

## un

Édito  
par Frédéric Forte, membre de l'OuLiPo

## deux

Atelier Recherche n°29, janvier 2006  
« **Échange autour de...** »  
La relation au groupe dans l'animation de l'atelier d'écriture  
« **Poteaux d'angle** », d'André Michaux, lecture

## six

« **La Halte** », de Raymond Roussel, dispositif de Philippe Berthaut  
« La Halte », textes issus du dispositif

## huit

Atelier Recherche n°30, février 2006  
Invité : **Frédéric Forte**  
**L'OuLiPo**  
- La vie de l'OuLiPo  
- Questions à Frédéric Forte  
- Qui a déjà refusé d'entrer à l'OuLiPo ?  
- Contrainte ou « potentialité » ?  
- L'OuLiPo et l'écriture automatique  
- Les liens avec le Collège de Pataphysique  
- Le procédé de création N/S  
- OuLiPo et atelier d'écriture  
« **La Morale élémentaire** », dispositif  
« La Morale élémentaire », textes issus du dispositif  
« **L'À-peu-près** », dispositif  
« L'À-peu-près », textes issus du dispositif  
« **La terine** », dispositif  
« La terine », textes issus du dispositif  
« **L'opéra minute** », dispositif

## dix-sept

Atelier Recherche n°31, mars 2006  
« **Le corps et l'écriture** », lecture et débat  
- L'écriture comme flux : une source intarissable  
- Pratiques de la lecture littéraire  
- Écriture et déstructurations  
- Écriture et compréhension : ce qui résiste  
- Écriture constituées et habitudes de lecture  
- Partager aussi le refus  
« **Écrire avec le journal** »  
Élaboration de dispositifs d'écriture

*Il existe sans doute différentes manières de grimper à un arbre. J'écis « sans doute » parce que je ne sais pas moi-même grimper aux arbres et je ne suis pas tout à fait sûr que la métaphore convienne à ce que je veux dire. Mais admettons qu'il existe différentes manières de grimper à un arbre et que cela constitue une métaphore convenable de l'acte d'écrire (c'est un peu tiré par les cheveux, je sais...). Alors on concevra sans peine que la morphologie du « grimpeur », l'essence et la taille de l'arbre, le matériel utilisé pour la grimpe et surtout les objectifs de l'ascensionniste (veut-il atteindre au plus vite la cime ou observer minutieusement les détails de l'écorce, éprouver la résistance de telle et telle branche pour y fixer son hamac ou aller photographier nuitamment dans son nid une espèce d'oiseau rare ?) détermineront fortement l'acte même de*

# note(s) #10

*grimper, qu'il n'y aura pas une seule bonne manière de procéder mais une infinité. L'essentiel étant pour le grimpeur de savoir pourquoi il grimpe et de se donner les moyens de le faire dans les meilleures conditions. Pour cela, l'observation des arbres, des autres grimpeurs en train de grimper est fort conseillée. On peut certes s'entraîner tout seul dans son jardin et l'on trouvera là mille moyens de se satisfaire. On peut aussi de temps à autre aller à la rencontre d'autres grimpeurs, de moniteurs de grimpe qui nous enseigneront de nouveaux gestes, de nouvelles approches de l'art de grimper, nous feront envisager sous un nouveau jour des arbres qu'on croyait bien connaître et aussi découvrir des essences jusqu'alors inconnues.*

*Mais arrêtons là la métaphore arboricole et explorons notre forêt...*

*Frédéric Forte*

Janvier 2006

## « Échanges autour de... »

échanges

### LA RELATION AU GROUPE DANS L'ANIMATION DE L'ATELIER D'ÉCRITURE

**Philippe Berthaut** : à partir de combien de personnes vous constituez un atelier ?

**Marie-Christine Ducert** : une personne. En atelier bilingue la différence essentielle est qu'il ne s'agit pas d'un cours.

**Georgette Kruczynski** : mais il n'y a pas d'échanges...

**Marie-Christine Ducert** : d'abord je les préviens : il y a des chances pour que vous soyez seul... Et j'insiste là-dessus, je le leur dis : ce n'est pas un cours c'est de l'écriture créative. C'est un atelier, mais effectivement, dans la relation, ça ne donne pas la même chose qu'à plusieurs. Ceci étant dit, même si la personne est seule, par les contraintes d'écritures que je propose elle est en situation de création et non pas de suivre un enseignement.

**Gérard Lapagesse** : il y a mon cas de figure c'est un service que propose AAT... Ils ont décidé de maintenir l'atelier, de faire en sorte qu'il existe en attendant l'arrivée de participants éventuels, et quelque soit leur nombre. Ils ne veulent pas attendre qu'il y ait un nombre minimal pour l'ouvrir. Il est ouvert parce qu'il existe. Il m'est arrivé d'y aller une fois ou deux, et d'être payé à ne rien faire parce que personne n'est venu – on a affaire à des gens un peu fantasques –, mais ils estiment qu'à partir du moment où ils m'ont mobilisé pour la demi-journée je suis payé. Alors je ne me plains pas. Ceci dit ça me pose plus de problèmes qu'autre chose : deux personnes en atelier c'est vraiment limite. Il m'est même arrivé de n'en avoir qu'une. C'est encore autre chose. Mais oui, quand même, il y a création. Est-ce qu'on peut appeler ça un atelier ? Je ne sais pas. Ce n'est pas une animation. C'est un service...

**Tugdual de Caqueray** : je ne pense pas qu'on puisse appeler ça un atelier. Un atelier c'est un groupe de personnes... Personnellement je ne travaille que dans la dynamique de

groupe. À partir du moment où moi je ne suis pas le maître à penser, c'est le groupe qui l'est. On travaille beaucoup plus au niveau des échanges de savoirs. C'est là tout l'intérêt de l'atelier. La dynamique de groupe c'est l'outil principal. S'il n'y a pas quatre personnes au minimum j'annule l'atelier.

**Élisabeth Gathié** : en Ariège on avait dix personnes au début, même vingt à un moment, dans l'enthousiasme de la création de l'association, et puis après on tombe à trois, quatre, parfois même deux !

**Tugdual de Caqueray** : c'est peut-être à nous, au sein de l'Atelier Recherche, de voir comment on va pouvoir mobiliser les territoires sur ce thème là. Je pense que c'est défigurer le terme même d'atelier. Bien sûr, ce qu'est un atelier d'écriture n'est pas enregistré quelque part mais il me semble que dans l'esprit de ceux qui ont imaginé ces dispositifs-là on en dénature un petit peu l'esprit... C'est comme l'imprimerie (Freinet) à l'école... on se servirait de l'outil et pas de la pédagogie. Pour moi l'idéal c'est entre sept et douze personnes. Les pratiques que vous décriviez tout à l'heure je les vois plus dans le cadre des activités de l'écrivain public, par exemple.

**Philippe Berthaut** : je crois qu'il faut bien faire la différence entre l'atelier tel que tu as envie de le faire et celui que quelque fois tu vis parce que les personnes ne viennent pas. C'est pour ça que c'est difficile à déterminer..., ça dépend des lieux, des gens.

**Tugdual de Caqueray** : quand l'atelier que tu mènes est fondamentalement basé sur le groupe tu ne peux pas le faire à deux. Tu fais autre chose, de la créativité mais pas un atelier d'écriture. De ma part ça serait de la publicité mensongère de dire je fais un atelier d'écriture et qu'il tourne avec deux personnes.

**Philippe Berthaut** : ce n'est pas un choix.

**Tugdual de Caqueray** : si, c'est à toi de décider si tu fais atelier d'écriture ou pas, quand même.

**Élisabeth Gathié** : dans une bibliothèque je vais avoir une permanence tous les matins de 10h à midi pour essayer d'avoir des gens. Deux, trois. Si je dépasse quatre je serai très très contente. Si tu ne crées pas la présence le trou se referme...

**Catherine de Lagabbe** : selon les lieux où l'on se trouve il faut quand même s'adapter à l'environnement. Mon atelier d'écriture qui continue de fonctionner depuis sept ou huit ans parce qu'on se retrouve le dimanche matin... Ils travaillent tous. Une seule personne est à la retraite. On avait essayé le mercredi de 18 à 20h... : ceux de Rieux ou de Toulouse ne venaient plus, et les autres étaient fatigués ! Donc on a choisi le dimanche matin. Sinon il n'y avait pas d'atelier d'écriture.

**Marie-Christine Ducert** : il y a deux raisons pour lesquelles je continue à appeler mon atelier « atelier ». La durée : l'atelier est ouvert, vient qui veut, c'est avant tout un lieu. Ensuite, avec les enfants qui ont moins le « choix » je me suis effectivement retrouvée souvent en situation duelle. À écrire de petites histoires avec l'enfant. Il m'est difficile d'éviter cet écueil. Un adulte peut me dire, une fois prévenu : si je suis seul je n'ai pas envie de venir. Avec un adulte je peux aussi éviter cette relation duelle : je choisis de ne pas écrire et je mets en place des contraintes qui me permettent de pallier l'absence des autres personnes, je fournis des dispositifs d'écriture qui créent quand même la dynamique de création. Et là je n'appelle pas ça de la co-écriture.

**Francis Pornon** : je ne me souviens plus de la définition d'« atelier » mais si ça a un rapport avec « attelage », ça peut commencer à deux...

**Philippe Berthaut** : c'est plutôt la cuisine...

**Francis Pornon** : ce qui est important c'est la relation. Lorsque le groupe diminue au point de passer au dessous de quatre, quand on se retrouve à trois ou à deux c'est vrai que je me disais ça marche beaucoup moins bien que lorsqu'ils sont sept ou huit, mais je n'ai pas senti que l'atelier changeait de sens.

**Philippe Berthaut** : parce qu'il était dirigé vers une production aussi. Ce n'est pas pareil. C'est aussi un peu ce qui s'est passé à Albi. À la fin il restait quatre personnes mais avec le but précis de la production d'un recueil. Il y a une dynamique qui s'est faite autour de ça.

**Geneviève Rojzman** : je me suis même demandée si cette chose aurait été possible avec un groupe plus important...

**Marie Carré** : oui, la relation avec les gens est différente : il y a des choses qui vont se passer qui ne se passent pas avec douze personnes. Il y a aussi ceux qui vont toujours être là et puis les « satellites », qui viennent quelque fois. Les gens apprennent à se connaître à travers leur écriture, uniquement dans le cadre de l'atelier, des gens qui n'ont pas forcément des choses en commun, qui ne sont pas amis mais qui, dans l'atelier, échangent des choses, échange qui serait beaucoup plus difficile avec douze personnes.

**Philippe Berthaut** : on est dans le nombre là... Je pense qu'on est tous d'accord pour dire qu'au-dessus de douze c'est plus difficile, ne serait-ce que lorsqu'on met en commun. La présence des personnes change aussi la couleur du groupe, et y compris la relation à l'écriture : ces personnes là vont tirer l'écriture vers une exigence plus haute et lorsqu'elles n'y sont pas on le sent dans l'écriture du groupe... Il y a le nombre mais il y a donc aussi la qualité des personnes dans leur relation à l'écriture (qui dépasse la relation de convivialité). Certaines personnes vont manquer pour l'écriture, d'autres pour la convivialité... C'est cette espèce d'alchimie qu'il y a entre ceux qui sont contents d'être ensemble et ceux qui le sont plus d'être dans l'écriture.

