

Chantiers d'écrivains

Entretien avec Albert Dichy, directeur littéraire de l'IMEC

Des simples notes manuscrites aux épreuves approchant la version définitive d'un texte imprimé, en passant par la correspondance et les journaux intimes, le fonds d'archives de l'IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, constitue évidemment un passionnant observatoire des « chantiers » d'écrivains. Plus qu'une métaphore, cette notion offre un rapport renouvelé et désacralisé au texte fini, et permet d'envisager une conception processuelle de l'œuvre littéraire.

Albert Dichy : Il y a évidemment plusieurs types de « chantiers d'écrivains »... Mais il convient d'abord de rappeler l'intérêt de cette idée : l'image du chantier nous met tout de suite en relation avec la pratique d'écriture d'un auteur. On touche là à autre chose que ce que l'on appelle ordinairement une œuvre, c'est-à-dire la bibliographie de l'écrivain, la liste des livres qu'il a écrits, et où le chantier n'est envisagé que sous l'angle du « brouillon ». L'archive ouvre sur le chantier, c'est-à-dire sur ce qui produit ces livres. Et cette réalité littéraire peut être beaucoup plus large, plus féconde même, plus importante que l'objet fini, que le livre manufacturé. Bien entendu, le mot « processus » est important. Ce n'est pas simplement le chemin qui aboutit à un livre, car il peut y avoir des moments où le chantier (dans la pratique d'écrivain) ouvre sur lui-même. Par exemple, quand un écrivain se met à orner son manuscrit, à dessiner dans les marges du texte, on n'est plus dans un processus rivié à une œuvre ultérieure, mais dans une pratique qui, au fond, ne vise qu'elle-même. C'est parfois flagrant. Par moments c'est le goût du chantier qui anime l'écriture, et pas simplement le processus ; le chantier n'est pas seulement ce qui conduit vers une œuvre constituée.

Jean-Max Colard : *Et du coup il nous ouvre à quantité d'autres textes et pratiques d'écriture, au lieu d'en rester à la seule bibliographie de l'auteur...*

A.D. : Disons qu'il y a un certain nombre d'écrivains qui n'ont écrit que leurs livres. Et donc, à moins qu'ils aient détruit le reste de leur production écrite, s'il y en a eu, on retrouvera à l'intérieur de leurs archives, très méthodiquement organisées, les versions successives qui ont abouti à chaque livre publié. Ecrire ici, c'est commencer un livre, finir un livre, et c'est tout. Ensuite, il y a d'autres écrivains chez qui le livre

est posé à l'horizon de leur pratique d'écriture, mais ils n'y vont pas de façon aussi directe. On peut enfin envisager des œuvres où le livre n'est pas à l'horizon.

Jmx : Par exemple ?

A.D. : Je prends les choses dans le désordre, en commençant avec le cas d'un écrivain comme Hubert Lucot — mais ça aurait pu être aussi le cas d'autres écrivains comme Pierre Guyotat. Ces écrivains écrivent en continu, ils produisent de l'écriture en continu, qu'elle soit sous une forme reconnaissable, cataloguée comme le journal, le carnet ou le cahier, souvent déterminée par des supports assez précis. Mais à un moment donné, cette production constante d'écriture va s'orienter vers un livre particulier ; l'auteur se rend compte, et cela se passe à l'intérieur du texte, ou de son point de vue d'auteur, ou entre les deux, qu'un livre devient possible. Ainsi Hubert Lucot sectionne dans cette partie, il va extraire un pan d'écriture de cette production continue, le retirer de l'ensemble et va ensuite retravailler cet extrait, mais cette fois-ci en direction du livre.

Jmx : Hubert Lucot fait une coupe dans sa pratique continue d'écriture et cet extrait fait donc lui-même l'objet d'un re-travail ?

