

*La composition simultanée,
Remarques sur l'invention chez C.-A. Cingria*
Rudolf Mahrer

Comment Charles-Albert Cingria écrit-il ? L'exploration de ses archives laissait attendre des lumières sur cette question, de « génétique textuelle ». Celui qui la soulève ne cherche pas une interprétation nouvelle de l'œuvre, mais l'élucidation des processus d'invention. La tâche est centrale pour les sciences de l'humain et de la société, surtout si l'on considère (comme le psychologue Todd Lubart) qu'après avoir été sapiens et *loquens*, l'*homo* du XXI^e siècle est désormais *creativus*.

Comme il s'agit ici d'être fort bref, je renvoie à un texte, lui-même fort bref, où Cingria, plus que nulle part ailleurs je crois, se prononce sur sa méthode : « Philodoxie : improviser et composer »¹. « Je ne sais pas si l'on peut dire qu'il y a une différence entre improviser et composer. » Voilà tout simplement mise en crise l'opposition la plus intuitive de la génétique textuelle. Cingria envisage l'écriture comme une performance : « Car il en va de cela – non seulement du style oratoire, mais de l'écriture – comme de la fresque : il y a un moment qui est celui-là où l'on “fait” »²; et considère comme un malheur expressif l'une des plus fondamentales dispositions de l'écrit : « l'auteur peut recommencer [le travail] dix, vingt fois, il ne fera que s'intoxiquer de cette malchance ». Comparant tel écrivain qui « réfléchit des heures » au tireur lamentablement empêché de tirer par ses hésitations et ses tremblements, Cingria considère la composition, au sens de travail préparatoire du texte, comme une mauvaise méthode : « Un bon poète

¹ *Propos*, I, p. 175

² *Ibid.*

compose toujours simultanément», c'est-à-dire en écrivant. Plus sèchement encore : «Composer n'est pas créer – erreur de toute la philosophie germanique.»

Voilà, très explicite, une position «méta-génétique», sur le travail créatif d'écriture, qui situe la valeur du côté de l'improvisateur, de l'actualité et de la présence de l'énonciateur à la situation de communication. Une anti-écriture si l'on veut – puisque l'écrit est la possibilité même de la patience, et d'une communication en l'absence du sujet écrivant.

Bien sûr, s'agissant de Cingria, on sera bien avisé de trouver, dans d'autres textes, motivés par une autre humeur et un autre contradicteur, dénoncé le «gros n'importe quoi de quelqu'un à qui on a raconté qu'il n'a qu'à laisser courir sa plume pour faire sublime, et qui le croit»¹. Tenons néanmoins pour acquis que le modèle créatif cingrien se porte du côté de la préméditation faible ou plutôt immédiate. Le texte composé, dont les seuils et le plan répondent aux modèles rhétoriques, n'est rien qu'un grumeau : il se détache de son contexte, émanant d'un énonciateur lui-même détaché, et tout ce détachement condamne son l'énonciation à l'inactualité.

au glacis et au glacé.

D'une telle idéologie du texte, modulation originale d'un imaginaire d'époque (à comparer avec la poétique de Ramuz ou les propos du linguiste Charles Bally), qu'advient-il sur le plan poétique ? Restons sur «Philodoxie». Début du deuxième mouvement : «Mais tout cela peut être dit en moins de mots.». Début du troisième : «Cependant, essayons de dire mieux encore...» Début du quatrième : «Essayons encore». Dernier mouvement : «Séchons les plumes et serrons l'écritoire. Ce n'est pas ainsi qu'il eût fallu commencer. [...] Nous nous y essayerons une autre fois.» La progression se fait par rectifications et enrichissements, par essais et échecs. Si la composition est une programmation des actions discursives, la poétique cingrienne s'applique à ne pas en avoir. Le produit est le processus. On retrouve, dans un microprocédé

¹ «Che vuoi?», *Propos*, 1, p. 182

régulier chez Cingria, ce goût de la composition simultanée : « Car c'est ainsi, et il est fou et vulgaire et malséant et impie et stupide de vouloir qu'à toute force il faille *être d'une époque* »¹ (« Vouloir être moderne », *Propos*, 1, p. 38). La clôture des « et », introduisant chaque attribut comme le dernier, est abattue : la raison organisatrice ne résiste pas à l'émotion et au besoin impérieux d'exprimer celle-ci en flux tendu. L'intention se dessine à mesure qu'elle s'exprime, ce qui n'est pas une mauvaise définition de l'improvisation. Voilà pour un élément de poétique, où la composition simultanée, comme méthode idéale, est mise en scène et en style.