**Aline Andreu** : j'ai la chance d'avoir un groupe très stable, avec quelqu'un qui est là depuis quatre ans. Quant aux consignes si ça râle, très gentiment j'insiste : essaye, tu vas voir... J'arrive toujours à faire ce que je veux.

**Gérard Lapagesse** : la fermeté sur la consigne c'est bien quand tu en as plusieurs : si tu en as un sur six qui ne veut pas écrire et qu'il voit écrire les cinq autres il va s'y mettre. Mais quand tu en as deux... Tu es esclave, tu fais un cadavre exquis s'ils préfèrent faire un cadavre exquis !

**Philippe Berthaut** : la difficulté c'est de ne pas mettre tous les ateliers sur le même plan, je crois. Entre l'atelier que les gens choisissent, où ils ont du plaisir à venir, et des lieux spécifiques comme ceux dont tu parles c'est différent. Il faut sérier tout ça. Tu as touché par ailleurs quelque chose qui me paraît « intéressant » : c'est la dimension « autoritaire » de la direction de l'atelier.

**Aline Andreu** : je ne dirais pas « autoritaire », je sais seulement à quoi je veux en venir, eux ne peuvent pas le voir tout de suite. Je dis seulement essaye...

**Élisabeth Gathié** : quand tu dis « où je veux en venir » je sais que les meilleurs moments que j'ai pu avoir, autant comme écrivante que « proposante », c'est les moments d'échappement à la consigne...

**Aline Andreu** : je précise qu'une fois que j'ai donné la consigne ils font ce qu'ils veulent ! Ce qui reste stable

c'est la structure que je mets en place. Après ils me font confiance, aussi...

**Anna Fischer** : on anime avec ce que l'on est, et même si on essaie de s'ouvrir à d'autres choses par moments, à la base il y a quand même l'animateur de l'atelier qui arrive avec sa manière d'être et qui va le faire tourner dans le groupe. Et c'est tout l'intérêt. Quand on parlait tout à l'heure de nos tout petits groupes qui n'arrivent pas à grossir je me disais que finalement les gens ne savent pas ce que sont les ateliers d'écriture, il faudrait peut-être qu'on se mobilise pour faire des actions qui permettent de sensibiliser... Mais c'est difficile parce qu'il y a justement autant d'ateliers que d'animateurs et en fonction du groupe avec lequel on travaille on ne va pas faire le même atelier non plus...

**Margit Molnar** : pour revenir à la question du nombre de participants, je ne crois pas que cela soit la question et je suis d'accord avec Marie pour dire que c'est un autre type de travail qui est mené en tout petit groupe. On fait écrire... quelqu'un d'autre et c'est à nous de voir comment on s'adapte en fonction du nombre de personnes. J'imagine bien aussi cette énergie supplémentaire qu'on doit fournir s'il y en a peu... Est-ce qu'il n'y a pas aussi cet imaginaire que nous avons tous par rapport à l'atelier « idéal » ? Est-ce qu'on ne se culpabiliserait pas s'il y a moins de personnes qui vient à l'atelier ?

**Philippe Berthaut** : on culpabilise tous, c'est évident, ça ne fait jamais plaisir quand on commence à douze et qu'on finit à deux !

**Margit Molnar** : et ça fait plus plaisir quand on commence à deux et qu'on finit à douze ? Pourquoi pas dans l'autre sens ?

**Philippe Berthaut** : ça pose peut-être la question de la conception de l'atelier. Les ateliers toutes les semaines je n'ai jamais fait ça. Je ne saurais pas faire. Alors que tous les quinze jours... C'est plus facile, à la limite, de construire un atelier sur une journée, en s'y prenant bien en amont, de faire en sorte d'avoir un certain nombre de personnes. C'est ça aussi la conception d'un atelier. Si le tien, tous les mois, marche bien, il n'y a aucune raison d'en changer. Mais je trouve que les ateliers toutes les semaines..., je ne sais pas combien sont pleins parmi les vôtres mais pour moi c'est de l'ordre du miracle... C'est demander beaucoup, je trouve.

**Aline Andreu** : à l'animateur et aux gens !

**Philippe Berthaut** : oui, mais l'animateur « est payé », même mal... Alors si on se retrouve avec peu de gens est-

ce qu'il ne s'agit pas alors d'essayer d'agrandir le territoire ? Se dire je ne travaille plus toutes les semaines sur un lieu où les gens ne viendront qu'à condition d'être à vingt kilomètres autour, mais plutôt sur le département une journée entière ? Il y a 600 000 habitants sur Toulouse et l'agglomération, alors les gens qui ont envie de venir en atelier, une fois toutes les semaines ou tous les quinze jours, on va les trouver... En Ariège ça sera moins facile...

**Patrice Aguilar** : les personnes qui viennent en atelier acceptent de se laisser conduire par l'animateur et l'animateur accepte dans un processus dynamique de se laisser conduire par les participants. Il me semble que le fait que les gens reviennent ça repose un peu là-dessus. Pour que ça marche il ne faut pas que l'animateur conduise tout seul. Qu'est-ce que les participants nous renvoient comme idées, comme pistes, comme envies ?

**Josiane Daniel** : je fais une proposition et souvent quelqu'un intervient et j'accepte la proposition. J'ai des retours dans le sens où les participants veulent proposer eux-mêmes un lieu et un thème. Mais ils ont quand même besoin de moi pour le retraduire en dispositif.

**Georgette Kruczynski** : on parlait tout à l'heure de confiance... Je pense qu'effectivement s'il y a quelque chose d'important à développer dans le groupe c'est un climat de confiance, non seulement entre les animateurs et les participants mais aussi entre les participants eux-mêmes. On a des ateliers réguliers avec des gens qui viennent régulièrement depuis presque dix ans et puis des nouveaux qui arrivent... Pour ceux-là un climat de confiance ça veut dire qu'on ose se lancer dans l'aventure de l'écriture, et bien sûr on accepte de discuter... Toutefois en justifiant notre démarche. On a une certaine conception de l'écriture qui est tout à fait discutable mais enfin c'est la nôtre. S'il y a un refus de suivre une consigne, il y a un refus... On avait une personne qui était là depuis le début : à certains moments il nous disait quoi que vous proposiez je sais ce que je vais écrire. Il est resté 7 ou 8 ans. Il avait une certaine conception de l'écriture et je ne pense pas qu'elle ait été modifiée, mais ce qu'il trouvait dans ce lieu c'était un accueil, une écoute réciproque, un respect de la personne. On était devenu une sorte de famille pour lui. Pour en revenir à ce que je disais au début, à la question de la confiance : le retour sur les textes évite d'être en termes de « j'aime, je n'aime pas ». Lorsque les textes sont communiqués (il arrive qu'ils le soient, au moins dans un premier temps, en petit groupe), on demande aux lecteurs de repérer dans le texte s'il existe ou non certains critères. Le renvoi est ainsi argumenté précisément, il n'y a pas jugement de valeur, on dit seulement il y a ça dans ton texte ou non.

**Nicole Comolli** : quels peuvent être ces critères... ?

**Georgette Kruczynski** : c'est par rapport aux types de texte, ce qui peut apparaître comme un enjeu important pour le scripteur, des termes plus frappants que d'autres, ça peut être des choses très différentes selon qu'il s'agit d'un texte poétique ou d'autre chose. Encore une fois ce sont des propositions. C'est un guidage mais les gens disent ce qu'ils veulent... Disons que ça évite de rentrer dans des réactions affectives. Là, on renvoie à des critères un peu littéraires.

**Aline Andreu** : concernant le rapport au groupe et les retours... J'ai créé un espace particulier, une séance où je demande à ceux qui le désirent d'amener un texte écrit en atelier sur lequel ils ont envie de travailler et de le taper de façon à ce que chacun en ait un exemplaire. Tous ensemble on travaille sur ce texte-là puis la personne le retravaille toute seule, chez elle.

**Geneviève Rojzman** : j'avais pensé pour le travail du recueil à Albi proposer comme toi que le texte soit tapé, que chacun en ait un exemplaire mais que le « retour » de chacun sur ce texte soit par écrit...

**Aline Andreu** : ils ont un temps d'écriture... : chacun se met seul avec le texte et voit ce qu'il a à dire, d'abord.

**Geneviève Rojzman** : Oui mais c'est un « dire sur » le texte. J'envisageais plutôt de proposer un travail qui serait une sorte de réécriture du texte, qui, tout en offrant en même temps la lecture qu'on a faite générerait encore du texte.

lecture

## « Poteaux d'angle », texte d'André Michaux

Lecture d'un texte de Michaux extrait de *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981

*Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité. Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre.*

**Philippe Berthaut** : en réponse au « style c'est l'homme »...

**Georgette Kruczynski** : trouver d'autres voix que sa pente naturelle...

**Philippe Berthaut** : moi j'ai toujours une croyance..., celle que les gens ont une écriture qui est déjà là, présente... Or, dans ce cas cette écriture serait une catastrophe ?! Il y a bien des gens qui arrivent en atelier et qui disent j'en ai marre de mon écriture... C'est une piste de réflexion.

# « La Halte », de Raymond Roussel dispositif d'écriture

Auteur du dispositif : **Philippe Berthaut**

Lecture collective à haute voix d'une nouvelle extraite de *Textes de grande jeunesse, La Halte*, de Raymond Roussel, écrivain aimé des surréalistes, auteur, entre autres, de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* et *d'Impressions d'Afrique* (qu'il a écrit sans mettre les pieds en Afrique, bien évidemment...)

Première phrase : Le choc des gouttes sur le pépin du citron

Dernière phrase : Le choc des gouttes sur le pépin du mitron

**Philippe Berthaut** : il y a un jeu sur la polysémie d'un mot (pépin) et la substitution d'une lettre par une autre (citron/mitron) qui modifie le sens du deuxième mot de la phrase. L'objectif est de trouver l'écart qui va obliger à raconter l'histoire, entre la première et la dernière phrase... Quelles autres phrases proposeriez-vous ? (15 mn de recherche individuelle)

La tâche au noir des sombres chinoises

La tache au noir des ombres chinoises

Il entendit le bourdon et comprit qu'il était piqué

Il entendit le bourdon et comprit qu'il était niqué

Les deux chevaux caracolent sur mes doutes imaginaires

Les 2 CV caracolent sur mes routes imaginaires

Il restait des moutons sous la couche

Il restait du mouton sous la louche

Le matin se leva sur le grand lit carré

Le mâtin se leva sur le grand lit cassé

Un jour il se retrouva avec une pomme d'Adam

Un jour il se retrouva avec une pomme dedans

Par groupe de 4 choix en commun d'une paire de phrases et écriture d'un récit de 5-6 lignes par paire en conservant l'ordre des phrases. Une demi-heure d'écriture.

## « La Halte », textes issus du dispositif

Le matin se leva sur le grand lit carré. « Tu as encore couché sur mon lit ! » s'écria sa maîtresse en plissant son joli front. Elle interdisait formellement à l'animal de monter sur sa couche. Mais, depuis qu'elle couchait seule, il attendait qu'elle s'endorme. Puis, il s'approchait à pattes de feutre pour se hisser avec mille précautions sur le lit. Alors, il goûtait les délices de se vautrer près des pieds bien aimés.