A. D : Oui, ça fait l'objet d'un re-travail. Tel a été le mode d'écriture d'Hubert Lucot pendant longtemps, à une époque où il n'était pas encore reconnu comme écrivain. Depuis qu'il a acquis ce statut, sa pratique a subi quelques détournements, puisqu'il répond par exemple à des commandes. Mais il fait quand même l'effort de conserver le flux premier et de travailler sur des copies. A l'IMEC nous avons dans les archives à la fois cet espèce de flux continu d'écriture d'Hubert Lucot, mais aussi tout ce qui a un moment a été retiré, modifié et est finalement devenu un livre. Ce n'est pas pour rien qu'un de ces livres principaux, en tout cas le plus emblématique chez lui, s'appelle *Le Grand Graphe*, et qu'il était écrit sur des grandes bandes de papier collées sur ses murs. Quand on entrait chez lui on avait une sorte de livre monté très haut sur le mur : ça indiquait l'idée d'un espace habité plutôt qu'un espace produit. Et par extension le livre aussi n'est pas seulement à concevoir comme un objet produit, mais comme un espace dans lequel le livre s'écrit, un espace de langage, un espace d'écriture. *Le Grand Graphe* est très important : il n'enregistre pas, il écrit. De plus, la dimension matérielle devient aussi très importante, car effectivement la publication

du *Grand Graphe* aux éditions Tristram a nécessité un livre hors dimension. Mais au fond, ce livre correspond le mieux à son type d'écriture.

Jmx : Avec ce texte collé par l'écrivain Hubert Lucot sur les murs de sa chambre (son salon ? sa maison ?), on peut aussi dire que le texte est peut-être ici davantage exposé que publié...

A. D : Oui, il y a un geste d'exposition... et il est vrai que cette exposition était même la transformation de son habitat en lieu d'exposition. Dans quelle mesure cette modalité lui est-elle nécessaire, il est difficile de le dire.

Jmx : Mais nombre d'écrivains ont une pratique d'écriture continue, via le journal ou le carnet...

A. D : Oui, même s'ils n'en ont pas toujours conscience, il y a chez beaucoup d'écrivains des espaces d'écriture continue. L'archive est intéressante pour tous les gens qui travaillent sur la genèse des livres, pour savoir comment on arrive à ce livre... Mais il y a un autre point de vue qui est très fascinant dans l'archive, c'est tout ce qui est de l'ordre de l'impublishable : tout ce qu'un écrivain produit mais qui n'est pas destiné à la publication, ou qui sauf exception ne trouve pas nécessairement un lieu de publication. Le journal, s'il est continu, et maintenu tout le temps d'une vie, devient un objet problématique parce qu'il est beaucoup trop énorme pour être publié intégralement. Certains ont été publiés sinon intégralement, du moins en grande partie, comme le journal de Léautaud par exemple, ou celui de Claude Mauriac. Mais aucun éditeur n'envisagerait la publication des cinquante volumes d'Henri Thomas, qui a tenu son journal toute sa vie. Claire Paulhan en a fait deux ou trois publications de ce journal, mais c'est tout. Voilà des éléments, des masses, des modes d'écriture qui ne sont pas destinés à la publication. Avec Pierre Guyotat par exemple, on doit être à peu près à quatre cent carnets... Il y a eu un projet de publication mais c'est pléthorique, quelque chose déborde l'acte de publication — c'est d'une certaine façon l'ouverture d'un chantier. Il est certain que dans ces carnets on va parfois puiser l'œuvre, ou des éléments d'une œuvre à venir. Mais parfois ce n'est pas forcément le cas, car il s'écrit aussi des choses insignifiantes : aujourd'hui untel m'a téléphoné. Dans ces écritures, il y a quelque chose qui excède et qui est impublishable. Pas nécessairement parce que c'est trop grand mais parfois parce que c'est trop petit. L'infime, le minuscule, l'insignifiant. Et d'autres fois, à l'inverse, c'est le

monumentalement grand qui échappe au monument même. L'archive ouvre sur ces deux extrêmes.

