons la métaphore : entre orchestration symphonique et économie d'une musique de chambre). Entre autobiographie plus ou moins directe et fiction. D'une part individualisation des personnages, de l'autre leur simple présence à des fins symboliques. Soit une insistance sur le contenu sensoriel de l'événement par la description, soit prédominance du discours réflexif, proximité du narrateur ou sa distance par rapport à l'événement.

Ou encore, et surtout, double attraction vers d'une part l'historicité, et de l'autre intemporalité. Ce jeu de polarités est particulièrement sensible dans *La Route* de Gracq, *Le Désert des Tartares*, *Sur les falaises de marbre*. Et particulièrement difficile à gérer pour le narrateur-auteur. Comment, en effet, insérer une histoire dans une réalité concrète, lui donner un poids charnel sans la situer dans une époque et en un lieu ? C'est le problème que Jünger en particulier devait résoudre : décrire le combat entre des puissances maléfiques cachées dans la forêt et celles qui oeuvrent pacifiquement au bord d'un lac, cela en une époque indéterminée comme la géographie elle-même. Une guerre qui se solde par une destruction, avec des armes et des méthodes du Moyen Âge et qui cependant évoquent irrésistiblement l'époque où le roman a été publié (1939) : derrière le Grand Forestier se profile la silhouette de Hitler. L'ambiguïté est entretenue délibérément : il s'agit pour le narrateur de donner assez d'indices pour qu'en permanence la lecture du récit soit possible à deux niveaux temporels. Et faut-il inventer une géographie imaginaire — comme l'ont fait Gracq (*Le Rivage des Syrtes*, *La Route*) ou Buzzati —, assez floue pour qu'on ne la cherche pas sur une carte, assez nette et cohérente pour qu'elle donne un sentiment de réalité ? D'un côté risque de voir l'histoire perdre son ancrage et s'évaporer dans l'imaginaire pur (comme dans *Le Seigneur des anneaux*, la « fantasy » anglo-saxonne ou les contes de fées), ou celui de la réduire à un récit banalement réaliste qui se complaît dans l'accidentel et

d'en perdre ainsi la portée symbolique générale ? Impasse peut-être, qui a mené Gracq à abandonner la rédaction de *La Route*. Du moins difficulté à laquelle je suis confronté et que j'essaye de résoudre par divers moyens (qui ne se prétendent pas neufs) : suppression des noms de lieux, voire des personnes (remplacé par un « il, elle »), pas ou peu de repères temporels, ambiguïté sur ce qui est donné comme « réel » ou « fictif », récits alternés passant de l'un à l'autre plan, etc. Équilibre précaire à maintenir par le narrateur, et pour le lecteur inconfort, perplexité, peut-être irritation et malaise (qui peut d'ailleurs devenir source de plaisir esthétique !). Alors que le lecteur veut savoir où il est, à quel moment, en présence de qui il se trouve, ces récits le placent en position d'instabilité, ce qui le conduit à découvrir une signification moins immédiate, par exemple l'usure produite par le temps, l'isolement, la routine, l'attraction du vide sur un être (*Le Désert des Tartares*), le déclin d'une culture parvenue à un sommet (*Sur les falaises de marbre*).

* * *

Réécritures : je laisse à d'autres le soin de répertorier les formes qu'elle prend, depuis la « réécriture interne » par laquelle un écrivain reprend ailleurs un motif qu'il a déjà employé, jusqu'aux imitations et plagiat, et à la recreation de *l'Odyssée* ou de *Don Quichotte*. Reste la question des modèles. J'ai indiqué quelques-uns des miens : je ne cherche évidemment pas avec présomption à refaire... Plutôt je considère ces oeuvres avec curiosité, je me dis alors : « Tiens, voilà comment Gracq ou Jünger ou Borges procède ». Je suis prêt à céder à leur attrait magnétique, j'admire leur invention, leur maîtrise mais je préserve une distance, je résiste — au moins consciemment — au mimétisme : condition pour que la création soit possible. Je me situe donc. Je vois la « réécriture » s'opérer entre attraction et détachement par rapport aux oeuvres qui nous inspirent. Elle met à jour des tensions (j'en ai examiné précédemment quelques-unes à propos du récit), les cristallise et aide à leur résolution. Tensions dans ces œuvres mêmes, ainsi que dans les miennes, et dans le rapport entre celles-ci et celles-là.

Après ou avec Saint-Denys Garneau et Grandbois, Flaubert, Gracq, Giono, Jünger, quelques autres encore ont servi à ma propre mise en route. Et je me suis mis en route. J'ai constaté, je constate que moi aussi, comme quiconque tient une plume, suis ramené irrésistiblement à une histoire. Non seulement a-t-elle été racontée maintes fois par d'autres, mais sous des formes différentes je la reprends, et c'est bien sûr la mienne. Cette répétition, voire ce ressassement, peut m'irriter, me décourager, mais faut-il résister à cette force qui entraîne l'écriture ? Je sens plutôt qu'il me faut

céder et poursuivre. Je peux ultérieurement chercher des justifications à cette nécessité mais je constate d'abord un mouvement premier, qui est une donnée immédiate, qu'il me faut respecter. Ne suis-je pas moi aussi en train d'exprimer une aventure en même temps que je la vis? Je parle d'aventure mais il faudrait parler de mythe. Celui d'un homme qui marche en essayant de trouver son chemin. Depuis une quarantaine d'années je suis engagé dans l'écriture : à mesure que j'avance, je sens croître en moi le sentiment et la conviction que je touche un substrat mythique qui est aussi un terreau nourricier qui ne m'appartient pas, et qu'en racontant mon aventure propre, dans sa singularité et sa banalité, je me rattache à l'histoire collective des hommes.