Mais un soir, la porte de la maison était fermée à clé. Le chien eut envie de hurler. Il sentit pourtant que c'était inutile. Il se roula en boule sur le paillason et s'efforça de dormir.

À l'approche de l'aurore, un grincement le réveilla. C'était un homme qui s'en allait !

La bête se leva comme dans un cauchemar et entra dans la maison. Devant la douche, il entendit sa maîtresse chanter. Il pénétra dans la chambre. C'est alors que son cœur d'animal se fendit. Le matin se leva sur le grand lit cassé.

La tache au noir des ombres chinoises l'intrigua. Ces ombres se dessinaient sur un écran de papier de riz. C'était la première fois qu'il entra dans ce bouge des bas quartiers de Haiphong. Il s'approcha du ballet des ombres, entendit des voix derrière la mince cloison et tira sur une poignée. Le panneau coulissa. Dans une atmosphère enfumée et violemment aromatique, des silhouettes se découpaient dans la lumière de projecteurs. Des hommes se tenaient debout. La tache, c'était le reflet brillant d'un bracelet-montre sur lequel jouait la lumière. Les autres ombres s'agitant en silence, c'étaient des femmes asiatiques, à genoux devant eux. C'est alors qu'il connut la tâche au noir des ombres chinoises.

Il restait des moutons sous la couche. A la vue de cette chambre, l'inspecteur comprit. C'était bien la cachette du criminel. Il se retourna vers son indicateur. Pour une fois, il devait devant ses adjoints serrer la main du type. Mais il n'aimait pas cela. Car il restait du mouton sous la louche.

*Francis Pernon*

« Il entendit le bourdon et comprit qu'il était piqué. Et oui, c'est bien ce qu'il redoutait... Il était parti vite ce matin, pressé d'aller lézarder avec un bon bouquin. Deuxième jour de vacances, seulement, chez les amis de Dordogne et déjà il avait oublié la petite trousse de secours. Quel con ! Mais bon, rien n'était encore perdu, il savait qu'il ne commencerait à suffoquer qu'à la deuxième piqûre... Il fallait juste marcher tranquillement jusqu'à la mai... Il entendit le bourdon et comprit qu'il était niqué. »

« Il restait des moutons sous la couche. Elle mit la main devant sa bouche, décidément, cette nouvelle femme de ménage était louche. Elle en tenait une sacrée couche pour ne pas passer l'aspirateur sous la couche... Alors elle mit ses babouches pour aller jusqu'à la douche quand soudain elle réalisa que cette histoire l'avait mise en bouche. Heureusement il restait du mouton sous la louche. »

*Nadia Berto*

Février 2006

invité

## L'OuLiPo, L'Ouvroir de la Littérature Potentielle

Invité : **Frédéric Forte**. Membre de l'OULIPO, écrivain, poète, libraire à Toulouse, auteur de *Banzuke*, *Discographie* (L'Attente, 2002) et *Opéras-minute* (Théâtre Typographique, 2005). Avec Ian Monk : *N/S* (L'Attente, 2004).  
Vient de publier *Comment(s)* (L'Attente, 2006).

Histoire et activités de l'OuLiPo sur leur site : [www.ouliipo.net](http://www.ouliipo.net)

### LA VIE DE L'OULIPO

Toujours des réunions mensuelles où on propose des créations, de nouvelles formes poétiques, de nouvelles contraintes qui sont appliquées dans différents textes qui peut-être donneront lieu à des œuvres ou seulement à des exemples oulipiens. L'OULIPO publie depuis décembre 1974 les Fascicules dans la Bibliothèque oulipienne, qui sont publiés en tirage limité. On en est au numéro 140, le premier étant *Ulcérations*, de Georges Perec, dans le deuxième on trouve le début d'un conte de Jacques Roubaud, *La Princesse Hoppy* ou *le conte du Labradior*. J'en ai publié un qui s'appelle *Le Voyage des rêves*, qui s'inscrit dans une suite. C'est une sorte de roman collectif de l'OULIPO, avec des nouvelles qui s'emboîtent toutes les unes dans les autres depuis *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec. J'ai fait la douzième... C'est de plus en plus compliqué parce qu'il faut prendre en compte tous les éléments. Il y a eu six volumes réunissant les fascicules publiés jusqu'à présent, les trois premiers étant épuisés, chez Seghers, trois sont disponibles au Castor astral.

Il y a des lectures publiques, un jeudi par mois, ça s'appelle *les jeudis de l'OULIPO*, depuis cette année au grand auditorium de la BNF, on définit un thème pour chaque lecture, la prochaine s'appelle *La fin des temps*.

L'OULIPO est très sollicité, il y a des colloques dans le monde entier. L'ADPF (Association pour la Diffusion de la Pensée Française) qui dépend du Ministère des Affaires Étrangères et réalise chaque année des expositions diffusées dans les Centres culturels français dans le monde a fait cette année une exposition sur l'OULIPO. Elle a publié en même temps un livret luxueux rédigé par Marcel Bénabou et Jacques Roubaud.

### QUESTIONS À FRÉDÉRIC FORTE

**Catherine Lamarque** : combien de membres sont encore vivants finalement ?

**Frédéric Forte** : il y a 14 morts et 21 vivants. Actifs, on est vraiment, comme dit Le Tellier, « une bonne tablée », entre 8 et 12.

**Lionel Hignard** : comment s'est passée la « cooptation » ?

**Frédéric Forte** : j'écris de la poésie depuis 1999, je suis un grand admirateur de l'œuvre de Queneau, de Perec, et puis de Roubaud. Je me suis mis à écrire tout en continuant à lire, parallèlement. Faire des listes, compter, j'étais ravi de voir que d'autres faisaient ce que j'aimais faire depuis tout petit. J'ai envoyé un courrier à Jacques Roubaud, mais lui n'y répond en général jamais. Un jour il est venu à Toulouse pour présenter *Poésie* : qui est la partie 4 de son *Grand incendie de Londres*. J'ai été le voir... Et après j'ai envoyé les deux manuscrits que j'avais fait, *Discographie* et *Bazuke*, à Jacques Jouet, qui m'a répondu et m'a encouragé à les envoyer à un petit éditeur qu'il connaissait qui publiait des petits textes de poètes assez connus de la poésie contemporaine, les éditions de L'Attente, à Bordeaux. Ils ont d'abord publié deux extraits de *Discographie* dans la collection Week-end (des sortes de plaquettes), puis ils se sont mis à publier des ouvrages plus conséquents et m'ont dit qu'ils voulaient publier les miens, c'étaient quasiment les deux premiers de cette collection-là. Je suis rentré en contact avec Michelle Grangaud et puis j'ai été invité d'honneur de l'OuLiPo, en 2002. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Ian Monk et qu'on a décidé de faire un travail ensemble. Je lui ai proposé et on a défini un mode de travail pour l'écriture de ces poèmes en anglais et en français. Et puis voilà, j'étais en contact avec eux, je leur montrais toujours mes travaux. Comment se passe le recrutement exactement ? « La procédure qui permet de passer de membre potentiel à membre réel comporte plusieurs étapes qui peuvent s'échelonner sur une assez longue durée. Aucun dépôt de candidature n'est admis, une telle démarche suffirait à écarter son auteur. Le nom d'un membre potentiel pressenti en raison du caractère oulipien de ses travaux

ou de ses centres d'intérêt est proposé par un ou plusieurs membres. Si après discussion le nom est retenu le membre potentiel est appelé à participer à une réunion en qualité d'invité d'honneur. Ensuite l'Ouvroir décidera ou non de son admission, une décision d'admission ne peut être prise qu'à l'unanimité (des membres actifs). S'il l'accepte le membre potentiel devenu membre réel est aussitôt appelé à participer aux activités de l'OuLiPo. »

### QUI A DÉJÀ REFUSÉ D'ENTRER À L'OULIPO ?

Julio Cortazar est le seul, que je sache... Quand Paul Fournel était venu présenter *Poils de Caire* à Ombres Blanches il avait répondu à cette question du public : Cortazar aurait refusé parce qu'il se savait atteint d'un cancer et qu'il allait bientôt mourir. Je pense que la vraie raison, c'est Hervé Le Tellier qui la donne, c'est que Cortazar était très engagé politiquement, à gauche (sachant que l'OuLiPo est plutôt à gauche et même très à gauche puisqu'il y a Noël Arnaud par exemple, plutôt communiste révolutionnaire, à l'époque), et refusait d'appartenir à un groupe qui ne serait pas engagé politiquement. La seule fois où le groupe en effet s'est engagé, en son nom, c'est pour signer une pétition au moment du 2ème tour des dernières élections présidentielles contre Le Pen.

### CONTRAINTES OU « POTENTIALITÉ » ?

Je préfère parler de potentialité. Ce qu'il y a d'intéressant dans l'OuLiPo c'est que ça peut aller du compte des lettres (lipogramme,...) au sens, à l'utilisation de structures qui définissent le roman. On est toujours dans un grand écart entre tous les domaines du langage : son, lettre, sémantique. L'OuLiPo est souvent vu de l'extérieur comme un groupe de joyeux drilles, ce qui est le cas, mais c'est à cause de l'aspect ludique, du jeu. Or, certains disent « la poésie c'est pas un jeu, la littérature c'est pas ça »... Le fond de la démarche c'est quoi ? Quand on dit jeu ça peut être dans le sens de drôle, et l'OuLiPo ne se prive pas d'écrire des textes comme ça, mais le ludique n'empêche pas un, la profondeur et deux, la gravité. Quand Roubaud écrit *Quelque chose noir*, ça a l'air d'être des vers en prose, des vers libres mais tout est calculé, c'est ultra oulipien. Mais ce n'est pas drôle. La dimension ludique est dans la dimension organique du texte. C'est ce qu'on fait de ce jeu qui est important. Entre les contrepèteries de Luc Etienne et *Sphinx* d'Anne Garréta il y a un point commun, on est dans un jeu, une réflexion sur les potentialités de la langue. Alors si l'OuLiPo choisit de se présenter comme un groupe plutôt drôle c'est qu'il n'a pas envie de se présenter comme un groupe sérieux qui dit « la littérature c'est comme ça ». Il ne fait que proposer des structures qui éventuellement peuvent être utilisées par les écrivains comme bon leur semble. Et on peut écrire des choses très différentes. Ce n'est pas un mouvement dans le sens où il ne définit pas ce qui est bien ou pas.

### L'OULIPO ET L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Queneau avait été membre du groupe surréaliste, avait écrit des textes en écriture automatique, c'était la liberté d'écrire sans la contrainte des normes classiques et du poids des conventions. Mais selon Queneau on n'était pas libre dans cette écriture-là : on était libre d'écrire sous la contrainte de son subconscient, c'est tout. Et si vous regardez en effet bon nombre de ces textes il y en a énormément qui se ressemblent tout simplement parce qu'il y a aussi un inconscient collectif. La liberté n'est pas si évidente que ça.

### LES LIENS AVEC LE COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE

**Martine Imhoff-Marc** : Serge Pey était à la Cave poésie il y a quelque temps et s'est vu décerner je ne sais plus quel grade par le Collège de Pataphysique. Il y avait aussi Thierry Foulque, le fondateur de l'OuPeinPo, l'Ouvroir de Peinture Potentielle...