***Jmx** : Sans compter tout ce qui s'écrit en marge, tout ce qui est considéré comme le reste de l'œuvre...*

A.D. : Oui, on trouve parfois dans les archives de l'IMEC des choses griffonnées sur une enveloppe, des listes de courses, des recettes de cuisine... Et ces « notes de blanchisserie » comme on les appelle depuis Victor Hugo sont parfois à l'intérieur du manuscrit, glissées dans les archives... Comme si, même inconsciemment, il y avait malgré tout chez l'auteur l'idée que le petit mot griffonné sur la porte comme on en fait tous, c'est encore de l'écriture. Pourquoi un écrivain conserve-t-il un texte dont il serait lui-même le premier à contester la publication, et à dire « c'est insignifiant, je ne veux pas » ? Alors que dans le même temps il le garde, parce qu'il y a quelque chose, c'est encore de l'écriture, de la trace.

***Jmx** : Et c'est dans ces restes, dans ces à-côtés de l'œuvre publiée qu'on se trouve dans le chantier d'écriture...*

A.D. : Il y a des restes du livre, des restes du monument, mais cela fait partie du chantier, qui par définition intègre ses propres marges : le chantier, ce n'est pas seulement la statue qui est en train d'être sculptée, ce sont aussi tous les débris qui tombent par terre. Un chantier propre est impensable. Il n'y a pas de poubelle d'ailleurs dans un chantier, puisque la poubelle fait partie du chantier. Et en y pensant, je me dis qu'il y a des œuvres qui se veulent en chantier permanent parce qu'au fond elles ont du mal à jeter et à se séparer d'elle-même. Comme Giacometti, qui avait tellement de mal à finir ses tableaux ou à sortir de son atelier. Genet dit que Giacometti lui a appris la poussière. Il y a un goût de la poussière, du débris, du reste... Le livre que Genet a écrit sur lui s'appelle d'ailleurs « L'atelier d'Alberto Giacometti », parce qu'au fond l'œuvre de Giacometti c'est peut-être une sorte de grand atelier, quand d'autres œuvres visent le propre, l'œuvre définitive, le livre ou le musée, c'est-à-dire l'espace bien séparé de sa production.

***Jmx** : J' imagine que dans cette typologie des chantiers d'écrivains, il y a aussi des auteurs qui eux écrivent un peu toujours le même texte, d'une certaine manière, ou procèdent en quelque sorte par effets de montage d'un chantier continu....*

A.D : Effectivement, il peut y avoir des écrivains qui sont dans la variation, du type d'Alain Robbe-Grillet, et qui sauf sur certains points bien déterminés, ne laissent pas trop de traces. Robbe-Grillet est un écrivain qui a le goût et le sens du contrôle et de la maîtrise, c'est quelqu'un qui fonde son premier livre, et son dernier livre littéraire était la reprise du premier. On ne peut pas dire nécessairement qu'il y a une évolution, son œuvre est tout de suite aboutie. Curieusement le chantier d'écriture n'apparaît pas dans ses livres, qui sont très lisses, peu raturés, même s'il travaille beaucoup, lentement, mais de manière très ordonnée. En revanche, là où il y a un chantier, c'est quand il aborde le sexuel. On l'a vu avec le dernier livre qu'il a publié. *Un roman sentimental*, qui ne l'est d'ailleurs pas tellement, et où on assiste à une production de fantasmes. Mais ça ne représente qu'un extrait, à l'intérieur d'une masse de production.

Jmx : *Un roman qu'il estimait par certains aspects impubliable, et qui s'entoure d'une gamme de textes manuscrits dont il refuse la publication.*

