

un

Edito
Caroline Durand, conseillère pour le livre
et la lecture, Drac Midi-Pyrénées

deux

Atelier Recherche n°13, janvier 2004

**Atelier d'écriture et enseignement :
paradoxes et continuités**

- Lire la littérature : lire l'Autre, se lire - Vers
une pensée autonome... - La relation
individu/écriture est-elle contradictoire ? -
Enseignants/ animateurs d'ateliers d'écriture :
retravailler ensemble - Décoder pour compren-
dre, écrire pour penser : une question de temps
- Écriture et enseignement : quels liens ?

**Un trajet d'enfance, dispositif d'écriture
par Philippe Berthaut**

Un trajet d'enfance, textes
- A propos de la première étape...
- A propos de la dernière étape

onze

Atelier Recherche n°14, février 2004

**« La Forme heureuse », échanges autour
d'un texte de Régine Detambel**

- Contrainte et liberté d'écriture
- Contrainte, consigne, dispositif, proposition
d'écriture, règle du jeu ?

**« le Mot atelier », échanges à partir d'un
texte de Gérard Noiret,**

Autour des enjeux de l'atelier d'écriture
**Écrire un monologue autour des variations
de la marche, dispositif d'écriture
par Marie-Claude Denjean**

- Étapes du dispositif
- Les variations de la marche, monologue :
textes issus du dispositif

vingt

Atelier Recherche n°15, mars 2004

Invité : **Sébastien Lange**

Les mots, la radio et l'imaginaire

- « Le monde de la Radio » : aperçu -
Auditeurs ou audimat ? - « Penser radio » -
Entre présence et absence : le jeu du tricheur
solitaire - Un « pendule poétique » -
De l'écriture à la mise en ondes

Écouter une fiction radiophonique

Échanges autour de *Nouveau monde Inc.*
de Caryl Ferey, fiction réalisée par Myron
Meerson

- Patates et vaisselle - *Zapping* et pièges de
l'illustration - Echine et frissons - Son raffiné
pour oreille fine

Concilier, voire réconcilier les postures...

*Est-il possible de concilier, voire de
réconcilier les différentes attitudes,
les différentes postures qui gouvernent
la conduite des ateliers d'écriture ?*

*Voilà une interrogation qui aura du mal
à trouver réponse.*

*Entre écrire pour « sculpter le chaos » dont nous a
si merveilleusement parlé Aziz Chouaki et « faire
surgir à la conscience » les structures de la langue
que préconise Claudette Oriol Boyer pour pouvoir
évoluer dans son écriture et l'intelligence que
l'on doit en avoir, il y a un territoire mouvant
que chacun d'entre nous arpente à sa façon,
au risque parfois de se laisser enfermer dans
quelques figements de forme ou de conception
de ce que doit être un atelier.*

note(s) #05

*Nous sommes alors condamnés à répéter
les figures du même, là où nous devrions
découvrir celles de l'autre, dans un
surgissement d'étrangeté et d'inouï. C'est bien là,
dans cette exigence modeste mais essentielle
de remettre parfois en cause sa propre pratique,
que l'Atelier Recherche doit tracer sa route.
Travailler ensemble reste à mes yeux le seul moyen
de ne pas braquer nos postures sur nos savoir-faire
respectifs.*

*Le projet « des mots en l'air » écriture et lectures
radiophoniques, qui va nous occuper dans les deux
années à venir, après Histoires en Bobines et
les Carnets de Voyage, en sera une magnifique
occasion. D'abord parce ce que cela induit une
méthode à inventer collectivement, riche de toutes
nos pratiques personnelles ; ensuite parce qu'il
trouvera dans le territoire de l'agglomération
du Grand Toulouse et ses vingt-cinq communes
un espace neuf d'expérimentation d'un faire
ensemble en devenir.*

Philippe Berthaut

Janvier 2004

Atelier d'écriture et enseignement : paradoxes et continuités

d é b a t

Ne voyant guère dans l'usage littéraire de la parole qu'un moyen d'affûter la conscience pour être plus et mieux vivant...