**Frédéric Forte** : au départ il y avait un lien très fort avec l'OuLiPo, Latis est le fondateur du Collège de Pataphysique et Le Lionnais, et Queneau,... Mais les liens se sont distendus contrairement à d'autres ouvroirs comme l'OuPeinPo. Si François Caradec reste un membre très important du Collège, d'autres comme Harry Mathews ou Roubaud n'y sont pas liés. Vian, Prévert, Dubuffet, Henri Salvador faisaient partie de ce Collège de Pataphysique.

### LE PROCÉDÉ DE CRÉATION DE N/S, RECUEIL DE POÈMES BILINGUES

**Catherine Lamarque** : pour écrire N/S avec Ian Monk comment avez-vous procédé ?

**Frédéric Forte** : Ian parle bien français, il a écrit de nombreux textes en français. Il a écrit un livre qui n'est pas publié (il cherche un éditeur) qui est une sorte d'épopée en vers qui s'appelle *Plouk town* où il raconte la vie de son quartier populaire de Lille. Il est né en 1960, à côté de Londres, génération punk et là c'est assez trash, ça parle de sexe, d'alcool mais c'est humaniste en même temps... On travaillera tout à l'heure sur une forme qui s'appelle la *Morale élémentaire*, qui est une forme inventée par Raymond Queneau et je vous lirai aussi quelques morales élémentaires de Ian Monk, vous verrez la différence de ton... Là il avait envie d'écrire en anglais et il m'a donc proposé qu'on travaille ensemble, par e-mail. On s'est dit qu'on allait faire des poèmes de 8 vers, avec 4 vers en français, 4 vers en anglais. On a utilisé toutes les combinaisons possibles pour mélanger ces vers. Un vers peut être français ou anglais. S'il y en a quatre de chaque, ça peut donner par exemple le premier en anglais, le deuxième en français. On a A-F-A-F- A-F-A-F. On a bien 4 vers en anglais, 4 vers en français. On peut avoir aussi A-F-F-A-F-F-A-A. Il y a

en fait 70 possibilités. On a écrit par mail. On écrivait en symétrie. Ian a d'abord écrit les 4 premiers vers du poème I, moi j'ai écrit les 4 vers conclusifs, puis les 4 vers du poème 70. On revenait vers le centre puisqu'ils sont symétriques, en miroir inversé. Le jeu qui était assez amusant c'était d'essayer de remplir ces trous en jouant avec la pensée de l'autre, il y a l'idée de reconstruire ce que ça dit. On s'est aperçu dans le courant de l'écriture qu'on pouvait jouer avec le corpus de Mathews. Harry Mathews a établi une liste de mots qui en français et en anglais s'écrivent pareil mais qui n'ont pas le même sens, par exemple « pour ». « Main tenant » écrit en deux mots ça veut dire le locataire principal, en anglais. Il y a en fait 140 poèmes et leurs traductions. On a écrit les 70 poèmes de N/S (north/south), et pour chaque poème la traduction en miroir, les vers français en anglais et inversement. On peut, en jonglant entre les poèmes et les traductions, reconstituer les vers français, pour ceux qui ne comprennent pas l'anglais. Et puis on a recommencé dans l'autre sens, dans la deuxième partie (S/N) c'est moi qui commence par écrire 4 vers français...

## LECTURE D'UN POÈME BILINGUE EXTRAIT DE N/S

Traduction :

À mieux y regarder

Des sages tombent du ciel comme des grêlons

La sagesse détonne

Il n'y aura pas de meilleure

Fois que cette fois-là

Pas de plus tranchant nirvana

Que la flaque d'eau qui me salue à mes pieds.

**Frédéric Forte** : Je vous ai parlé de l'aspect formel mais qu'est-ce qui découle de ça ? Pourquoi ça peut être intéressant d'écrire à deux et dans deux langues ? Ce qu'on a tendance à faire c'est à prendre le contre-pied de ce que dit l'autre, l'effet poétique naît souvent, au-delà de l'aspect bilingue, d'oppositions (ciel/terre ; nirvana/flaque à mes pieds). C'était aussi fréquent dans les joutes poétiques des troubadours. On prend le discours de l'autre et on l'amène autre part. C'était très égalitaire puisqu'on avait écrit chacun nos 4 vers. Moi, j'avais écrit *A mieux y regarder*, puis j'avais laissé deux blancs, puis *Il n'y aura pas de meilleure / Fois que cette fois-là / Pas de plus tranchant nirvana*. On retrouve ces oppositions dans la poésie chinoise aussi. Le Yi-King m'intéresse beaucoup, pas pour l'aspect divinatoire mais pour l'aspect formel, je suis en train de l'utiliser pour un recueil de poèmes que je suis en train de faire.

## OULIPO ET ATELIER D'ÉCRITURE

**Geneviève Rojzman** : est-ce que le maniement de ces contraintes formelles ne demande pas une connaissance préalable

de la langue ? Je pense à des publics en alphabétisation, par exemple.

**Frédéric Forte** : ce sont des outils. On peut les utiliser à différents niveaux. J'ai déjà fait des ateliers avec des jeunes, avec des lycéens. En Turquie je vais faire des ateliers avec des niveaux CM2 qui commencent à parler le français. Je vais essayer de partir sur des choses assez simples. Ça peut être des béquilles, des moteurs pour écrire. J'insiste sur le fait que l'aspect formel n'empêche pas qu'il y ait du sens. Avec les lycéens on arrive à voir les problèmes, les centres d'intérêt...

**Geneviève Rojzman** : tu disais tout à l'heure « reconstruire ce que ça dit »... Une fois qu'on a lu le texte, le poème, qui est né de la contrainte, c'est peut-être dans ce mouvement-là de la lecture de ce que ça dit que ça se situerait...

**Frédéric Forte** : dans ma pratique personnelle, en tant qu'Oulipien, je propose cette envie de partager quelque chose, pour des gens que ça intéresse, éventuellement leur donner des outils. Eveiller des vocations... Pourquoi pas. Je n'ai pas d'analyse *a posteriori*, ce n'est pas mon rôle à moi.

**Lionel Hignard** : qu'est-ce que le fait de pratiquer l'écriture dans ces conditions (le fait de travailler avec des enfants, l'apprentissage de la langue,...) à mis en évidence ?

**Frédéric Forte** : d'autres pourraient répondre mieux que moi. D'après moi, ce que ça montre, pour des jeunes en apprentissage scolaire mais aussi pour nous, c'est que la langue (et certains sont rebutés par cette idée-là, ont une vision peut-être plus « romantique ») c'est un matériau et que ce matériau contient du sens et qu'on peut jouer avec ça, que le sens naît aussi du matériau, du choc, du fait de ne pas utiliser telle ou telle lettre, de créer une structure. Ça désacralise aussi, et c'est intéressant avec des jeunes qui peuvent être en difficulté avec le langage, l'écriture et la langue. La langue c'est une des choses les mieux partagées dans l'humanité. Quelqu'un qui ne maîtrise pas un français « correct » peut être très à l'aise dans un français parlé, argotique ou qui emprunte à des dialectes. Il n'y a pas de langue supérieure en terme de communication. On peut générer de la langue et même de la littérature en s'obligeant à supprimer une lettre. Les jeunes le sentent très bien d'ailleurs. La dernière fois dans un atelier un jeune, réfractaire au français, choisit trois mots pour écrire une terzina (une forme poétique particulière) : « français », « littérature », et « poésie » ! Il a écrit un poème qui disait « moi je comprend rien à la littérature, je suis nul en français et j'aime pas écrire de poésies », et ça terminait par « c'est bien la première fois que j'écris une poésie ». Le poème était très correct. Moi je suis oulipien, ce que je veux c'est que le poème soit correct du point de vue des règles que j'ai énoncées (sinon c'est qu'il y a eu volontairement un clinamen, une déviation, un détournement de la règle). Une critique que font souvent les gamins

c'est « ah ! Mais ça n'a pas de sens ». Moi je leur dit le sens ça m'est égal, si vous voulez en faire vous en faites, si vous voulez faire du son vous pouvez faire du son. Et souvent ils écrivent un poème qui dit que ce poème n'a pas de sens. La poésie, comme les arts plastiques, a plusieurs dimensions, on peut utiliser certains mots ou lettres comme un peintre utilise des pigments, faire quelque chose de figuratif ou d'abstrait. Et les peintres abstraits peuvent être très lyriques...

**Geneviève Rojzman** : on se pose beaucoup la question des retours ici, après l'écriture et la lecture d'un texte. Tu disais tout à l'heure que tu relèves si le texte est « correct du point de vue des règles énoncées », ce qui est une façon efficace de poser un garde-fou aux « j'aime-j'aime pas » subjectifs du retour. Mais tu parlais aussi de la déviation par rapport à la règle, du clinamen...

**Frédéric Forte** : oui, je ne me permets pas, dans le cadre d'un atelier, de juger de la qualité d'un travail, je peux faire des remarques en passant, mais ce qui m'intéresse c'est de voir si ça c'est compris, si ça a été traité. Je ne suis pas là pour apprendre aux gens à écrire. Je parle de techniques.

## MORALE ÉLÉMENTAIRE

La morale élémentaire c'est une série de couples substantif-adjectif (« chien méchant ») avec, au milieu, ce que Queneau appelle un « interlude ». On revienradessus tout à l'heure. Ce qui est intéressant c'est que ce couple substantif-adjectif qui est présent à l'intérieur ne se retrouve pas dans l'interlude, sinon l'effet de contraste n'existe plus. On a le droit de le faire, bien sûr, mais j'explique que du point de vue de la technique poétique c'est moins intéressant d'écrire des couples substantif-adjectif dans l'interlude parce qu'on sentira moins la construction de la forme.

**Géra rd Lapagasse** : je trouve ça assez marrant de libérer la littérature, de faire à la limite des textes abstraits, pourquoi pas, mais à partir du moment où on énonce toutes ces règles, c'est une tournure d'esprit particulière.

