



Marc Logoz

Charles-Albert Cingria entre origine et création



 **Orizons**
2012



Universités

- Sous la direction de PETER SCHNYDER
L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX^e siècle, 2007.
Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle, 2007.
Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques, 2008.
 - Sous la direction d'ANNE BANDRY-SCUBBI
Éducation – Culture – Littérature, 2008.
 - Sous la direction de TANIA COLLANI et PETER SCHNYDER
Seuils et Rites, Littérature et Culture, 2009.
Critique littéraire et littérature européenne, 2010.
 - Sous la direction de LUC FRAISSE, GILBERT SCHRENCK ET MICHEL STANESCO†
Tradition et modernité en Littérature, 2009.
 - Sous la direction de GEORGES FRÉDÉRIC MANCHE
Désirs énigmatiques, Attirances combattues, Répulsions douloureuses, Dédaignés fabriqués, 2009.
 - Sous la direction d'ÉRIC LYSØE
Signes de feu, 2009.
 - Sous la direction de RÉGINE BATTISTON et PHILIPPE WEIGEL
Autour de Serge Doubrovsky, 2010.
 - Sous la direction d'ENRICO MONTI et PETER SCHNYDER
Autour de la retraduction, 2011.
-
- ANNE PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, 2008.
 - ROBERTO POMA, *Magie et guérison*, 2009.
 - FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE – NICOLAS SURLAPIERRE, *Edvard Munch – Francis Bacon, images du corps*, 2009.
 - MICHEL AROUIMI, *Arthur Rimbaud à la lumière de C.F. Ramuz et d'Henri Bosco*, 2009.

- FRANÇOIS LABBÉ, *Berlin, le Paris de l'Allemagne ? Une querelle du français à la veille de la Révolution (1780-1792)*, 2009.
- GIANFRANCO STROPPINI DE FOCARA, *Virgile et l'amour : Les Bucoliques*, 2009.
- RÉGINE BATTISTON, *Lectures de l'identité narrative*, 2009.
- RADU CIOBOTEA, *Le mot vécu*, 2010.
- NAYLA TAMRAZ, *Proust Portrait Peinture*, 2010.
- PHILIPPE WELLNITZ, *Botho Strauß en dialogue avec le théâtre*, 2010.
- HADJ DAHMANE, *Le Théâtre algérien*, 2011.
- CÉLINE GAILLARD, *Rudolf Steiner artiste et enseignant, l'art de la transmission*, 2012.
- JUSTINE LEGRAND, *André Gide : de la perversion au genre sexuel*, 2012.
- MARC LOGOZ, *Charles-Albert Cingria, entre origine et création*, 2012.

Série « Sciences du langage »
dirigée par Greta Komur-Thilloy

- GRETA KOMUR-THILLOY, *Presse écrite et discours rapporté. Théorie et pratique*, 2010.
- Sous la direction de PASCALE TRÉVISIOL-OKAMURA et GRETA KOMUR-THILLOY
Discours, acquisition et didactique des langues, 2011.

Série « Culture des médias » dirigée par Anne Réach-Ngô

- Sous la direction de GILLES POLIZZI et ANNE RÉACH-NGÔ
Le Livre « produit culturel » ?, 2012.

Série « Des textes et des lieux »
dirigée par Aurélie Choné et Philippe Hamman

- Sous la direction d'AURÉLIE CHONÉ
Villes invisibles et écritures de la modernité, 2012.

D'autres titres sont en préparation.



Marc Logoz remercie
la Ville de Genève
et
l'Association des Amis d'Orizons
pour leur soutien financier à la publication de cet ouvrage

L'auteur tient à remercier, pour leur aide et leur soutien,
Sylviane Dupuis, Peter Schnyder et Patrick Suter





Nota Bene

Pour les références à l'œuvre de Cingria, nous adopterons toujours la même notation : O. C. pour les Œuvres Complètes parues à L'Âge d'homme, suivi de « T. », pour le volume dans lequel le texte est cité, puis le titre, et enfin, la page.





Avant-propos

Cingria est un petit gros musicien au vaste front chauve qui n'avoue pas quarante ans. Il habite un coin pauvre dans une maison de la rue Bonaparte 59. Il improvise avec une verve qui lui contracte les yeux (bleus les yeux) dans une figure grosse et pointue en bas. Il est sale d'aspect bien que très lavé. Il ne sait pas s'il est turc ou suisse mais il est de très grande famille. De temps en temps il reçoit de l'argent d'une propriété de famille en Turquie; il le mange et redevient mendiant; alors il joue de l'orgue dans des églises. Limbour dit qu'il marche comme un gros crabe. Le fait est que lorsqu'il veut avoir l'air distingué il a l'air d'un curé « oui, ma sœur... » Qui l'a vu en colère n'est pas de cet avis. Or il est toujours en colère... contre le surréalisme, le parisianisme, contre la France, les Français, contre la manière de rythmer le chant grégorien, contre les prêtres, les païens, les chrétiens. Il tonne, il étonne puis redevient un humble petit gars. Cingria est « aimé » de gens très bien : Paul Claudel par exemple et, je crois bien, Maritain ; des peintres de talent, des gens même de Montparnasse très avancés. On dit : « C'est un type ! » et personne n'a eu l'idée de l'aider, bien que ce soit, à mon avis, un très très grand poète et d'une envergure que personne en somme n'a aujourd'hui. C'est un savant ! c'est un homme qui a un caractère, des idées et un véritable talent de musicien. Kahnweiler (Galerie Simon, 29^{bis} rue d'Astorg) sur les instances de quelques amis tout de même lui a commandé une centaine de pages pour un volume de sa collection. Après mille histoires compliquées, Cingria a écrit quelque chose de beau dont j'ai eu des extraits. Demande à Kahnweiler communication de l'ouvrage ou des épreuves, tu verras que cet homme est digne d'être lancé sinon comme littérateur du moins comme poète. Méfie-toi !!! il voudra te coller des dissertations sur la musique ou la langue grecque ou autres tutti quanti... or tu ne veux de lui que de la grande poésie.