A.D : Oui, Robbe-Grillet s'interrogeait beaucoup sur la valeur de ce livre et je pense qu'il ne l'a publié à la fin de son œuvre que parce que c'était de l'impubliable et qu'il voulait donner l'accentuation de son art sur un texte impubliable, peut-être illisible, et qui pose un certain nombre de problèmes de lecture. On a là une sorte d'exutoire à un moment donné où malgré tout le chantier refait surface à l'intérieur d'une œuvre qui est très soignée, extrêmement finie. Alors que, si on prend le cas de Marguerite Duras, qui pourrait être assez proche, en fait, son mode d'écriture est très différent... Ce n'est pas le même genre de reprises. Robbe-Grillet distingue d'ailleurs la notion de reprise de celle de répétition, au sens où la reprise est une manière de continuer à aller de l'avant. Marguerite Duras serait entre les deux. Chez elle, on a quelques grandes scènes primitives qui n'en finissent pas d'être pensées, repensées, réécrites, refaites, ré-imaginées, revécues, par l'écriture, et qui l'obsèdent d'un bout à l'autre de sa vie. Ainsi, on retrouve les premières versions de *l'Amant* dans les cahiers de la guerre ont été écrits trente/quarante ans avant, et une fois qu'elle a écrit *L'Amant*, elle poursuit avec *L'Amant de la Chine du Nord*... Duras ne finit jamais cette histoire dont on retrouve les éléments dans *Aurélia Stein*...

Jmx : *Ce ne sont pas seulement des scènes mais aussi des syntagmes...*

A. D : Pas des syntagmes, non. Mais plutôt des séquences narratives : la séquence de l'arrivée de Anne-Marie Stretter dans *Le Cygne*. Il y a quelques grandes scènes comme ça qui traversent toute son Œuvre.

Jmx : *Sachant que ces grandes scènes peuvent se trouver reformulées dans des formes très différentes.*

A. D : Effectivement on peut retrouver quarante ans plus tard les même séquences, mais il y a aussi une traversée des genres : une fois qu'elle a écrit quelque chose sous le mode du récit, soit elle n'en est pas tout à fait satisfaite, soit elle voit une possibilité de faire apparaître autre chose en le transformant, en transposant cette séquence dans un autre genre, le théâtre ou le cinéma... Il y a un ingrédient de base, et là c'est plutôt la métaphore de la cuisine que celle du chantier ; on fait un autre plat avec les mêmes ingrédients, et à chaque fois, ça c'est le génie de Marguerite Duras, ce n'est pas de la répétition, non, jamais, elle ne dit la même chose.

Jmx : *C'est une langue aussi.*

A. D. : Oui, c'est une langue aussi... On est là face à une sorte de chantier parce que c'est interminable, elle n'a jamais fini de raconter une histoire. L'histoire de sa rencontre avec l'amant n'a jamais fini et la question de savoir quelle version est la vraie n'est pas pertinente. C'est le chantier d'un imaginaire qui cherche à se guérir de son histoire. *A contrario*, Genet avait écrit un scénario de film qui s'appelait *Le Baigne*, et qui est un de ses grands chantiers. Ça arrive deux trois fois dans la vie de Genet, au moment de ses grandes crises il y a des moments où il entame une œuvre qu'il n'arrive pas à terminer, ou dont il termine un scénario mais il n'arrive pas à tourner le film. Parce qu'il a vendu le scénario à plusieurs producteurs, mais ensuite un éditeur lui propose un manuscrit et Genet maquille le scénario en récit. Et ce faisant il le transforme forcément parce que malgré tout, c'est un écrivain authentique, il ne peut pas s'empêcher de produire, même s'il sait très bien qu'il va interdire la publication du livre. Donc on a le scénario du *Baigne*, vendu sous forme de récit, puis sous forme d'un grand poème qui devient une pièce de théâtre... Ce qui caractérise le chantier chez Genet, c'est qu'il n'aboutit à rien, et il faudra attendre vingt ans après sa mort pour que l'ensemble soit réédité.

Jmx : Peut-on revenir plus précisément sur ses cas d'écrivains entièrement orientés vers le livre, et dont le chantier recouvre la bibliographie établie ?