Michel Leiris

Lecture collective du texte de François Bon, *L'atelier d'écriture comme outil d'enseignement*, revue Argos, CRDP Créteil, mai 2001

Philippe Berthaut : Il s'agit, avec ce texte, de revenir sur la question de la relation au monde de l'enseignement, de voir comment s'interpénètre ou pas ce qui est du domaine de l'atelier et ce qui est du domaine de l'enseignement... Comment mettre en place une aide aux enseignants qui le demandent ? Combien y a-t-il de stages, d'ateliers d'écriture en direction des enseignants ? Il y en a de moins en moins...

Martine Imhoff-Marc : Oui, en lycée agricole ça n'est plus prioritaire et on a beaucoup de mal à répondre à la demande avec l'écriture d'invention qui maintenant est au programme... Qui se préoccupe de la formation des maîtres qui ont en charge la formation de leurs élèves en matière d'écriture d'invention ? C'est un vide total, en tout cas dans l'enseignement agricole...

LIRE LA LITTÉRATURE : LIRE L'AUTRE, SE LIRE.

Christian Le Bars : Enseigner c'est transmettre. Il se trouve qu'en Terminale les élèves n'ont lu souvent que les livres qu'ils ont été obligés de lire. Il me semble que François Bon plaide pour que les élèves soient confrontés à une langue actuelle, en laquelle ils puissent se reconnaître, sinon il y a là une fracture.

Jean-Claude Barrère : Ce n'est pas parce qu'un écrivain est contemporain qu'il écrit aussi par rapport à la vie de la langue. Il faut aller vers quelque chose de plus universel et je crois que Rabelais est dans une réactivation par rapport à

la langue qui est aussi contemporaine. C'est peut-être ça la filiation justement...

Martine Imhoff-Marc : Si les metteurs en scène s'intéressent autant à Rabelais qu'à Novarina ce n'est pas par hasard... Dans l'atelier que je conduis au Lycée Fermat, où ne viennent que des volontaires de Seconde, Première, Terminale et quelques Prépas, le rapport aux auteurs est étonnant : à un moment un écrivain a dit « ah ! j'étais inspiré, je me suis pris pour Chateaubriand ». Cela c'était bien passé et c'était pour lui une référence incomparable. Il était tout à fait en phase, avec ses préoccupations d'adolescent, avec René de Chateaubriand...

Danielle Rojzman : Il y a des changements de politique des injonctions de l'institution... : on donne aux profs de Lettres une liste et on répartit par siècle, ou époque littéraire. Pour n'importe qui ayant plongé dans la Renaissance, par exemple, Rabelais c'est la démonstration même qu'on ne peut pas enfermer les auteurs par époque. Montaigne et Rabelais sont complètement d'actualité. Je ne sais plus quel ministre disait : « Vous avez une liste d'auteurs mais vous pouvez avec vos élèves travailler les auteurs que vous aimez. » C'était dire... « Nous savons que vous savez... », et donc, le prof arrivait comme lecteur passionné, pour un partage. On sortait de la transmission obligatoire de ce je-ne-sais-quoi de global et massif qu'on appelle la « culture française ».

VERS UNE PENSÉE AUTONOME...

Sylvie Gaston : En primaire, il s'agit de recréer le lien avec la langue, avant la littérature. C'est transcrire de l'oralité en langue écrite. Avec tous les outils de communication

qu'il y a aujourd'hui les enfants n'ont pas forcément besoin d'en passer par la langue écrite. Et finalement même lorsqu'il s'agit d'entrer dans l'expression de la pensée, qu'elle soit scientifique ou autre, c'est un travail. Avant c'était le premier travail, alors que maintenant non.