N.B. Cingria après avoir réjoui par son piano une assistance, prend sa bicyclette à deux heures du matin : « Où allez-vous donc ? — Je vais à Sienne pour entendre la maîtrise de l'Église S^{te} Catherine » ou bien « Je vais en Espagne chercher l'héritage de mon oncle Ambrosio ».

N.B. Cingria ne fait rien quand on ne le force pas avec énergie à travailler. Si tu lui fais des avances d'argent, il les mangera et ne travaillera pas. Il faut lui dire : « Non ! apportez-moi la moitié de votre manuscrit et vous aurez

la moitié de votre salaire ! » ou le quart et ainsi de suite. C'est un monstre. D'ailleurs compagnon adorable, plein d'histoires énormes, éclatant de rire comme un gros bébé Cadum qu'il est ou prêt à pleurer. Garçon tendre et assez méchant en paroles, en paroles seulement, je le crois profondément honnête, délicat et noble et pourtant pas bête quand il s'agit d'affaires. Demande-lui quelque chose et promets-lui de l'argent tout de suite¹.

On ne peut résister à citer un tel passage. Voici le portrait de Charles-Albert Cingria que Max Jacob livre à Jean Paulhan pour qu'il ouvre à cet écrivain méconnu les portes de la NRF.

Les pages qui vont suivre, sous leur tenue académique, veulent, en fin de compte, également, dresser un portrait — un portrait aussi partial que n'importe quel autre. Un portrait cependant centré sur l'écriture et sa dynamique créative.

À travers la multitude du *corpus* cingrien, nous avons cru possible de relever un certain nombre de constantes, et de les faire converger. Ce parti pris considère, intuitivement, une unité : non pas du sens — qu'il aurait alors suffi de dégager patiemment et complètement —, mais du rapport de Cingria à l'écrit.

Dès les premières lectures, il nous a semblé que Cingria se campait entièrement dans le moindre de ses mots, et qu'il n'aurait pas été surprenant de voir, sous la tension de ses pieds et de ses épaules s'arc-boutant contre les extrémités d'une phrase, l'homme tout bonnement apparaître. Cingria, toujours, prend corps. De cette première impression, il nous est resté une façon d'aborder l'œuvre. Disons-le toute de suite, elle ne met pas au premier plan de son attention les exigences d'une perspective historique ou encore la mise en évidence minutieuse d'un développement où l'on scruterait les revirements ou les infléchissements de la pensée et de l'écriture, pas à pas.

Penser dans un même mouvement l'origine et la création d'une écriture, c'est tenter de cerner, s'enroulant, les motivations et la portée d'une prise de parole. C'est encore en assumer la dimension fictionnelle, et ainsi substituer au portrait achevé, le parcours contrasté de son élaboration.

1. Max Jacob, Jean Paulhan, *Correspondance 1915-1941*, Paris-Méditerranée, Paris, 2005, pp. 114-115.



Les raisons de l'écriture

« Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. [...] Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : *créer*. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière ». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*.

La création rétrospective

En deçà de ce qui est à lire — une forme « achevée » dont les lignes enserrent un état comme réduit — un appel a été lancé aux ombres : celles du souvenir, celles du sentiment ou de la sensation, celles dont toute forme exhibe les mouvements de fuite et de quête reprises. Et la réponse, un instant captée, se diffuse dans la lecture. Une trace agite, par dévers, le cheminement tangible du texte comme sa véritable aspiration. Ce que le lecteur attentif discerne alors dans ces marges affleure à l'événement créateur d'où sont nées les lignes qu'il parcourt. Et si cet événement se rejoue à chaque lecture, il a pour point d'origine un moment *fictif*, fruit d'un dialogue paradoxal entre des impressions taciturnes et la langue : une vérité a frayé son chemin vers l'expression, dont la réussite justifie l'impulsion même dont elle est pourtant issue. Dans ce parcours, la créa-

tion a conjoint des temporalités contradictoires et les a superposées. Si bien que portant vers le neuf, elle place encore au-devant d'elle ce qui l'a antérieurement motivée. Ainsi arc-boutée, elle tend vers l'origine qui l'élançait mais lui fait défaut. Dans sa visée prospective, elle *réalise* une vérité qui sans elle serait demeurée un transport fantomatique, mais qui, dans le même temps, lui sert de fondement et de raison.

Cette création poétique *rétrospective* semble agir comme une conversion : une conversion formelle tout d'abord, dont l'énergie propre transfuserait les injonctions du monde, ou celles de l'intimité, et les transposerait ; une conversion dont la langue est le cadre d'exercice et l'unique *mesure*.