A. D. : Je pense à des exemples précis mais en même temps, je vois très vite aussi que quand on regarde les choses de près, il y a toujours des débordements, qui font partie de l'écriture... Roland Barthes par exemple dit qu'il n'a jamais écrit que sur commande et effectivement, Barthes est d'abord en formation universitaire, il écrit des livres qui font appel à un objet bien particulier, il fait des séminaires, etc., donc tout est toujours, dans ses livres, orienté vers la publication. Qu'elle soit de forme livresque ou de cours. Mais si une chose chez lui échappe à ce système, c'est son immense fichier qu'il réutilise constamment dans ses livres. Récemment nous avons fait publier son *Journal de deuil* : pour la première fois un fragment de ce fichier est publié et constitue un livre. Sachant que Barthes avait quand même isolé ses fiches du grand fichier, il lui avait donné un vrai titre de livre, *Journal de deuil*. Ce fichier, c'est le chantier de Barthes, et dans ses fiches il y a parfois de l'insignifiant.

Jmx : *On part sur l'idée d'une typologie et finalement, en dénombrant les auteurs, on se rend compte que chaque auteur a son chantier.*

A. D. : Oui, chaque auteur a son chantier. Chez certains le chantier est le plus réduit possible, et chez d'autres il prend toute la place, ou en tout cas une grande partie de la place. Mais l'idée d'une œuvre sans chantier est impensable. En revanche, des chantiers sans œuvre il y en a beaucoup.

Jmx : *Comme le Monstre de Doubrovsky ?*

A. D. : C'est un cas un peu particulier, étonnant, d'abord parce qu'on ne sait pas très bien si ce terme de « Monstre » est une qualification qui s'applique au narrateur du livre, ou à l'objet lui-même. Ce n'est précisément pas un livre, c'est un manuscrit qui fait à peu près deux mille feuillets et qui a pour outil un livre qui s'appelle *Fils*, où le terme d'autofiction apparaît pour la première fois, et qui lui fait plus de quatre cent pages.

Jmx : *Là le manuscrit reste à l'état de manuscrit mais porte un titre d'œuvre.*

A.D. : Oui. Le manuscrit porte un titre différent du livre, il a sa vie propre et il est d'autant moins publiable qu'il a déjà été publié par l'auteur sous la forme de *Fils*. *Le Monstre* est donc doublement impubliable, par son volume et par le fait qu'il est déjà

publié. On a là une pratique d'écriture très particulière : Doubrovsky écrit énormément, tous les jours, à partir d'une matière inépuisable puisque c'est sa propre vie. C'est un exemple de formidable chantier qui ne vise qu'imparfaitement le livre. Il y a eu un moment où l'auteur savait très bien qu'en l'écrivant, après mille trois cent feuillets, il sortait hors du format. On est plus dans le livre, mais dans un autre réseau qui vise peut-être utopiquement l'écriture de soi, soi comme écriture. Ceci dit, ce n'est pas le cas de tous les livres de Doubrovsky. Car il y a aussi des moments dans la vie d'un auteur où le chantier devient une chose, où il apparaît comme une « maladie », mais ce terme est trop péjoratif, en tous cas comme une prolifération incontrôlable qui à terme pourrait aboutir à la folie. Il se produit quelque chose, une éruption, un phénomène d'écriture démentiel parce qu'hors norme. Isabelle Grell disait que *Fils* est un livre qui, quand on le lit de près, n'est pas très cohérent puisqu'en vérité il n'est pas très maîtrisé : certains éléments sont incompréhensibles si on n'a pas lu le manuscrit.

Jmx : Evidemment tout travail d'écriture comporte des ratures, des repentirs, on ajoute et on enlève sans arrêt. Mais y-a-t-il des chantiers d'écrivains qui soient vraiment des chantiers de démolition d'une œuvre déjà faite ? Où l'on assisterait au démontage d'un texte préexistant, où ça devient peut-être plus un chantier de démolition qu'un espace de construction — même si démolition et construction sont quand même deux mouvements concomitants, et qui font partie intégrante de l'ambivalence moderne du chantier.