**Frédéric Forte** : oui d'une certaine façon. Il y a, avant tout, une question de goût. Dans les classes c'est rare que les élèves n'arrivent à faire aucun des exercices. Si un n'arrive pas à celui-ci il s'en sortira très bien à un autre, je suis souvent surpris par ça. Il y a des contraintes lourdes et d'autres beaucoup plus légères. Par exemple, mes « Opéras-minute » sont des poèmes disposés d'une certaine manière dans l'espace de la page. C'est du chant poétique mis en scène dans l'espace. C'est une ligne qui définit cet espace, on la retrouve dans chaque poème. Elle sépare le corps principal du poème, la scène, de la marge du poème que j'appelle la coulisse. La ligne a toujours la même taille, 7, 62 cm. Parce que j'avais mesuré un sonnet dans une édition Gallimard... : ça tient dans la page, c'est bien campé, et je voulais retrouver cet

aspect visuellement. Je fais des variations dans cet espace. J'ai essayé d'inventer une forme qui conçoive la poésie de façon aussi spatiale. Alors il y a des variations : quelque fois je n'écris rien dans la marge, ou je n'écris rien dans le corps du texte. Je m'appuie sur la typographie pour créer ces variations. Il n'y avait pas trop cette approche typographique à l'OuLiPo. J'ai été coopté juste après la publication de ce livre. C'est à la fois très oulipien, il y a des poèmes anagrammatiques par exemple, mais il s'agit surtout de jouer avec un espace. À l'intérieur de la deuxième partie, cette sorte de « méta-forme » qui a une capacité à fixer d'autres formes fixes, je me suis dit pourquoi n'écrirai-je pas un haïku, un sonnet ? Spatialement, ça voudra dire quelque chose d'écrire à un endroit ou à un autre. Au stage OuLiPo cet été j'ai fait écrire des opéras-minute à partir du haïku. Il y avait une vieille dame qui parlait du fait que son compagnon était mort il y a quelques années... Les deux premiers vers étaient distribués sur la partie « scène » et leur sens était « mon compagnon est parti en hiver ». En tout petit dans la marge, en italiques, elle avait écrit « ô, ma solitude ». On met dans la marge quelque chose de l'ordre de l'intime... Sur le même plan ça n'aurait pas dit la même chose. Cette forme est assez neuve du point de vue oulipien, pour cette contrainte d'ordre spatial. Après, à partir de là on peut encore inventer d'autres contraintes, déplacer l'axe de la ligne, par exemple (ligne horizontale), c'est fait pour ça. C'est dans la potentialité. J'essaie de lier le fond et la forme. Lorsqu'à l'intérieur de cette métaforme j'écris pour mon père que j'ai perdu en 2002 une sorte de chant royal, sans refrain, qui s'appelait une amoureuse, (poème qu'on écrivait plutôt à une jeune femme) : que j'écrive à la fois un tombeau et une amoureuse pour lui ça a un sens précis. Il y a cinq strophes, et à l'intérieur il y a normalement dix décasyllabes. J'ai réduit. Au lieu de syllabes j'ai des lettres et il y en a 100. Toutes les 10 lettres on retrouve la même lettre, la 10ème toujours un E, la vingtième toujours un S. Cela donne par exemple E-S-E-S-S-R-R-T. Alors oui, c'est une tournure d'esprit particulière mais il y a aussi l'idée de « peser ses mots », en fait. Là on les pèse : il y a quelque chose que je voulais dire, qui est assez personnel, j'aurais pu écrire 50 poèmes là-dessus (je l'ai peut-être fait d'ailleurs), mais je voulais que pour le premier poème je puisse réfléchir à comment je voulais le dire. On peut comprendre de quoi ça parle, mais de là à trouver la contrainte, il faut se mettre à compter les lettres, et tout ça. Je prends un certain plaisir à ce genre de « perversion », cela n'empêche pas que je peux exprimer des choses que d'autres exprimeraient d'une autre manière. Ce qui a généré le fait de réduire [l'« amoureuse » de 100 syllabes à 100 lettres... – NDLR], c'est que j'avais un espace limité. Si je n'avais pas eu cette contrainte spatiale peut-être n'aurais-je pas pensé à réduire. J'avais un cahier des charges, l'ordre des formes était déjà fixé. Il se trouve que là cette forme tombait bien d'une certaine manière mais le suivant est un haïku et parle aussi de ça.

# « La Morale élémentaire », dispositif d'écriture

Exemple d'un dispositif de l'Oulipo présenté par Frédéric Forte

C'est une forme dont le nom, donné par l'OuLiPo est tiré du titre d'un livre de Raymond Queneau, son dernier livre de poésie (assez différent du reste de sa poésie), publié en 1975, constitué de trois parties. Celle qui nous intéresse est la première, la deuxième et la troisième étant des poèmes en prose. Il s'est fortement préoccupé de philosophie orientale, de zen, de poésie chinoise.

COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF
COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF
COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
	VERS COURT DE 1 à 5 SYLLABES	
COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF	COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF
		COUPLE SUBSTANTIF-ADJECTIF

Les vers courts de 1 à 5 syllabes constituent l'« interlude » qui contraste avec les vers précédents et suivants.

Lecture du premier poème de *Morale élémentaire* de R. Queneau.

« Singe Orang-outang » est un clinamen. Les atomistes grecs considéraient l'univers comme une pluie d'atomes qui tombait de manière verticale. Ce qui faisait la vie c'était les atomes qui déviaient et cognaient ainsi d'autres atomes. Ce que l'OuLiPo appelle clinamen, c'est cette déviation qui produit un effet. Avec « singe orang-outang », orang-outang n'étant pas un adjectif, Queneau fait une entorse à sa règle, c'est un choix (ce n'est pas la difficulté de trouver là un adjectif).

Lecture d'une « morale élémentaire » de Ian Monk, extraite de *Elémentaire mon cher*, fascicule de la Bibliothèque oulipienne. Écriture (10-20 mn) selon la forme donnée.

# « La Morale élémentaire », textes issus du dispositif

Jour sombre	matin fumeux moral laiteux	nuit blanche
Clarté fulgurante	soleil aveuglant moral radieux	calme vespéral
Heures pleines	temps suspendu mémoire ancienne	veille légère
	tu viens intruse jouer solo en sourdine, tu m'assassines, à terre je suis, là, dans	
L'aube éclatante	jour prometteur renversant atterroissement.	couchant riant

*Martine Imhoff-Marc*

## M o r a l e é l é m e n t a i r e 1

Vo li è r e d é c h a r n é e	Onde colorée Climat tempéré	Chaleur épicée
Espace rugueux	Trame folle Silence brutal	Chant décalé
Animal blessé	Ronde hurlante Radeau errant	Bloc sinistre
	Il ne se passe rien dans ce pays paumé	
Ciment fendillé	Senteurs exotiques Voyage immobile	Cris flamboyants

## M o r a l e é l é m e n t a i r e 2

Choc brutal	Chute subite	Blessure probable Départ raté
Choc frontal	Rencontre fortuite Suite possible	Hasard heureux
Chocolat chaud	Café surpeuplé Envol prévu	Réconfort immédiat
	Et chacun de son côté s'en ira clopin- clopant ailleurs	
Rêve fugace	Rencontre fortuite Départ nouveau	Souvenir effacé

*Céline Dayan*

# « L'À-peu-près », dispositif d'écriture

Auteur : Frédéric Forte

Exemples d'à-peu-près possibles avec « Monserrat Caballé » : « mon Chirac a baillé » ou « mon cerf a cavalé »...

- À partir de *Un fléau de plus en Afrique* (un gros titre du journal Libération du jour), chacun cherche les homophones possibles, plus ou moins éloignées.

- Écrire un texte qui va justifier cet à-peu-près, avec autant de phrases que d'éléments qui justifient l'à-peu-près qui se dévoile à la fin (effet de chute). 15-20 mn.

Quelques à-peu-près pour « un fléau de plus en Afrique »  
enfler l'eau de pluie sans la trique  
un fait haut de puce achronique  
en vélo de Prusse à l'Arctique

le défaut de l'enflure théorique

un glaviot de pus sur un flic  
un cachot en U sans prise électrique  
un salaud, qui l'eut cru, hémiplegique  
un garrot au sein du SAMU, classique  
un rot enfermé qui pue, hystérique  
un manchot m'as-tu vu cancanique  
véridique mais connu, pathétique  
un texte de plus, zut, chimérique  
Alberto le russe amnésique  
la gastro, un flot de plus anal de fric  
un héros de plus dans la frite  
un réseau de plus dans la clique  
un filon d'humus pathétique  
un préau de plus on a frit

un frais rot de fruit en a fuit  
un enflé de plus a du fric  
hein Philo, ma puce, on rapplique ?

## TEXTES ISSUS DU DISPOSITIF

- Tiens regarde, c'est Albert qui passe dans sa nouvelle Mercedes

Albert ?

Tu te souviens pas d'Albert, tu sais, celui qui était au lycée avec nous ?

Non, je ne me souviens pas

Ben figure toi qu'il travaillait au Mac Do, tu sais, celui de la gare.

Un jour, il a eu une idée géniale, il a inventé un moule à patates en forme de cœur, il l'a fait breveter et c'est comme ça qu'il a fait fortune.

Ah bon...

Moi, j'te dis, ce gars là, c'est un héros de plus dans la frite.

*Céline Dayan*

L'Académie scientifique de zootechnie est en émoi : on vient de découvrir, à partir de récentes fouilles archéologiques au Mali, l'ADN d'une espèce ancienne sans doute apparue sur le continent africain. En effet le « blaireau de plumes », dont les pouvoirs sacrés ont donné lieu à de nombreuses illustrations liées aux cérémonies d'envoûtement, n'est pas une chimère ou un animal mythique : il a bel et bien existé !

De plus, l'instrument appelé « flûtiau ou flûte de blaireau » encore en usage chez les Massaïs serait fabriqué avec l'os fémoral de ce mammifère.

Les représentations de ce fabuleux animal en font un guérisseur des affres hic et nunc, urbi et orbi.

Alors si les moustiques qui contaminent l'île de la Réunion viennent à atteindre le continent voisin encore épargné, il serait précieux de redécouvrir ce blaireau de flûte (avis africanus fleanus) cher à L'Afrique.

*Martine Imhoff-Marc*

# « La terine », dispositif d'écriture

Auteur : Frédéric Forte

## DE LA SEXTINE À LA TERINE

A la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, un troubadour du nom d'Arnaut Daniel [(1180-1195)– NDLR], a inventé une forme particulière de canso, qui était la forme poétique des troubadours, accompagnée de musique. Les troubadours étaient extrêmement pointus dans la forme. L'unique modèle du genre, repris ensuite par Dante et Pétrarque, est la sextine. On ne fera pas une sextine parce que c'est peut-être un peu long. Il ne s'agit pas d'une histoire sexe avec des adolescents... ça vient du chiffre six.

C'est un poème de 6 strophes. Chaque strophe est constituée de 6 vers. Il y a une métrique particulière pour la sextine originelle ; 1 hectasyllabe (7 pieds), puis 5 vers de 10 syllabes.

C'est une forme particulière de canso parce qu'il n'y a pas de « rimes », proprement dit, mais il y a des « mots-rimes ». Imaginez les mots 1, 2, 3, 4, 5, et 6 concluant un vers métré comme vous le voulez.

Ce qui donne, pour la première strophe :

1  
2  
3  
4  
5  
6

Ces six mots-rimes à l'extrémité des 6 vers, on va les retrouver dans les autres strophes mais dans un ordre différent.

Dans la deuxième strophe, suite à sa permutation-là, on obtient 6 1 5 2 4 3, et pour les six strophes :

1	6	3	5	4	2
2	1	6	3	5	4
3	5	4	2	1	6
4	2	1	6	3	5
5	4	2	1	6	3
6	3	5	4	2	1

La tradition poétique est basée essentiellement sur le rythme la récurrence des mots, des sons. C'était quelque chose d'oral. L'explication est formelle mais il faut penser à la composition musicale... Ce sont les mêmes mots. La rime n'est due au fait que le mot soit à la fin, mais à sa répétition à l'in-

térieur des strophes selon le procédé de la spirale.

Le mot « chaise » par exemple se retrouvera une seule fois sur chaque ligne et chaque colonne. Cela marche pour le chiffre 6 mais Queneau a essayé avec d'autres chiffres et par exemple avec 4 (quatre mots en permutation) cela ne fonctionne pas. Ce sont des propriétés mathématiques liées aux nombres. Avec 3 ça marche. Et c'est ce qu'on va faire. Ce sont des terines.