Mais pour celui qui la ploie vers l'expression, pour celui qui a à dire, la langue ne possède pas de terme comparatif premier, d'étalon fondamental auquel rapporter la justesse de *ses* mesures. Le poète s'évertue tant à déchiffrer qu'à inventer une langue dans la langue ; une mesure, *sa* mesure, dont la puissance et la justesse d'expression viendraient composer en une forme singulière les virtualités qu'une impression antérieure a éveillées. *Chercher ? Pas seulement : créer.*

Évoquée par Proust, cette quête confuse, pour laquelle l'esprit est à la fois la source obscure d'où elle sourd et le trait lumineux qui la fera aboutir, replie l'un sur l'autre le monde silencieux des affections sensibles et le langage, pour en marquer l'écart rédhibitoire et, à rebours, la nécessaire cohésion analogique. La conversion figure alors le rapport symbolique qui concrétise selon une allure précisée ce que les contenus sensibles tacites signalaient virtuellement. Et cette économie symbolique, redistribuant selon son propre rythme les puissances différentielles du sensible et du linguistique, les actualise sous sa loi. C'est dans l'entrelacement de ce rapport, investi par la création poétique, que les perceptions, les affections, les souvenirs, comme intensités virtuellement à dire, se dévoilent en modifiant sur les franges du langage la forme et la manière du dire. Et c'est dans un même mouvement, depuis ces mêmes franges, que le langage, par sa puissance plastique, vient altérer le cadre de l'expérience sensible. Doit-on comprendre alors que la vérité poétique peut et doit créer les conditions de son apparition ; qu'elle signale, plus qu'une juste rétribution à un état antérieur, la réussite d'une conjonction vibratoire oscillant entre le dit et non-dit ?

Cette question pose un défi déterminant à l'écriture : celle de sa possibilité à dire le vrai, de son pouvoir à l'« établir ». *Une grave incertitude* s'anime, alors qu'une expérience antécédente, capitale, se dérobe. Une expérience qui en elle-même contient une vérité, mais qui ne peut être restituée sans l'apport créatif de l'esprit, sans l'affermissement par l'expression qui fait du dire la correspondance a posteriori d'une impression intime et vraie. Incertitude par ce que cette coïncidence a de miraculeux : comment la création s'identifie-t-elle à l'inspiration en un tout exprimant cette vérité ? Comment s'assurer que le ressenti est recouvert par le dit ? Y a-t-il homogénéité possible entre la langue, ce qui en est fait, et l'impression qui ébranle ? Cette impression existe-t-elle sans le langage qui la fixe ? Cette vérité, elle-même, peut-elle prétendre à son statut sans le travail de l'écrit qui, obscurément exhorté par elle, la crée aussi bien ?

Autant de questions qui nous intiment de considérer ce qui demeure comme l'implicite de la création rétrospective : l'auteur. Le placer au centre de l'économie symbolique, c'est autant y référer la notion de vérité de et dans l'œuvre que tenter la mise au jour du ressort particulier qu'exige cette vérité. Car la relation créative qui enchevêtre ressenti et langage trouve en la *figure* de l'auteur son pôle intégrateur nécessaire, mais encore la source originare motivant les jeux de résonances entre forme et signification. Jeux de résonances qui sont comme la doublure sensible et l'agencement formel d'une démarche créative dont les motivations et l'essor demeurent dissimulés. Le style, et l'éventail de nuances qu'il déploie depuis le cœur de la langue, indique alors, comme autant de cercles concentriques et variables, la relation de sens fondamentale qui ébranle le poète et lui assigne le lieu de sa justesse.

Et cependant, malgré le fait évident que cette justesse d'expression se rapporte globalement à ses recherches, l'auteur, et à plus forte raison la vérité qui l'engage, ne sauraient se cristalliser en une forme fixe dont l'œuvre refléterait, par après, l'éclat invariable. Le cheminement qui va des impressions du poète jusqu'à l'œuvre, la recherche d'un mode d'expression, d'une modulation intrinsèque en mesure, comme chez Proust, de replacer les choses telles qu'elles ont été senties, et de rendre enfin l'homme à ce qu'il y a de plus persistant et de plus émouvant dans son expérience, cette quête d'un style ne pose jamais la vérité comme une voie linéaire par laquelle on passerait de l'impulsion à la création. Et l'univers de référence que dresse l'écrivain, l'univers par lequel se réaniment les forces immatérielles de la mémoire et du sentiment, ne doit pas plus être

perçu comme le reflet fidèle d'une vie que comme le relais constamment modelé par les points d'intensité d'une « vision »¹.

Ainsi, arrimer la vérité à l'auteur — à l'auteur en tant que figure, en tant que personnage — et, réciproquement, l'auteur à la vérité, c'est autant leur donner un socle que leur apposer des masques ; c'est leur supposer un point d'essor et la versatilité nécessaire pour que, dans une circularité vertigineuse, ils marquent ce point autant qu'ils le fassent varier.

Dans cette perspective, la notion de vérité ne soumet pas ses conditions aux soucis de la vérification, alignant strictement « sens » et « référence », auteur *historique* et auteur *figuré*, empruntant à un fonds où elle gît, latente, et duquel il suffirait de la sortir et de l'exposer. À rebours de la clarté d'une vérité conceptuelle, jouant la cohérence commune et universelle, d'une catégorisation utile, aménageant un discours public en partage, et, dans l'idéal, invariant, la vérité de l'auteur — et par extension, celle de l'œuvre —, vérité dès l'abord subjective, vérité de l'affect, exige d'elle-même un régime créatif par lequel elle atteint son statut, trouvant dans l'expérience sensible et dans l'expérience du langage les seules épreuves qui l'étaient. Faut-il alors soupçonner sous ce terme de vérité, tel que nous le comprenons, un ornement vain couvrant de ses vertus les fantaisies égotiques de celui qui écrit ? Mais l'écriture ne voue pas pour autant à un exercice solitaire, puisqu'elle comprend toujours immédiatement son actualité possible dans l'acte de lecture et qu'il en représente justement le partage. Que le lecteur, reprenant partiellement le cheminement de l'écriture, en en saisissant à sa façon la réussite, découvre un horizon auquel il finit par adhérer et où son propre monde et sa propre langue, entrant en résonance, se renouvellent et se densifient.