A. D. : Oui, je pense à une pièce comme le *Balcon* de Jean Genet. Genet écrit une première version de la pièce qu'il termine en 1956 et qu'il fait publier. Et puis à partir de 57, il commence à réécrire la pièce. Il va continuer de la réécrire jusqu'en 1962-63 et une lettre dit : « je réécrirais cette pièce jusqu'à ma mort ». C'est un moment intéressant, un moment où la réécriture est tellement obsédante, que la dernière version du texte est moins parfaite que la première. Elle donne un volume supplémentaire à l'œuvre, mais elle est moins maîtrisée. Parce que le chantier est peut-être ce qu'il y a de plus vivant dans une œuvre. Mais il peut aussi devenir un élément mortuaire, il peut entraîner dans la folie. On peut s'abîmer dans le chantier ; il peut y avoir peut-être un tragique du chantier, quand l'œuvre ne finit pas, quand on n'en a jamais fini avec elle. Je crois que c'est dans *La Peste* de Camus qu'on trouve

cette figure d'écrivain, Cottard, qui réécrit toute sa vie la première phrase de son livre.

JMC : « *Pratiques d'écriture* », c'est le terme que Francis Ponge a donné à son « chantier perpétuel », sous-titre des *Pratiques d'écriture*, avec l'idée selon laquelle le lieu de l'œuvre n'est pas le livre fini, mais son chantier.

A. D. : Le problème avec Ponge, c'est que son Œuvre elle-même a la forme, peut-être fictive d'ailleurs, du chantier, C'est une Œuvre qui fait peut-être semblant d'être un chantier et il faut le distinguer des vrais chantiers d'écrivains des textes qui en adoptent l'allure, la poétique. Je vais m'appuyer sur Genet mais je pense que c'est généralisable à d'autres écrivains : je me demande s'il n'y a pas des moments où un auteur par peur, peut-être de la publication ou de ce que la publication a de définitif, apporte dans son Œuvre elle-même un point d'inachèvement. Lorsqu'il a été question pour Genet, à partir de 1951, de publier ses œuvres complètes chez Gallimard, jusqu'à cette date là ses romans particuliers, ses œuvres avaient été publiées soit chez un petit éditeur, L'Arbalète, soit de façon anonyme, clandestine, ou parfois dans de belles éditions illustrées mais à un tirage limité, c'est le cas de *Journal du voleur*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest...* Mais, au moment d'être publié chez Gallimard, l'éditeur lui signale que son œuvre se présente aura du mal à passer la censure, et demande à l'auteur de faire une opération de réécriture, d'autocensure en somme. Et Genet s'y attèle, sagement, il prend appui sur un exemplaire déjà publié de ses œuvres et il corrige. A la place du mot « queue », il écrit « verge ». Et plus il avance, plus au lieu de « verge » il va mettre une métaphore, il barre des choses qui lui paraissent trop longues, il en enlève d'autres. Genet va réécrire deux ou trois passages, parfois des blocs entiers... et ce faisant il produit pour Gallimard un autre texte à la fois censuré et corrigé. On se retrouve alors avec deux versions dont l'une est la version première, non corrigée, plus pure, mais sans les corrections d'auteur, et une autre version censurée mais corrigée par l'auteur. Deux versions auctoriales, mais qui sont toutes les deux imparfaites et qui produisent différentes crédibilités du bon texte. Deux versions inconciliables. Un de ses éditeurs a d'ailleurs pensé qu'il pouvait faire un mixte, prendre la version corrigée et enlever tout ce qui était de l'ordre de la censure, mais on arrive alors à un magma qui est une troisième version, produite par un éditeur et non par l'auteur, et qui est donc encore plus contestable que les versions

précédentes. Ainsi Genet a introduit, et je pense qu'on pourrait retrouver la même chose chez d'autres auteurs, un élément irréconciliable, un point d'inachèvement. Ça crée un flottement dans les versions, sans qu'on puisse stabiliser le texte, et ça réintroduit le chantier à l'intérieur du texte définitif. Dans les études littéraires, l'auteur a été désacralisé, mais on a sacralisé le texte. Alors qu'en réalité, le texte bouge, et forcément, c'est très déstabilisant.

Propos recueillis par Jean-Max Colard