## DISPOSITIF

Choisir une métrique de façon à ce que tous les vers soient sur la même mesure. Choisir les trois mots que l'on veut et permuter selon la règle :

1	3	2
2	1	3
3	2	1

15 mn d'écriture

## « La terine », textes issus du dispositif

Fier et droit dans l'azur  
Caracole le cheval,  
Sa monture couleur d'or.

A ses cheveux lueur d'or  
A ses yeux couleur d'azur  
Le mènera son cheval.

« Cours vers elle mon cheval,  
Plus riche sera mon trésor  
Son regard couleur d'azur. »

*Martine Imhoff-Marc*

Et ce qui m'atterre  
vl'à que j'entérine  
l'éternel retour

du même le retour  
ah ! tour qui m'atterre-  
à terre hantée rime

(riche ?) entérine  
le vol sans retour  
trois, cinq, deux, ma Terre !

*Geneviève Rojzman*

## L'opéra-minute, dispositif d'écriture

Auteur : **Frédéric Forte**

### VARIATIONS POÉTIQUES

**Frédéric Forte** : on peut choisir 6 mots et les utiliser comme moteur pour la narration : construire une nouvelle où l'apparition de ces mots-là serait réglée sur cette structure. J'avais fait une quatorzaine dans mon premier bouquin. Ce qui permutait c'était la métrique. Le premier poème était d'une syllabe, le deuxième de deux, jusqu'à quatorze. Quatorze poèmes avec quatorze vers dans toutes les permutations possibles. On peut jouer avec la polysémie de certains mots, des expressions selon les contextes. Il y a une forme voisine que Jacques Jouet a inventée, la redonde. Trois mots reviennent dans des strophes de cinq vers, au début, au centre ou à la fin. Il avait fait un livre, *Poèmes avec partenaire*s. Il avait participé au *Train des écrivains*, en 2000, un train qui partait de Lisbonne jusqu'à St Petersburg. Tous les jours il demandait trois mots dans leur langue à des écrivains européens, il écrivait le poème en français avec

ces trois mots en langue étrangère. Les terines marchent bien avec les enfants. Comme je pars en Turquie faire des ateliers avec des CM2 je vais leur demander de faire des terines avec trois mots turcs. Ils écriront le reste en français.

### DISPOSITIF

Écrire un haïku (3 vers)  
Le 1er de 5 syllabes  
Le 2ème de 7 syllabes  
Le 3ème de 5 syllabes

Mettre en espace le poème. La forme de l'opéra minute tient compte de l'aspect spatial et de la typographie. Le haïku se prête aux notes en marge, au commentaire, le corps principal étant la partie droite de la page.

Mars 2006

# Le corps et l'écriture

lectures/débat

*Entretiens*, Geoffrey Bennington et Jacques Derrida  
Les Contemporains, Éditions du Seuil, Mars 1991

Le philosophe Geoffrey Bennington écrit sur Derrida et dans le bas de la page Derrida écrit aussi, il y a des renvois entre les deux textes. Dans l'extrait proposé (texte de Jacques Derrida), lire les éléments qui renvoient à la problématique de la relation corps-écriture, en introduction au travail avec le danseur et chorégraphe Michel Raji, invité de l'atelier recherche du 8 avril.

- Lecture individuelle silencieuse.
- Lecture collective à tour de rôle.

## DÉBAT

**Philippe Berthaut** : pour les personnes qui ont eu du mal à entrer dans le texte... comment vous ressentez cette écriture que vous « exigez » des autres ? D'où on parle pour exiger que les gens écrivent ? Je ne parle pas de diplômes ou de formation mais, en profondeur, de la relation à la langue.

**Catherine de Lagabbe** : si j'étais partie toute seule avec ce texte j'en serais restée à ma première vision, où je n'avais même pas compris ce qu'il voulait dire, ce n'est pas le fait qu'il y ait ou pas de ponctuation, ce qui me gêne c'est qu'avec ce type de texte j'ai besoin de trois-quarts d'heures et de quinze personnes autour pour commencer à comprendre quelque chose. Je suis très contente de vous entendre en parler parce que je commence à apprécier, à voir ce que je peux trouver là-dedans. C'est l'intérêt de l'atelier.

## L'ÉCRITURE COMME FLUX : UNE SOURCE INTARISSABLE ?

**Claude Barrère** : ce texte pose, entre autres, le problème de la violence qu'il peut y avoir dans un atelier, ce qui fait violence. On t'aspire quelque chose, on le met hors de toi, puis on lui fait subir un certain nombre de variations, par la réécriture. Comment tu supportes ça ? Ce « glorieux apaisement », c'est un échec finalement, on sent qu'il n'est que provisoire, qu'il y a une sorte d'humour... : le travail est toujours à recommencer, la transfusion toujours à refaire.

**Céline Dayan** : la plume comme une seringue, ce n'est pas ce qui m'a le plus touché dans ce texte. C'est le fait que ça vienne d'un acte sur le corps, d'un acte intrusif, que quelque chose s'écrive à partir de ça... Je n'ai jamais lu Derrida, je ne sais pas s'il écrit comme ça tout le temps.

**Philippe Berthaut** : c'est un philosophe qui a une écriture « littéraire », il s'autorise, au milieu d'une pensée qui s'élabore, à poser les éléments d'émotion ou de souvenirs qui arrivent dans l'écriture.

**Céline Dayan** : c'est ce que je me suis demandé, si cette écriture « en flux » était liée à ce dont il parlait là, à ce « flux sanguin », ou si, habituellement, même lorsqu'il s'agit d'autre chose, l'écriture est la même.

**Philippe Berthaut** : oui, je crois, c'est celle-là. Et puis aussi « n'ayant jamais aimé que l'impossible » : c'est aussi l'échec dans l'atelier, quand on se heurte à ça, à des moments. Lorsqu'on ne sait plus où on va...

**Geneviève Rojzman** : il me semble en même temps que dans l'atelier l'animateur est aussi celui qui interrompt le flux... Il ne laisse pas ce flux s'épancher jusqu'à épuisement, le cadre est posé qui donne une relative sécurité. On suspend, ça s'arrête.

**Georgette Kruczynski** : c'est un peu en rapport avec ce que dit Geneviève... Il y a un passage qui me questionne c'est page 2 à la fin du premier paragraphe : « le sens se livre seul, le dedans se rend et tu peux en disposer, c'est moi mais je n'y suis plus, pour rien, pour personne »,... Je crois qu'il y a là, par rapport justement à ce danger d'« hémorragie », d'épuisement, quelque chose qui fait que « c'est moi mais je n'y suis plus ».

**Geneviève Rojzman** : cette notion de responsabilité, oui.

**Georgette Kruczynski** : voilà. Et à ce moment là « diagnostiquez le pire, vous avez raison, ce sera toujours vrai, etc. J'ai livré à mais ce n'est plus tout à fait moi, vous pouvez en faire ce que vous voulez... »

**Geneviève Rojzman** : ce texte m'a été « extorqué », il y a eu « prise » comme l'infirmier prend le sang...

**Emmanuelle de Bataille** : il s'agit de « trouver sa veine »... C'est peut-être douloureux mais une fois qu'on l'a trouvée c'est un acte assez direct et ça coule tout seul. Alors qu'on peut piquer à côté, ou piquer dans du gras, et que ça soit du gras qui sorte. Ici c'est du sang. C'est beau, c'est rouge, il y a quelque chose de fort. Je vois cela comme si on avait une source à l'intérieur de soi et qui ne tarit jamais. On ne peut pas s'épuiser, il n'y a pas de mort. Même si on en est malade.

**Philippe Berthaut** : et à la fin le langage comme un corps... : « Prendre le pouls d'une phrase contournante »... « la pulsion du paragraphe »... La langue apparaît comme quelque chose qui peut aussi se saigner. Jusque là je pensais le dispositif d'écriture comme une entaille, une incision sur la peau... Je trouve que l'image ici est plus forte et plus juste. Et que ce soit du sang, dès qu'on pique ça jaillit... : qu'est-ce qu'on en fait de ce jaillissement, qu'on ne veut peut-être pas voir, autant celui qui ne veut pas voir son sang, que celui qui est en face et ne veut pas voir le sang de l'autre ?

## PRATIQUES DE LA LECTURE LITTÉRAIRE

**Lionel Hignard** : c'est seulement à la deuxième lecture que j'ai vu la *crue*... le flux incontrôlé qui arrive, ve rtigineux par moment. À la première lecture je suis resté sur cette « piqûre », et puis j'accepte qu'il se passe autre chose grâce à la lecture collective.

**Tugdual de Caqueray** : c'est aussi à cette lecture collective que j'ai commencé à rentrer dans le texte. Je ne le trouve pas correct, ce texte. Écrire un texte aussi long sans ponctuation...

**Philippe Berthaut** : tu te situes dans une position de correcteur, or, il me semble que dans la littérature contemporaine ce côté « correct » on ne sait pas trop ce que ça veut dire, et, d'autre part, c'est un texte qui est éminemment ponctué. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas un point toutes les deux lignes... Je rappelle que ce texte se situe en bas de page, et il court donc le long du texte de Geoffrey Bennington qui écrit sur l'œuvre de Derrida. C'est une

œuvre de déstructuration. Quand on amène des dispositifs d'écriture en atelier on amène aussi de la déstructuration. Ou alors on fait écrire les gens comme ils veulent, ce qu'ils veulent...

**Marie-Christine Ducert** : à mon avis l'intérêt du texte n'est pas dans le sens, je trouve assez insupportable d'essayer de « comprendre » ce genre de texte. Ce qui m'a intéressé c'est la scansion. À la lecture à voix haute on entend l'importance de la voix et le texte est très beau pour ça. Le souvenir d'enfance (la prise de sang), la rue d'Alger,... tout cela je ne l'avais pas compris. Du coup, si c'est pour dire ces choses-là il y a des façons de le dire beaucoup plus claires.

**Philippe Berthaut** : comment se fait-il que ce soit le plus clair que tu n'aies pas lu ?

**Marie-Christine Ducert** : je n'ai pas essayé d'avoir une attention soutenue au sens. Même si j'y ai fait quand même attention... Ce qui m'a parlé ce sont les sonorités, les mots qui reviennent, la musicalité de la langue.

**Catherine de Lagabbe** : moi j'avais vraiment l'impression de juxtaposition de mots qui n'avaient pas de relations entre eux...

**Claude Barrère** : ce n'est pas de la juxtaposition c'est de la contamination, de la captation.

**Catherine de Lagabbe** : quand vous me le décortiquez d'accord !

**Claude Barrère** : ça me permet de dire quelque chose par rapport à cette économie que l'on fait souvent en atelier des pratiques de lecture des participants. Or, je crois que quand on dit : « en lecture silencieuse je n'ai rien compris, mais en passant par la lecture collective est apparu quelque chose »..., cela montre qu'il n'y a pas qu'une lecture, il y a des formes de lectures par rapport à des types de textes et je crois qu'on ne s'assure pas de ça quand on donne des textes à lire comme ça en atelier. On ne tient pas compte de ces obstacles : qu'est-ce qui n'est pas encore mis en place dans certaines formes de pratiques de lectures littéraires ? On peut savoir lire et ne jamais être arrivés à la lecture littéraire. Ce n'est pas une lecture « élitiste » la lecture littéraire, c'est une lecture qui sollicite une certaine sorte d'activité de la part du lecteur. C'est-à-dire qu'il se fasse confiance et qu'il s'engage dans le texte. Derrida écrit d'une manière très rigoureuse justement, les réseaux sont très forts, donc il y a des points d'appui absolus.