1. Gérard Genette, dans *Métonymie chez Proust*, souligne le peu de souci que Proust manifeste à l'endroit de tout compte rendu « objectivant » de la réalité, préférant la maîtriser selon l'opérateur stylistique global à l'œuvre dans la *Recherche* qu'est la métonymie : « Clocher-épi (ou église-meule) en pleins champs, clocher-poisson à la mer, clocher pourpre au-dessus des vignobles, clocher-brioche à l'heure des pâtisseries, clocher-coussin à la nuit tombante [...] les variations de l'objet "décrit" sous la permanence du schème stylistique montrent assez l'indifférence à l'égard du *référent*, et donc l'irréductible irréalisme de la description proustienne ». Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 45.

L'extrait de *Du côté de chez Swann* mis ici en exergue, nœud central de la *Recherche*, se présente comme l'emblème de cette problématique : il est le lieu fictif où se réplique le livre à faire et le livre en train de se faire, où se confondent exposition de l'anamnèse et exposition du processus d'écriture, où, enfin, le personnage en quête de soi rencontre l'auteur en train de créer. Superposant le « passé » de l'écriture et son « avenir », la *Recherche* semble une figure narrativisée de la création rétrospective. Il n'y a donc pas d'un côté le monde, et de l'autre l'auteur, mais bien plutôt un régime de représentation qui s'illustre lui-même dans et par la langue et par lequel l'auteur, faisant advenir le monde — son monde —, advient à lui-même en tant que *formule*².

La vérité ressentie s'identifie alors, intégralement, à une relation de sens dont l'incertitude fondamentale inaugure le travail d'écriture. Elle est l'événement paroxystique où sont confrontées origine et création en tant que moments réversibles d'une dynamique spéculaire. De sorte que les notions d'œuvre et d'auteur ne sont pas closes sur elles-mêmes ou, en tant que pôles d'attraction du discours, l'une ne doit pas prendre avantage sur l'autre. La création rétrospective, en plus d'indiquer pour l'analyse cette dépendance réciproque entre l'auteur et l'œuvre, signale encore l'ambiguïté d'un discours de vérité qui ignorerait cette dynamique créative, et forcément fictionnelle, qui redessine leurs figures de manière constamment ouverte³.

Ce mouvement complexe se rejoue dans les mêmes conditions pour tout poète inquiet de l'expression juste d'une chose perçue — un paysage — et ressentie ; inquiet, comme Cingria, de l'expression qui pourrait « rendre

2. « L'analyse sur l'invention de la *Recherche* repose sur le concept de formule [...]. Comme on l'a vu, c'est Proust lui-même qui le procure et, de son côté, qui est celui de l'écrivain, la notion revêt le sens actif de schème créé en vue de résoudre un problème : la formule est ce qui se cherche, et ce qui se trouve (ou ne se trouve pas) comme étant la représentation synthétique et puissante, sans précédent, capable de déterminer l'ensemble d'une œuvre. Il faut d'ailleurs ajouter que Proust lui-même ne peut représenter son « Je » comme *formule* qu'après coup ; la formule n'existe pas tant que l'écrivain la cherche, elle n'existe [...] que lorsqu'elle a été trouvée ; alors elle est pleinement reconnue comme moyen voulu ». Pierre Campion, *La littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, Paris, 1996, p. 96.
3. Sur ce paradoxe, centré sur la mémoire créative chez Proust, voir John E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, Paris, 1992.

adéquat[e] au corps réel du monde »⁴ la langue qu'il a pour le dire, et plus loin, comme Ramuz, pour s'y rendre lui-même adéquat, « cherchant à douer l'image qu'[il tire des objets] d'une certaine ressemblance où ils seraient à la fois et où [il serait lui-même] »⁵.

Ce sont alors les réflexes qui président à cette création paradoxale d'une vérité qui orienteront notre parcours critique : quels motifs fondent et dirigent la parole de l'auteur depuis l'incertitude qui est le seuil de l'écriture jusqu'à l'aboutissement du sens dont la réussite nous suspend — figurant notre seuil vers l'écriture critique ? Cet aspect nous porte au-delà de la réception individuelle, de ce qui nous touche, et l'absorbe. Il concerne avant tout ces poètes eux-mêmes et leur raison d'écrire, leur raison d'être. Comme nous l'avons dit, une telle parole n'est jamais exempte d'un essor qui informe sa poussée et qui réciproquement la justifie. Une disposition antérieure la motive et dirige son apparition. Nous retrouvons parfois ce problème de la création sur le plan d'une vie : écrire participe alors autant d'une construction identitaire que d'une configuration du réel selon une intuition, un ressenti antérieur indéfini que l'écriture, s'en faisant l'écho, crée. Et dès lors, origine et création semblent se dresser comme deux horizons réversibles, ouvrant indéfiniment l'être au devenir de l'expression.