Danielle Rojzman : Toutes ces acquisitions que font les enfants..., c'est pain béni ! J'admire, je vois bien, de très loin, tout ce qu'ils ingurgitent de savoir, avec l'ordinateur, la planète sous les yeux, le vivant... On était loin du compte au même âge ! Mais ces sources d'information ne pénètrent que par le langage — j'en suis convaincue sans pouvoir le « prouver ». Ou alors qu'est-ce que c'est que cet outil qu'on a et qui fait notre singularité ? Un enfant ne va pas continuer à bricoler sa vie à perte de vue... S'il n'y a pas écriture il y a cette séparation. D'où ce besoin de recourir à l'atelier d'écriture et de ne plus séparer lire et écrire.

Sylvie Gaston : Avec tous ces savoirs éclatés le seul moyen que j'ai trouvé pour que l'élève se centre sur lui-même c'est l'écriture. À partir du moment où on dit « écrivez ce que vous pensez », avec des petits on a le calme, la concentration.

LA RELATION INDIVIDU/ÉCRITURE EST-ELLE CONTRADICTOIRE ?

Cécile Chantelot : Ce qui n'est pas évident à vivre dans cette cohabitation écriture/enseignement, c'est dit page six : « à nous de faire que devant nous on réapprenne à croire en son propre nom, et c'est pour cela qu'on fait d'abord écrire ». L'atelier d'écriture serait là pour faire émerger l'individu mais dans l'enseignement, par contre, il faut qu'il y ait un discours qui fasse l'unanimité, et que ce qui est donné soit reçu par cette masse d'élèves et que tous reçoivent la même chose, nous fassent comprendre, surtout, qu'ils ont reçu la même chose...

Danielle Rojzman : Je me souviens d'un élève qui avait de graves problèmes psychiatriques. Il était musicien. Il avait créé un groupe de rap. On devait travailler en poésie. Sachant qu'il écrivait pour son groupe, je lui ai demandé s'il voulait bien écrire les poèmes qu'il composait au tableau. Le travail de prosodie que je devais faire sur un auteur je l'ai fait — sur la corde raide ! — à partir de ses textes. Tout le monde s'y est mis : on a cherché la rythmique, les rimes... Il avait trouvé des procédés que nous avons pu repérer dans d'autres poèmes, lus à la fin...

Margit Molnar : Moi, ça ne me gêne pas de faire de l'enseignement et d'animer un atelier. Je pense que les connaissances acquises pourront être réutilisées..., ou pas. On ne demande pas à chacun de penser pareil...

Cécile Chantelot : En même temps, l'enseignant qui doit faire avec vingt-cinq élèves est bien obligé de faire une

« moyenne ». Ce que vous (Danielle Rojzman) racontiez, c'était un événement et vous vous en souvenez encore... Est-ce que c'est possible de vivre l'événement à chaque cours ? Est-ce que c'est souhaitable d'ailleurs ?

ENSEIGNANTS / ANIMATEURS D'ATELIERS D'ÉCRITURE : RETRAVAILLER ENSEMBLE

Philippe Berthaut : Je voudrais recentrer le débat sur le lien entre animateur d'atelier d'écriture et monde enseignant parce que je trouve qu'il se distend énormément, il est de plus en plus difficile de travailler en milieu scolaire. Les structures de formation d'atelier d'écriture qu'il pouvait y avoir à l'intérieur de l'Éducation nationale n'existent quasiment plus. De l'autre côté, les animateurs qui veulent être professionnels et cherchent du travail où vont-ils aller si rien ne leur est proposé dans les écoles ? Dans les centres de loisirs, dans les zones « difficiles » ? Il y a une cassure qui est en train de se faire et qui redouble celle dont on n'arrête pas de parler entre l'enseignement de la langue et la langue en atelier d'écriture (on sait que, dans la pratique, c'est beaucoup plus complexe...). J'aimerais que l'Atelier Recherche soit ce lieu offrant un espace où enseignants et animateurs puissent retravailler ensemble sur d'autres bases, en sachant quelles sont les limites de chacun mais aussi ses richesses...