Mais, sous le style, ou avant lui, qu'en est-il au final de la méthode de Cingria ? D'ordinaire, lorsqu'on trouve dans un fonds manuscrit quatre documents inédits portant le titre d'un texte publié, on se dit qu'on a mis la main sur un « dossier génétique », qui permettra de retracer les étapes de l'élaboration du texte éponyme. Le familier des archives Cingria sait qu'ici, il n'en va pas ainsi. Les quatre « Vouloir être moderne » (sans compter « Vouloir être actuel »), par exemple, ne sont pas les étapes de l'écriture d'un même texte. Il est fort difficile de les organiser chronologiquement, de savoir si l'un est la reprise et l'achèvement d'un autre : d'abord parce qu'ils semblent tous achevés, ensuite parce qu'ils prennent chacun des chemins trop différents pour qu'on puisse les considérer comme les états d'un même texte, les étapes d'une même écriture. Décider si un document inédit doit être considéré comme un texte autonome et complet, ou comme un brouillon préparant un autre texte de l'auteur, voilà quelle a été la principale difficulté génétique de l'édition des *Œuvres complètes* de C.-A. Cingria.

Au-delà du problème éditoriale, c'est un aspect important de la méthode qui s'éclaire. Obligé sans doute par cet idéal de la composition simultanée, Cingria rechigne à recommencer un même texte pour le perfectionner. Il rechigne au brouillon, comme préparation de quelque chose d'encore inactuelle ; il rechigne aussi à recopier : « Ne jamais recopier quelque chose

¹ « Vouloir être moderne », *Propos*, 1, p. 38

laissé inachevée la veille»¹ («Philodoxie»). Cingria invente et perfectionne par *variation*.

J'entends par variation l'activité qui consiste à produire un texte $n+1$ en tant que nouvelle instanciation d'un projet déjà actualisé par un texte antérieur n . Le nouvel avatar profite incontestablement de ce que son prédécesseur a déjà permis de verbaliser et de penser; à ce titre, on peut dire qu'il entretient avec lui une relation génétique. Mais la méthode n'est pas celle du brouillon. N n'a pas été produit dans l'optique de préparer $n+1$. $N+1$ n'est pas n perfectionné, c'est une réalisation autre d'un projet qui se déplace au fil de ses instanciations. Ainsi, la nouvelle variation peut s'affranchir de la variation précédente jusqu'à présenter sa propre esthétique. Cingria décrit *Le 16 Seize juillet* (Mermod, 1929) comme «l'ébauche du "Petit labyrinthe harmonique"» (*Bifur*, mai 1929, cf. *Récits*, 1, p. 898)²; impossible néanmoins de donner à lire ce dernier texte par le biais de variantes, comme la réécriture du premier, tant il diffère de ce qui a pourtant été son point de départ.

En somme, la méthode de la variation relativise l'opposition du brouillon et du texte. L'éditeur, face à l'archive, espère repérer des inédits publiables, en posant la question : s'agit-il d'un texte (destiné à la communication) ou d'un brouillon (destiné à l'invention d'un autre texte)? Les manuscrits de Cingria incitent à reconnaître des écrits assumant la double fonction : l'invention se fait toujours dans l'essai de communication. Cette manière de faire ne va pas sans rappeler l'improvisation musicale, où, sans être composée, chaque performance profite des instanciations antérieures et alimente les performances ultérieures³.

En résumé, la manière d'écrire la plus caractéristique de Cingria consiste à inventer par variations, c'est-à-dire par des tentatives successives jouant chacune un même projet, un peu autrement, un peu ailleurs, selon le déplacement que

¹ «Air (Participation)», *Propos*, 1, p. 177

² *Récits*, 1, p. 898

³ Voir à ce sujet Cl. Canonne et M. Guerpin, «Pour une génétique de l'improvisation musicale», *Genesis*, 47, 2018, p. 155-167.

provoque nécessairement la tentative précédente. Pour pouvoir refaire un texte en mieux, il faut faire comme si, après l'avoir écrit, on est toujours le même. Mais, Cingria l'éprouve fort, l'écriture change l'écrivain. D'où son aversion pour les corrections d'épreuves : « Une des choses que je te déteste : corriger les épreuves. C'est toujours d'un ennui indicible. L'on n'a déjà plus rien de commun avec ce que l'on était quand on a lâché ces textes. »¹ (« Air (participation) », *Propos*, 1, p. 177.)

On n'écrit jamais deux fois le même texte. Dans cette attitude, héraclitéenne, l'écriture perd de son pouvoir cumulatif – cherchant non pas le perfectionnement du même, mais la performance renouvelée. (D'où, peut-être, le goût ou la nécessité de la prose brève.) C'est le prix de la méthode, celle du « compositeur fulminant », qui donne au discours, pour Cingria, sa valeur artistique.

¹ « Air (participation) », *Propos*, 1, p. 177.