Et si cette dernière perspective flirte dangereusement avec la psychologie et sa ductilité interprétative, identifiant pour la compréhension du texte — au rebours des prescriptions de Proust et de nos suggestions — l'auteur-historique à l'auteur-écrivain, recherchant dans l'œuvre ou en marge les traces ostensibles ou négatives d'un avant de l'écriture, c'est encore une fois qu'il faut, dans le mouvement même de l'écrit, considérer aussi bien l'impulsion qui le porte que le projet vers lequel il tend. C'est dans un parcours intégralement dialectique, un parcours en tensions relationnelles, qu'il faut alors comprendre les rapports que peuvent tisser ces deux pôles : la création s'authentifie d'une origine ; l'origine se constitue dans la création. Dès lors, une approche biographique, axée sur les suggestions stylistiques de l'œuvre et le régime esthétique-sémantique⁶ qu'elle mobilise, devra prendre elle aussi en compte ce fait indissociable qui lie dans une réciprocité active vie et écriture ; où agit, de la même manière que

4. O. C., T. III, *Écriture*, p. 258.

5. Charles Ferdinand Ramuz, cité par Charles-Albert Cingria, O. C., T. IV, *En Marge de « Questions »*, p. 180.

6. Expression synthétique rencontrée chez Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, Paris, 1990.

pour la quête de l'expression, une complémentarité dynamique conditionnant mutuellement l'auteur-écrivain et l'auteur-historique, entre urgence intime, création fictive et réalisation effective.

Enfin, cette conception critique impose d'elle-même une position — en tant que lieu et attitude — critique particulière. L'événement qu'est la lecture reprend à son compte le modèle du processus créateur qu'elle décèle dans le texte commenté. En considérant tout d'abord que l'œuvre est un résultat. Le résultat d'une « stratégie » d'invention et de recherche qui porte en elle-même la possibilité de son altérité ou de son échec autant que les ressources pratiques et contingentes de son existence⁷. À la figure de l'auteur en quête de l'expression répond celle du lecteur en quête d'une *figure critique* dont la force d'intégration ouvrirait l'œuvre à un nouveau devenir par le détour d'une *fiction*.

La récupération : entre origine et création

Une *figure critique* permet de « matérialiser » ce qui en soi — ce moment fictif évoqué au début — reste du domaine de l'ineffable. Elle chercherait ici à concrétiser, selon des motifs issus de l'œuvre abordée — celle de Charles-Albert Cingria —, la dynamique virtuelle que recouvre la notion de création rétrospective. Une telle *incarnation* réclame de sorte une explicitation du dispositif relationnel propre à l'assurer. Elle doit, malgré l'allure synthétique et réversible que la pratique concrète de l'écriture exprime, distinguer comme autant de pôles relationnels les termes d'« origine », de « création » et de « vérité » — sachant, enfin, qu'un tel dispositif dessine de manière implicite un cadre d'expression aux rapports de réciprocité entre l'individu et le monde. C'est par l'élaboration thématique de ces figures que nous tenterons d'incarner la création rétrospective.

Ce paradoxe d'une origine à créer, et qui serait autant l'impulsion que la finalité de la création, s'épure dans un terme dont Charles-Albert Cingria fait un usage aussi rare que capital : la *récupération* :

Quel besoin de parler, quel besoin de séduire et de se donner de l'importance alors que devant une telle ignominie de l'heure actuelle il ne doit y avoir que des têtes farouches et muettes ? Rechercher la société est rechercher sa perte. Tout plaisir à table avec les autres est une descente. L'homme-humain

7. Sur ceci, voir Pierre Champion, *op. cit.*

doit vivre seul et dans le froid : n'avoir qu'un lit — petit et de fer obscurci au vernis triste — une chaise d'à côté, un tout petit pot à eau. Mais déjà ce domicile est attrayant ; il doit le fuir. À peine rentré, il peut s'asseoir sur son lit, mais, tout de suite, repartir. L'univers, de grands mâts, des démolitions à perte de vue, des usines et des villes qui n'existent pas puisqu'on s'en va, tout cela est à lui pour qu'il en fasse quelque chose dans l'œuvre qu'il ne doit jamais oublier de sa récupération⁸.

Cette première occurrence de la récupération contient en germe une disposition fondamentale du rapport de Cingria au monde et à l'écrit. La récupération est tout d'abord, paradoxalement, création. Une création dont la fin est de restituer une identité, celle de Cingria : une identité antérieure, originelle⁹. Mais c'est dans l'expérience du monde que la création peut trouver matière à s'exercer, le monde étant pour elle le lieu où se réfractent les indices d'un sens à récupérer. L'écriture devient alors le médium où se rejoignent et se conditionnent ces élans contradictoires qui font retour vers une origine et portent vers l'horizon de l'œuvre, faisant interagir la permanence dans les choses d'une vérité propre à l'être et les lignes de fuite d'une fiction en formation.

Aussi la récupération est-elle une figure de l'acte d'écriture, intervalle ouvert entre origine et création ; elle se déploie entre l'origine, guide de la recherche, et la création de soi. Elle met en tension la face dédoublée de l'écrivain, tournée vers une antériorité fondamentale et vers les promesses d'une recherche, dans la simultanéité d'une origine récupérée et créée.

Dépasant cependant les traits gratuits d'une reconstruction égocentrique, l'écriture de la récupération implique l'individu et son rapport au réel dans une perspective de vérité. Parce que l'origine l'est de son importance, de son caractère fondamental, l'expérience du monde et de soi, l'écriture répond *de facto* d'une nécessité ; elle induit *de facto* son authenticité. C'est seulement sur cette base que la création acquiert sa valeur et que l'expression promet d'être une authentique transmission et une authentique récupération.