DÉCODER POUR COMPRENDRE, ÉCRIRE POUR PENSER : UNE QUESTION DE TEMPS

Lionel Hignard : Au XIX^{ème}, on pouvait vivre, travailler, on n'avait pas forcément besoin de savoir lire... Ensuite, pour tous les gestes quotidiens, c'est devenu nécessaire. En regardant les élèves devant les ordinateurs je vois qu'ils réagissent par rapport à des impulsions, c'est « pré-lu ». Les élèves ne lisent plus : il y a beaucoup de choses codifiées et on sait pratiquement déjà ce qui est écrit.

Sylvie Gaston : Plus j'avance dans le temps (plus je vieillis peut-être aussi...) plus il me semble que la notion de temps est importante : écrire, même dans un texto, c'est une pensée... Mais pour moi écrire à l'école c'est s'inscrire dans un temps long : revenir, relire, échanger avec les camarades...

ÉCRITURE ET ENSEIGNEMENT : QUELS LIENS ?

Cécile Dayan : J'ai animé pendant deux ans un atelier dans un collège et j'avais cette impression d'être dans un paradoxe quotidien. Écrire c'est passer par sa réalité intérieure et la redonner, c'est une espèce de voyage... Il m'a semblé que, dans le système scolaire, donner aux élèves la possibilité d'être acteur, de devenir conscient de comment ils

filtrant la réalité extérieure et la traduisent, même si c'est par des textos, c'est ça qui ouvre, aide à pouvoir recevoir aussi l'enseignement de la langue, de la culture générale. C'est ce qui leur permet d'entendre en Chateaubriand ou Rabelais l'être humain, qui a fait ce même travail. Cela peut donc paraître paradoxal, en apparence, mais en fait ça n'est pas du tout contradictoire : le savoir n'est pas parachuté, inhumain, il devient ce dans quoi la personne peut se projeter.

Jean-Claude Barrère : Pour revenir à l'article de François Bon... Un animateur d'atelier d'écriture ne serait-il pas aussi une personne... ? Il est dans la médiation culturelle, il a donc une posture particulière. On peut former en histoire de la littérature en isolant les choses ou bien au contraire en montrant les liens qu'il y a, l'intertextualité, etc. Donc, moi je ne suis pas pour refuser à un aucun professionnel le fait qu'il est une personne, qui a une posture pour transmettre quelque chose et aussi une expérience par rapport à la création. Mais même si on est dans des situations où il y a un principe de réalité autre, ne serait-ce que le nombre, ces dimensions-là peuvent toujours apparaître, elles ne vont pas être antithétiques d'autre chose. Il faut au contraire que le jeune sente que lorsqu'il passe par des médiations différentes elles ont quelque chose en commun qui est sûrement le respect de sa personne, le fait qu'on souhaite qu'il s'épanouisse... Si le rapport à l'individu me paraît nécessaire je crois à la fois que le lieu de l'enseignement c'est le rapport à l'altérité, à une forme de socialisation, aussi...

D'ailleurs citer St John Perse, qui est plutôt un poète de la célébration, me paraît bizarre par rapport à cette posture dont parle François Bon, par rapport au travail du matériau, par exemple...

Christian Le Bars : On tourne autour d'une question qui est celle de la subjectivation. Quand on a une classe, on tient un discours qui est pour tout le monde, et beaucoup d'élèves veulent qu'on reformule spécialement pour eux. Pourquoi ? Parce qu'ils ne sont pas encore en mesure de prendre le discours commun, celui de la raison. Ils n'y accèdent pas encore, il faut passer par leur propre subjectivité. Quand on fait dessiner les enfants ou écrire de la poésie, on est dans le fondement de la subjectivité. Il faut effectivement passer par là parce que si on ne fait pas ce travail le savoir est, comme ça a été dit, « inhumain ». Et la raison est, d'une certaine façon, inhumaine parce qu'elle fait abstraction de la subjectivité. Le sujet de la raison n'est pas la subjectivité, le « moi je », le sujet de la science n'est pas le poète. François Bon dit bien que la fracture se situe là. La science, telle qu'elle est enseignée, l'est de façon dogmatique : elle ne forme pas des esprits scientifiques, elle forme à croire (expérimenter n'est pas rationnel : ce n'est pas parce que quelque chose fonctionne que c'est rationnel...).