**Lionel Hignard** : plus ça va plus je trouve l'écriture dans ce texte... Plus je le lis plus j'entends des choses.

## ÉCRITURE ET DÉSTRUCTURATION

**Philippe Berthaut** : il y a cette image de la crue après le passage de laquelle une digue devient « belle comme la ruine qu'elle aura toujours au fond d'elle-même emmurée ». Comme

si la digue portait en elle-même sa propre ruine. Là aussi par rapport à l'écriture : qu'est-ce que l'écriture porte en elle-même de sa propre déstructuration ? Et là ce n'est pas que de la métaphore, c'est cela qui me frappe, il s'agit d'une relation physique, charnelle. Y compris le mot « cru ». Tu me dirais qu'est-ce que ça veut dire le mot « cru », je ne sais pas. J'irais tourner autour du mot « cuit »... Le « vocable », aussi, on sent bien que ça vient de Mallarmé, c'est l'autre nom du mot... À chaque endroit on pourrait revenir et y faire son miel. Si c'est écrit comme ça, ça veut dire aussi pour nous : comment on conçoit des dispositifs pour des écritures qui ne donnent pas à lire comme « claires » dans un premier temps ? Je pense par exemple au dispositif de la saturation de la page : au bout d'un moment on ne sait plus où on en est, ne serait-ce qu'avec ce simple geste de bouger la feuille, d'écrire dans un sens puis dans un autre, avec cette impossibilité physique de relire. Il y a aussi cette relation du regard. Le travail de déstructuration est toujours là, il suffit qu'on le « pique » et ça se met à couler autrement. Ou alors on est dans un atelier où on fait écrire des nouvelles, des textes avec des canons bien précis. Mais si on est là avec cette conscience qu'on fait jaillir de l'écriture... il y a une autre responsabilité qui est en jeu.

**Claude Barrère** : on entend plein d'incises, il y a à la fois écoulement et des actes ritualisés (prise de sang, circoncision, ...).

## ÉCRITURE ET COMPRÉHENSION : CE QUI RÉSISTE

**Catherine Forne** : je reconnais qu'il y a des fulgurances dans ce texte, des bribes qui font écho mais je suis rebutée par ce genre de textes, ça m'agresse parce qu'on a l'impression qu'il est écrit pour ne pas être compris. C'est le contraire pour moi de l'écriture, j'écris pour être comprise.

**Philippe Berthaut** : C'est quand même une écriture élaborée et je dirais presque « professionnelle » ici. C'est un philosophe...

**Céline Dayan** : on rencontre dans nos ateliers des gens qui n'ont pas les mêmes types d'écriture que les nôtres (et en ce qui me concerne ce ne sont pas d'ailleurs les textes déstructurés mais plutôt les textes « classiques » qui m'ennuient un petit peu), on a quand même intérêt à ouvrir notre capacité à recevoir des écritures qui nous déconcertent, à avoir conscience simplement que même si on n'en a pas la « compréhension » on peut au moins la recevoir.

**Catherine Forne** : oui mais quelqu'un qui est en atelier d'écriture n'est pas Jacques Derrida. Moi, de sa place, il me semble que j'aimerais être compris par les gens qui me lisent.

**Philippe Berthaut** : je ne comprends pas cette posture intellectuelle. Tu ne peux pas quand même dire que la personne a écrit « pour ne pas être comprise ». Comment imaginer cela ? Tu lis *Crise de vers* de Mallarmé qui est le texte fondateur d'une nouvelle relation à la poésie c'est un texte qui, effectivement, est

excessivement difficile mais ça ne veut pas dire qu'il ait écrit pour ne pas être compris !

**Catherine Forne** : la poésie c'est différent... Là Derrida veut faire passer une idée. La poésie c'est découvrir son monde intérieur.

**Philippe Berthaut** : *Crise de vers* est un texte théorique sur la poésie. Je crois que Derrida écrit ça pour faire monter des choses que lui peut-être ne comprend pas, ce qui n'est pas la même chose : « n'ayant jamais aimé que l'impossible », on ne comprend pas forcément tout ce qu'on écrit et il le dit. Il a 70 ans lorsqu'il écrit. Et c'est en relation avec cet autre texte de Geoffrey Bennington qui est sur l'œuvre de Derrida.

**Emmanuelle de Bataille** : il propose une écriture qui s'adresse à tout de nous-mêmes, à nos émotions, à notre corps, à notre intellect. Et c'est cet ensemble qui peut nous perdre parce que souvent on est sur un mode ou sur un autre et on a du mal à fonctionner sur tous les modes ensemble. Le fait de se sentir happé entièrement ça a un côté angoissant. Le fait de se sentir entraîné et de ressentir une volonté de l'autre comme presque une attitude perverse parce que toi tu perds c'est aussi une réaction de nos propres limites et de ce qui résiste en nous qui ne veut pas être entraîné. Je sais que lorsque je sens cette résistance à l'intérieur de moi, un gros « non » qui monte, je sais que c'est le non de ce qui ne veut pas être « éclairé » en moi, par ce qui est plus lumineux en lui que chez moi.

**Philippe Berthaut** : et lorsqu'on est en atelier et qu'on demande aux gens d'écrire on ne peut pas penser faire appel ou à l'émotion de la personne (la mémoire de leur vie, leur enfance, etc.) ou bien à l'intellect (avec des personnes qui ont une écriture un peu dans la conceptualisation), ou bien à une écriture près du corps qui serait une écriture un peu lâchée, etc.

**Marie-Claude Denjean** : on ne peut pas toujours être dans des écritures rassurantes ou claires, ce n'est pas l'intérêt. C'est plutôt quand ça résiste.

## ÉCRITURES CONSTITUÉES ET HABITUDES DE LECTURE

**Claude Barrère** : soit on reçoit ce genre de textes comme un paquet et on n'y entre pas soit on en prend à dose homéopathique, progressivement. Ce n'est pas tout d'un coup qu'on se met à entrer dans Derrida. C'est une pratique. Ce n'est pas « naturel ».

**Gérard Lapagesse** : un texte comme ça me met le nez sur mes limites et il y a un moment où ma capacité d'attention est mise en échec et où je classe l'affaire. Je me dis ça me demande trop d'attention pour y arriver. C'est la concentration qui manque au bout d'un moment.

**Philippe Berthaut** : il y a peut-être aussi le fait que tu n'es pas dans cette écriture-là. Si tu es plus dans l'écriture poétique tu es

sensibilisé à des formes comme ça, avec des éléments de déstructuration plus que si tu es dans une construction d'un récit tel que le polar, par exemple.

**Gérard Lapagesse** : les effets de style qui consistent à ne faire qu'une seule et même phrase qui dure trois pages, Maxime Rivas s'y est risqué, je m'y suis amusé aussi, c'est un jeu, ça reste dans notre style, assez accessible. Là je suis dans l'inaccessible et il y a plutôt rejet.

**Claude Barrère** : parce que tu as une écriture constituée par ailleurs. Je crois que les plus gros rejets viennent quand on a un univers et qu'on écrit soi-même. À ce moment-là on est en face d'une cohérence autre. Je ne pense pas que ça soit du « jeu », justement, ici, plutôt une nécessité, peut-être rythmique, d'écrire comme ça.

**Georgette Kruczynski** : il y a beaucoup de chemins dans le texte et ça pose la question de comment on rentre dans un texte, de façon plus générale. On a besoin de plus de pages pour entrer dans la lecture d'un roman par exemple et tout à coup quelque chose fait qu'on y rentre. On peut s'interroger là-dessus. C'est variable selon chacun, selon notre histoire, les structures mentales qu'on a développées, nos pratiques de lecture.

**Philippe Berthaut** : c'est vrai que lorsque tu es habitué à une lecture poétique déstructurée tu peux ne plus supporter le linéaire aussi après, tu te retrouves avec d'autres blocages. On est tous dans cette relation aux limites...

**Claude Barrère** : il y a une difficulté chez les enfants lorsqu'on passe à la lecture longue... Quand j'entends parler de difficulté de concentration je me pose la question du développement de la mémorisation, de la mémoire. Car tu jouis d'autant plus d'une lecture, tu reconstitue d'autant mieux les réseaux que tu as la mémoire de ce que tu as lu. Il y a des gens qui n'arrivent pas à lire, justement parce qu'il faut qu'ils reprennent depuis le début. Et ça aussi ça se développe pour pouvoir accéder à la cohérence du texte.

**Lionel Hignard** : par rapport à la posture de l'animateur... On est tous un peu là-dedans : on pioche ici et là des choses et on ne se donne pas pour obligation de lire entièrement, on n'a pas forcément envie de rentrer dans la compréhension de l'œuvre entière, de ce qu'il y a avant et après le texte. Je pense que c'est important qu'on aille vers ces textes, qu'on se frotte à ça. Piocher... C'est un exercice extraordinaire. On a eu la chance de le faire pas mal à Montpellier avec Hervé Piekarski. Il peut y avoir vingt consignes différentes à partir de là.

## **PARTAGER AUSSI LE REFUS**

**Marie-Christine Ducert** : je repense à ce que tu m'as demandé tout à l'heure (comment ça se fait que ce qui est le plus clair tu ne l'aies pas entendu ?) et ça me frappe quand je relis, c'est vrai.

C'est parce que je suis partie dès le début sur un mode de lecture qui a fait que je me suis laissée envahir par les sons des mots. Dans une compilation de romans d'Anais Nin il y a deux traductrices : l'une d'elle explique qu'elle se basait sur la musique de la langue, l'autre plutôt sur le sens. Quand on lit en français c'est très différent en effet. On sent que l'histoire n'est pas portée par la même langue.

**Philippe Berthaut** : maintenant, comme tu dis Catherine, c'est un texte difficile qui demanderait d'être lu pendant plus de temps...

**Catherine de Lagabbe** : j'ai l'impression d'avoir fait le saut dans le grand bain, d'être submergée par cette affaire. Vous m'apportez tous des éléments qui font que je remonte un peu à la surface, et merci beaucoup, sincèrement, parce que je suis contente de découvrir que je peux quand même accéder à ce type de choses alors qu'au premier abord...

**Marie-Claude Denjean** : Claude Barrère parlait tout à l'heure de se faire confiance... C'est important aussi.

**Philippe Berthaut** : ce qui est intéressant c'est de se retrouver effectivement dans un « bain » où l'on puisse partager aussi le refus. C'est vrai que lorsqu'on anime un atelier d'écriture on ne peut pas faire l'économie de toutes les instances du corps qui sont à l'œuvre. On n'est pas fait pour tout non plus, on a ses limites, on se protège.