Dès lors, interroger l'œuvre de Cingria selon les virtualités figuratives de la récupération permettrait de réunir dans une même visée prospective les aspects constitutifs de son expérience du monde et de sa pratique d'écriture. Cependant, si Cingria use de cette notion, il ne lui donne pas

8. O. C., T. II, *Le Canal exutoire*, pp. 81-82.

9. Comme nous reviendrons très largement sur la notion d'origine chez Cingria, nous nous permettons pour le moment de la poser sans plus d'explicitation.

explicitement toute la signification que nous souhaitons lui appliquer. Aussi faut-il tout de suite distinguer deux versants de la récupération — que nous essayerons de rendre solidaires. Il s'agit pour nous, avant tout, comme nous l'avons déjà dit, d'une figure critique dont la vertu opératoire ouvrirait à une synthèse intégrative des aspects singuliers de l'œuvre. Il s'agit, ensuite, d'une notion que Cingria emploie dans certains contextes ; nous aurons alors à en dégager, parmi ces quelques occurrences, toute l'amplitude. En conséquence, la définition que nous avons essayé de cerner, à partir de ce premier extrait, est provisoire et ne pourra que s'enrichir au double contact des textes et d'une problématique en progression.

Si la récupération est le geste d'écriture que mobilise l'intervalle ouvert entre origine et création, il s'agira d'interroger, comme seconde élaboration thématique, ce que recouvre la notion d'origine pour Cingria.

Le moment inaugural de l'écriture, compris dans la dynamique de la création rétrospective, et bien qu'il ne soit pour le travail critique qu'un possible figuré, inscrit nécessairement la démarche scripturaire dans une perspective de motivation. Comme figure de l'essence — doublant sa signification de commencement par celle de fondement —, la notion d'origine propose d'une part une lecture généalogique de la constitution formelle d'une œuvre, et d'autre part interroge l'enracinement de l'écriture dans ce que l'on pourrait appeler son horizon de motivation sémantique¹⁰. Est alors implicitement accepté un réseau de correspondances qui disposerait autour d'un axe les renvois entre forme et signification, assignant aux contours de telle ou telle option formelle une intention signifiante issue d'une complexion aussi bien spéculative qu'affective. Il s'agit alors de

10. Gérard Froidevaux relève, à propos de Cingria et de son émulation pour le Nietzsche de la *Naissance de la tragédie*, la différence entre la généalogie pratiquée par l'un et par l'autre, le premier ne pouvant accéder au caractère subversif du dernier en raison de son rapport essentialiste à la notion d'origine qui ne peut qu'entacher sa démarche d'historien d'un *télos* intégralement explicatif, supposant qu'existe pour son objet une vérité unique et tangible et par là démontrable. On pourrait nous reprocher la même posture. En établissant pour Cingria une généalogie paradoxalement téléologique, nous demeurerions rivés à une visée essentialiste de l'auteur. Mais c'est bien tout le souci de la notion de création rétrospective que de proposer une dialectique ouverte. (Cf. « *La Civilisation de Saint-Gall et l'origine de la poésie : Cingria sur les traces de Nietzsche* », in *Érudition et liberté. L'univers de Charles-Albert Cingria*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 281-296).

mettre au jour, selon la dynamique spécifique à la *conversion*, ce qui motive l'acte d'écriture dans une dimension extensive qui prendrait en compte aussi bien les ressorts intimes que la vision du monde propres à l'auteur approché. En dégageant, dans l'œuvre de Cingria, ce que nous pouvons appeler les figures de l'origine, nous espérons donner à voir, plus que le fondement de son écriture, le lieu et les raisons de son essor.

L'« âme antique », l'« homme-humain »,
et le « monde-monde »

Pierre-Olivier Walzer, dans l'un des volumes de son triptyque biographique consacré à Charles-Albert Cingria, a souligné toute l'importance que revêt la notion cingrienne d'« âme antique »¹¹. Il a également relevé, comme tant d'autres, les lignes parallèles que dessinent les origines cosmopolites de ce Genevois d'adoption et sa passion assidue pour l'exercice généalogique plus ou moins fantaisiste, que son objet se borne à la famille Cingria-Stryjenski ou s'étende au moindre sujet que le monde et les livres lui soumettent — abbaye de Saint-Gall, reine médiévale, champs, haies et rivières en Faucigny, mode parisienne ou fastueux géranium promenant les signes de Mérovée sur ses pétales écarlates...

Par son ascendance paternelle, Charles-Albert Cingria s'insère dans l'horizon historique d'un des états les plus cosmopolites d'Europe, qui plus est dans sa capitale, alors encore appelée la Sublime Porte, attachée aux destinées de différents peuples et cultures. Cingria est le fruit d'un de ces nombreux croisements et brassages qu'a connu la cité du Bosphore : « Je ne suis même pas Suisse. Je suis Constantinopolitain, c'est-à-dire Italo-franc levantin »¹². Au passé glorieux et chahuté d'Istanbul, qui l'a certainement initié à ce goût des réminiscences historiques et de leur enchevêtrement, s'adjoint celui erratique de la famille des Cingrija, lointainement originaire de Raguse : « Ma famille et moi sommes originaires de Raguse. Yougoslavie alors ? Non. Raguse république — filiale

11. « Écoute bien, ami lecteur, et enregistre. Jamais C.-A. Cingria ne sera aussi net et aussi éclairant sur sa propre nature que dans les propos que nous venons de lire [*sur lesquels nous reviendrons*]. La source d'une certaine sauvagerie, d'un certain besoin de fuite devant la société moderne, d'une certaine horreur en face de la maturité est bien ici, dans la reconnaissance de son âme antique et de son humilité vis-à-vis de son frère ». Pierre-Olivier Walzer, *L'âme antique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1997, p. 40.

12. O. C., T. III, *Impressions d'un passant à Lausanne*, p. 32, en note.

de Venise — et pourvue d'un doge »¹³. Pour cet éternel errant, s'assurer d'une origine relevait de la plus élémentaire marque de distinction.

Né à Genève, y ayant passé son enfance, c'est vers l'ailleurs géographique et temporel qu'il est aimanté. Ainsi, comme le mentionne Pierre-Olivier Walzer, Charles-Albert Cingria épaula avec intérêt son neveu dans ses recherches généalogiques qui les transportent au quartier stambouliote de Péra où « dans la boule du clocher St-Antoine il y avait tous les documents des familles ragusanes établies dans la ville latine. Les nôtres y figuraient. C'est le très vieux cousin Privilegio qui me l'a dit. Malheureusement cette église et ce clocher ont brûlé, et la boule aussi »¹⁴. Ce voyage en quête d'origine vers les côtes dalmates et la mer de Marmara, il le fera à sa manière, par écrit, de façon cryptée, dans un lyrisme baroque, avec tout l'attirail de l'initiation mythologique, où la figure de la mère croise celle, fruit d'un ésotérisme idiosyncrasique, du « doge rouge », dans les fantasques *Autobiographies de Brunon Pomposo*.

Mais cet adepte des fulgurances (se) conçoit un rapport bien plus immédiat à l'origine. « L'âme antique » n'est pas seulement un amour sensuel exacerbé pour l'antiquité gréco-latine et ses productions : elle s'excite en vertu d'un horizon de sens plus ample qui l'englobe et la justifie. Et si la nature profonde de l'écrivain semble en effet se condenser dans cette faculté sensitive, elle dépasse par sa source et sa portée la simple posture esthétique. Elle fait de lui un être à part à qui est échu une grâce « divine », participant en cela pleinement, au plus profond de son individu, de ces astres, qui, selon lui, dosent immanquablement les rapports entre les êtres et les choses. « L'âme antique » représente finalement le prolongement sensible et le lieu d'expression privilégié d'une faveur astrale, mais suppose comme arrière-fond une réalité préexistante qui la distingue.

Cette grâce qu'il s'attribue, et pour laquelle, afin de la défendre, il se dit prêt, dans le ton péremptoire qu'on lui connaît, à tuer, revêt le caractère évident d'une origine d'être. Cette *origine biographique*, nous en trouvons la manifestation égrainée dans de nombreux textes, mais elle s'y présente toujours de manière allusive, comme faisant finalement partie intrinsèque de sa vision du monde, et sans qu'elle réclame pour cela une

13. O. C., T. XI, *Petite mise au point*, p. 38.

14. Pour les références à la correspondance de Cingria, nous adopterons toujours la même notation : C. G. (pour la *Correspondance générale* parue à l'Âge d'homme) suivi de « T. », pour le volume dans lequel la lettre est citée, et la page. Ici : C. G., T. II, p. 166.

plus claire exposition. C'est dans un texte inachevé, *L'Âme antique*, que Cingria dévoile par le récit du passage douloureux de l'enfance à l'âge adulte, selon une trame pathétique rappelant le Rousseau des *Confessions*, l'importance déterminante de cette énergétique sensitive sur sa vie et son psychisme.

Cette amorce d'autobiographie sera le lieu où s'enracinent et s'illustrent la construction et la légitimation fictives d'une origine, de sa perte et des conditions de sa récupération. Telle que Cingria la présente, l'« âme antique » suppose une différence de nature ; elle implique aussi bien une distinction ontologique — et la reconnaissance de cette distinction — qu'une réceptivité autre, une sensibilité exacerbée, par laquelle l'enfant Cingria s'éprouve dans un régime de transparence. Elle assure ainsi son indépendance face à l'altérité et la conviction de sa supériorité.

Or cette distinction, le narrateur de *L'Âme antique* ne peut en bénéficier que dans le temps — ou l'état — de l'enfance. L'âge adulte, par les obligations qu'il suppose, le contraint à se confronter à l'altérité. Le rapport à l'origine dans sa réception sensitive en est alors affecté. Il entérine la perte de la supériorité et de l'intégrité comme rapport de transparence à soi.

Là où Cingria ramasse en peu de pages le récit fictif d'une rupture fondatrice, se décèlent, en contrepoint, les raisons d'une prise de parole. Elles esquissent aussi bien le geste constitutif d'un *éthos* d'écriture et la position particulière d'énonciation par rapport au champ social, et plus spécifiquement au champ littéraire, que les axes théoriques faisant du thème du passage de l'enfance à l'âge adulte la figuration de la venue à l'écriture et à sa fonction récupératrice. L'« âme antique », comme première figure de l'origine, profile la représentation de la subjectivité de Cingria et son mode d'expression selon une énergétique alliant la virulence de la réception sensible à son éclatante authenticité, signant au plus profond de son être les potentialités d'une originalité constitutive et le besoin péremptoire de la défendre. Elle annonce enfin la valorisation d'un état de plénitude et d'immanence où l'être et le sens de l'être se recouvrent adéquatement, et qui représente, malgré l'altération qu'il subit, l'horizon affectif fondamental dans lequel l'écriture de la récupération s'inscrit spontanément.