# Écrire avec le journal, élaboration de dispositifs d'écriture

Piste pour l'élaboration de dispositifs d'écriture  
À partir du journal *La Dépêche* du samedi 4 mars 2006

## EXEMPLES DE DISPOSITIFS PROPOSÉS PAR LES ANIMATEURS DE L'ATELIER

### L'immeuble

À partir d'une photographie extraite du journal

Première page : un immeuble, place de la Bourse  
Attribuer un appartement par participant. Créer une fiche par locataire (nombre de participants). Faire circuler de façon à ce que chacun puisse contribuer à définir les personnages. Redistribuer les fiches, chacun prenant en charge le portrait d'un locataire en particulier. Dans un deuxième temps, par deux, imaginer la rencontre des deux personnages : Se mettre d'accord sur un événement particulier, chacun écrit sa version de la rencontre. Croisement des deux textes : rapporter la rencontre en un seul et même texte en tenant compte de ce que chacun a écrit (deux angles différents). Mise en commun des textes : ce qu'il se passe dans les appartements des autres. Définir de manière collective une action, criminelle ou non, et le climat qui règne dans l'immeuble. Les personnages et les événements peuvent venir des faits divers et des personnes citées dans le journal...

Pour un groupe de 5-6 personnes

*Gérard Lapagesse*

### Faits divers

À partir d'un des faits divers, raconter l'histoire par des personnages différents (le témoin, le frère, la femme, un voisin, un policier enquêteur, ...). Écrire une petite nouvelle à partir de là.

- l'accidenté de la route avec une balle dans la tête
- l'élève qui a tenté d'étrangler son professeur
- elle avait caché le corps de son mari pendant trois ans dans le « congélateur »

*Georgette Kruczynski*

### Écrire un récit à partir de photographies

À partir de 6 photos

Découper (supprimer les légendes), faire une liste de mots extraits de ces six pages, classer les images et écrire un récit. On peut rajouter les mots que l'on veut.

Un choix de photographies

De nombreux sujets photographiés ont la bouche ouverte... Prendre ces photographies et inventer un dialogue, une sorte de roman-photo qui relie ces personnages.

*Josiane Daniel*

### Le chat et la souris

À partir de la une, après l'accroche, on me renvoie page 4 ou page 10 pour lire la suite. Et en général je me perds...

Partir du texte d'accroche et aller vers une autre page que celle indiquée. Voir comment continuer le texte de l'accroche. On peut ne prendre qu'un fragment et continuer avec autre chose. Comment cela produit de l'insolite, de l'humour... On peut écrire entre les fragments.

Ex : *ne prenons pas les chats en grippe... Ne cédon pas à la psychose, mangeons du poulet...* continuer en page 16 au lieu de la page 5 avec *l'été dernier les internautes français découvraient bouche bée Google earth... qui permet en quelques clics de souris...* Ce qui m'intéressait c'était le rapport entre les clics de souris et les chats...

*Claude Barrère*

### Exercices de style

Relever l'insolite d'un article, le réécrire sur des tons différents : dramatique, humoristique, enfantin, poétique, télégraphique, etc.

*Catherine Forne*

### Fragments

Sélectionner des phrases ou bouts de phrases (6) à mélanger et à tirer au hasard dans un panier pour construire un texte.

#### Exemple :

Servir des volailles deux fois plutôt qu'une  
Ce postier était un amateur de tableaux de maîtres  
Les Pyrénées parlent de plus en plus anglais  
Ail rose de Lautrec : essai décisif  
Se bouger enfin à l'extérieur mais dans la dynamique  
*Lionel Hignard*

### Petites annonces

Triage adjectifs, verbes, etc.

Rédiger à l'aide de ces listes des petites annonces matrimoniales

Choisir des personnages, un lieu, écrire pour décrire le lieu ou se décrire soi de façon à ce que l'autre personne vous rencontre, soit décrire la rencontre

Dialogue entre les deux personnages qui se rencontrent écrit avec seulement les titres.

Écrire la chronique *people* du mariage issu de la rencontre.  
*Emmanuelle de Bataille*

### L'Autoscope

Prendre un thème, par exemple la voiture, et donner toutes les infos le concernant sous la forme du ToulouseScope.

*Patrice Aguilar*

### CATÉGORIES DE DISPOSITIFS

- La plupart des dispositifs proposés limitent le champ d'action : avec une seule photographie, avec les titres, ou avec une sélection de photos, ou seulement avec le texte du journal. Combinaison des différents éléments pour générer des textes soit poétiques, soit des récits, des nouvelles...

- Quelques uns partent de l'ensemble des éléments  
L'écriture du souvenir : n'être pas simplement dans le jeu de la manipulation des éléments mais voir en quoi ces éléments nous parlent.

- Un travail spécifique : proposition de création collective.

### Les animateurs d'ateliers d'écriture ayant participé à l'Atelier Recherche de ce trimestre\* :

Patrice AGUILAR, association Terre de Lune, Samatan (Gers) • Aline AN DREU, Café Culturel « Folles Saisons » (Toulouse), formation ALEPH • Jean-Claude BARRÈRE, « Atelier K » (Toulouse) • Philippe BERTHAUT, auteur, animateur de l'Atelier Recherche • Nadia BERTO, association « Amotissé » à Lavelanet (Ariège) • Marie CARRE, association « yaksa productions » (Toulouse) • Cécilia COLOMBO, formation au DU de Montpellier • Nicole COMOLLI, association « La Motte à Mots » Cazères (Haute-Garonne) • Nicole CHEVRIER, Engayrac (Lot-et-Garonne) • Josiane DANIEL, association « Prise d'Encre », Mercenac (Ariège) • Céline DAYAN, « Association Citrouille » à Cahors et à Figeac-Cajarc (Lot) • Emmanuelle de BATAILLE, association Terre de Lune, Samatan (Gers) • Tugdual de CAQUERAY, « Culture et Liberté Garonne » à Soturac (Lot), formation ALEPH • Catherine de LAGABBE, Rieux-Volvestre (Haute-Garonne) • Marie-Claude DENJEAN, « Espace Saint-Cyprien » et association « Mille et une feuilles » (Toulouse et Saint-Alban) • Béatrice DEWEERDT, Compagnie des Écrivains du Tarn-et-Garonne (Montauban) • Marie-Christine DUCERT, Librairie Privat, La Casa de España, Cyber Copie (Toulouse) • Anna FISCHER, maîtrise langues étrangères appliquées • Catherine FORNE, « La Machine à Écrire » (Le Fousseret) • Élisabeth GATHIÉ, association « Prise d'Encre », Villargein (Ariège) • Lionel HIGNARD, auteur - médiathèque de Fonsorbes, formation au DU de Montpellier • Martine IMHOFF MARC, « Atelier Clairbois » (Toulouse) • Georgette KRUCZYNSKI, « Atelier K » (Toulouse) • Gérard LAPAGESSE, auteur de polars, association « Accueil Toxicomanie » à Blagnac (Haute-Garonne) • Catherine MANUEL LAMARQUE, « Les ateliers de la Coquille » à Toulouse, formation au DU de Montpellier • Nathalie MARTY-AOUSTIN, « Clinique de Castelviel » (Saint-Jean) et atelier « À mots découverts » (Toulouse) • Margit MOLNAR GIRARD, association « Parole Expression » (Toulouse), formation au DU de Montpellier • Tina PECH, association « Amotissé » à Lavelanet (Ariège), formation au DU de Montpellier • Francis PORNON, auteur • Geneviève ROJTMAN, association Toulouse Action Chanson (Toulouse), formation au DU de Montpellier • Carine SAVOULDELLI, médiatrice à La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse.

\* NDLR : Les mentions qui suivent le nom des participants indiquent, soit leur spécialisation professionnelle, soit les lieux, associations où ils animent régulièrement des ateliers d'écriture et le cas échéant leur formation.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ARNAUD Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, réédition Christian Bourgois, 1981
- BENABOU Marcel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Collection Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France – PUF, 2002
- BENNINGTON Geoffrey, DER RIDA Jacques, *Entretiens*, Les contemporains, Éditions du Seuil, 1981
- BENS Jacques, *Gaspard le bandit*, Joelle Losfeld, 2006
- BERGE Claude, *Qui a tué le duc de Densmore*, Bibliothèque Oulipienne n°67, 1994, Réédition Castor Astral, 2000
- BLAVIER André, *Les Fous littéraires*, Des cendres, 2000
- BOUVIER Alain, GEORGES Michel, LE LIONNAIS François, *Dictionnaire des Mathématiques*, PUF, 2005
- CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Points, Seuil, 1995
- CARADEC François, *Dictionnaire des gestes*, Fayard, 2005
- CARADEC François, *Le Porc, le coq et le serpent*, Maurice Nadeau, 1999
- CERQUIGLINI Bernard, *L'Accent du souvenir*, Éditions de Minuit, 1995
- FORTE Frédéric, *Discographie*, L'Attente, 2002
- FORTE Frédéric, *Bazuke*, L'Attente, 2002
- FORTE Frédéric, *Opéras-minute*, Théâtre Typographique, 2005
- *Le Voyage des rêves*, Bibliothèque oulipienne, n°139
- FOURNEL Paul, *Poils de Cairote*, Fiction et compagnie, Seuil, 2004
- GARRETA Anne, *Pas un jour*, Poche, 2004
- JOUET Jacques, *Poèmes de métro*, P.O.L., 2000
- JOUET Jacques, *Poèmes avec patenaires*, P.O.L., 2002
- LE LIONNAIS François, *La Peinture à Dora* (Confluences, mars 1946), éditions de l'Échoppe, 1999
- MATTHEYS Harry, *Cigarettes*, J'ai lu, 1999
- MATTHEYS Harry, *Ma vie dans la CIA, une chronique de l'année 1973*, Fiction, P.O.L., 2005
- MICHAUX André, *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981
- MONK Ian, FORTE Frédéric, *N/S*, L'Attente, 2004
- PEREC Georges, *Le Voyage d'hiver*, Librairie du XXIe siècle, Seuil, 1993
- QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Folio, Gallimard, 1994
- QUENEAU Raymond, *Le Chiendent*, Folio, Gallimard, 1974
- QUENEAU Raymond, *Odile*, L'Imaginaire, Gallimard, 1992
- QUENEAU Raymond, *Les Enfants du limon*, L'Imaginaire, Gallimard, 1993
- QUENEAU Raymond, *Morale élémentaire*, Gallimard, 1975
- ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre, Essai sur quelques états du vers français récent*, Champ Libre, Éditions Ivrea, 2000
- ROUBAUD Jacques, *La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Les Belles Lettres, 1994
- ROUBAUD Jacques, *Quelque chose noir*, Poésie, Gallimard, 2001
- ROUBAUD Jacques, *Le Grand incendie de Londres*, Fiction & Cie, Seuil, 1989
- ROUBAUD Jacques, *La Belle Hortense / L'Enlèvement d'Hortense / L'Exil d'Hortense*, Points, Seuil, 1996
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Imaginaire, Gallimard
- ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, Éditions Pauvert

**L'équipe de la Boutique d'Écriture est composée de :**

Mathilde Tolsan, direction culturelle  
 Philippe Berthaut, conseiller artistique  
 Astrid Salado, communication  
 Carine Savoldelli, documentation-médiation  
 Geneviève Rojzman, rédaction du bulletin Note(s)

Directrice de publication : Dany Buys  
 Rédaction en chef : François Lajuzan  
 Rédaction : Geneviève Rojzman  
 Comité de rédaction : Caroline Durand, Jean-Noël Soumy, Philippe Berthaut, Astrid Salado  
 Maquette, réalisation : ads

**Note(s)**, une publication de la Boutique d'Écriture  
 du Grand Toulouse - Hôtel de Ville - 31170 Tournefeuille  
 Tél. 05 62 13 21 99 - Fax 05 62 13 21 61