Cette première figure de l'origine laisse présager son pendant. Issue d'un discours à teneur subjectiviste et égotique, l'« âme antique » semble au premier abord restreindre sa portée à une simple rémunération fictive

d'un sort social à maints égards jugé dévalorisant. Reflet, peut-être, d'une réelle chronologie biographique, le passage de l'enfance à l'âge adulte, dans l'économie de la grâce cingrienne, instaure qualitativement le passage d'une réception passive et intériorisée à une véritable objectivation des fulgurances sensibles. Si, dans cette généalogie spirituelle, la confrontation à l'altérité rompt la circularité de la transparence à soi, « l'âme antique », comme régime de sensibilité, comme intuition constitutive d'un système de valeurs original, n'est pas pour autant ruinée.

La maturité semble ainsi contraindre Cingria à modifier son rapport à l'origine. C'est selon un discours « objectif », « démontrable », élaboré en fonction du cadre normatif d'une métaphysique spécifique, qu'il pourra défendre l'intime conviction de sa grâce. Et en effet, l'*origine biographique*, secondaire, s'inscrit dans la dimension plus large de l'*origine métaphysique*. L'homme est, selon Cingria, d'origine divine : c'est l'« homme-humain »¹⁵ ; il appartient, comme toute chose, aux raisons du divin créateur. Cette conception implique une dualité des plans d'existence : l'un essentiel, l'autre contingent. Cingria n'a de cesse de rapporter l'un à l'autre selon le modèle de la réversibilité entre macrocosme et microcosme, supposant implicitement un procès de connaissance menant à l'être, et qui fait du monde le lieu où gisent les indices de l'absolu. L'infinie variété des phénomènes est alors le miroir chatoyant des intangibles célestes ; les événements les plus infimes, une trame où s'agencent les signes d'un sens préétabli. La récupération dépasse ainsi le cadre individuel, et l'origine qui la mobilise dispose en droit un ordre de relations signifiantes qui fait de l'individu une partie intégrante de ce que Cingria appelle le « monde-monde ».

En tant qu'il est situé, c'est-à-dire appartenant au régime de la contingence, et par conséquent tributaire d'un horizon linguistique, culturel et historique déterminé, Cingria n'aborde pas simplement le monde *les sens en alerte* : il en recueille la fraîche et infinie nouveauté avec la conscience aiguë de son épaisseur temporelle ; il décèle sous chaque fragment qui excite ses sens une substance essentielle irradiante. Car, avant même d'évoquer le pouvoir et la fonction de l'écriture, il faut relever l'empreinte constante de son érudition qui, opérant comme un filtre interprétatif, vient bien

15. Tout homme est d'origine divine, mais rares sont ceux qui ont reçu, comme Cingria l'affirme, le *dosage astral* qui leur permet d'éprouver physiquement (nerveusement, sensitivement) cette origine ; peu ont le privilège de « l'âme antique ». Et c'est bien cette différence de disposition sensible et cognitive arguée qui, dans une sorte de mythologie personnelle, motive la venue à l'écriture comme acte de récupération.

souvent entrelacer les êtres et les choses dans la tapisserie d'une épiphanie globale ; il faut surtout insister sur un discours philosophique sous-jacent qui, malgré ses occurrences aléatoires, coordonne les longues périodes de l'histoire humaine, comme ses plus courtes oscillations, selon les schèmes d'une métaphysique totalisante. C'est dans cet écart « interprétatif » entre un présent jaillissant et les cercles concentriques d'un passé qui graduellement s'épure dans l'essence, qu'agit le principe central de la récupération. Un mouvement ascensionnel, qui, en plus d'être une figure déterminante de la poétique cingrienne, s'identifie à une recherche *archétypologique* où fusent les correspondances les plus inattendues, illuminant soudain un objet familier par l'éclat d'un rapprochement subit des temps et des lieux. Dans cet ordre, la récupération se fait le véhicule inspiré d'une injonction permanente de motivation : les objets du monde et les relations multiples qu'ils entretiennent, se rapportent, par delà les correspondances et les rapprochements historiques et culturels, à un ensemble de valeurs qui, au bout d'un processus de raréfaction, se cristallisent en de véritables transcendants. Le Vrai, le Beau, le Bien s'actualisent de toute éternité dans des objets et des êtres qui en sont la plus authentique forme ou expression. Le procès de récupération cherche alors à surprendre cette triple conjonction ontologique, esthétique et éthique comme autant de valeurs qu'expriment formellement et qualitativement les moindres faits.

L'*origine métaphysique* comme figure du principe organisateur du « monde-monde » enveloppe l'ensemble des réalités cosmiques, de la germination des pistils au roulement imperturbable des sphères en une sémantique générale. Cette évidence d'un sens toujours présent, simplement visible ou à révéler, offre un cadre privilégié à l'écriture où s'exprime l'inlassable étonnement de Cingria face à l'univers. Dire ce qui *simplement existe*, un chien aphone, une odeur suave de roseaux, ce n'est pas seulement célébrer le monde : c'est insister sur une vision qui, faisant siennes les choses en les nommant, intègre le regardeur dans l'évidence existentielle du spectacle décrit. C'est associer les êtres à une héraldique qui les oblige. C'est plus encore partir à la conquête de rapports qui, à chaque coup de pédale, feront résonner de conserve une conscience érudite et le paysage qu'elle découvre. C'est enfin, de façon plus subtile, faire l'économie de la contradiction et du doute — qu'ils soient internes et concernent Cingria, ou externes, s'inscrivant dans le champ discursif d'une altérité sociale ou littéraire contrastante à laquelle Cingria s'oppose — et ainsi déchaîner et légitimer sans contredit les fulgurances de l'écriture.