Jean-Claude Barrère : La subjectivation et la mise à distance sont les deux pôles nécessaires à l'écriture. Le pôle « enseignement » sera plus sur de la mise à distance, ne serait-ce que pour le sujet soit plus autonome, plus critique. Mais on prend toujours « mise à distance » dans le sens « intellect » ou théorisation, etc., alors que ce n'est pas ça, c'est quelque chose de véritablement démocratique que de mettre à distance, y compris par rapport à soi-même : la communication de mon texte va peut-être échouer complètement parce que je ne le vois plus, je suis trop dedans. Ce que je dis sera impénétrable si je ne me pose pas à un moment la question du lecteur...

Lecture du texte de Katia De Brabandere, *Parlécrire c'est ça !*

dispositif

Un trajet d'enfance

Auteur du dispositif : **Philippe Berthaut**

Ce dispositif est un des dispositifs proposés en atelier Autobiographie.

Le calque sert de repère pour la spatialisation des mots dans la page. On peut utiliser des lignes de crêtes pour placer les mots mais cela ne s'impose pas.

Première étape : disposer des mots, et des mots seulement, sur un calque posé lui-même sur un relevé topographique figurant et nommant, chemins, champs, collines, etc. Lecture du trajet, dans l'ordre que l'on veut...

Deuxième étape : sur une demi-page A4 écrire le même

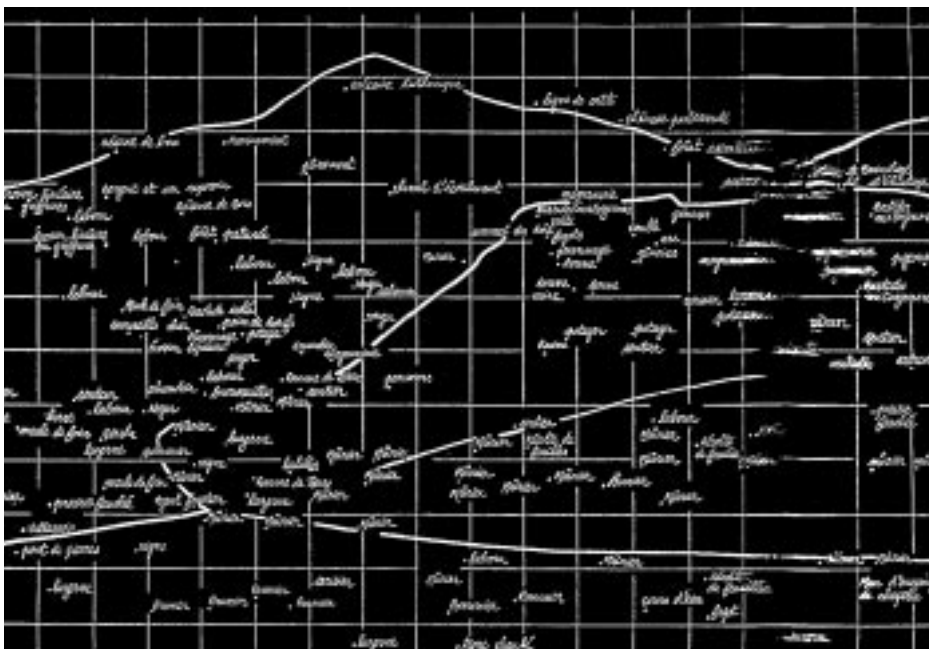
trajet mais en faisant des phrases cette fois, en commençant à n'importe quel endroit de la feuille. À chaque signal (un claquement de mains par exemple), changer de direction et écrire où l'on veut sur la page. Écriture jusqu'à saturation de la page.

Considérer les blocs de texte obtenus et leur disposition sur la page.

Troisième étape : recopier sur une page blanche en suivant l'ordre que l'on veut. Lecture des textes obtenus.

« Un trajet d'enfance », textes issus du dispositif

Support initial : relevé topographique placé sous un calque vierge

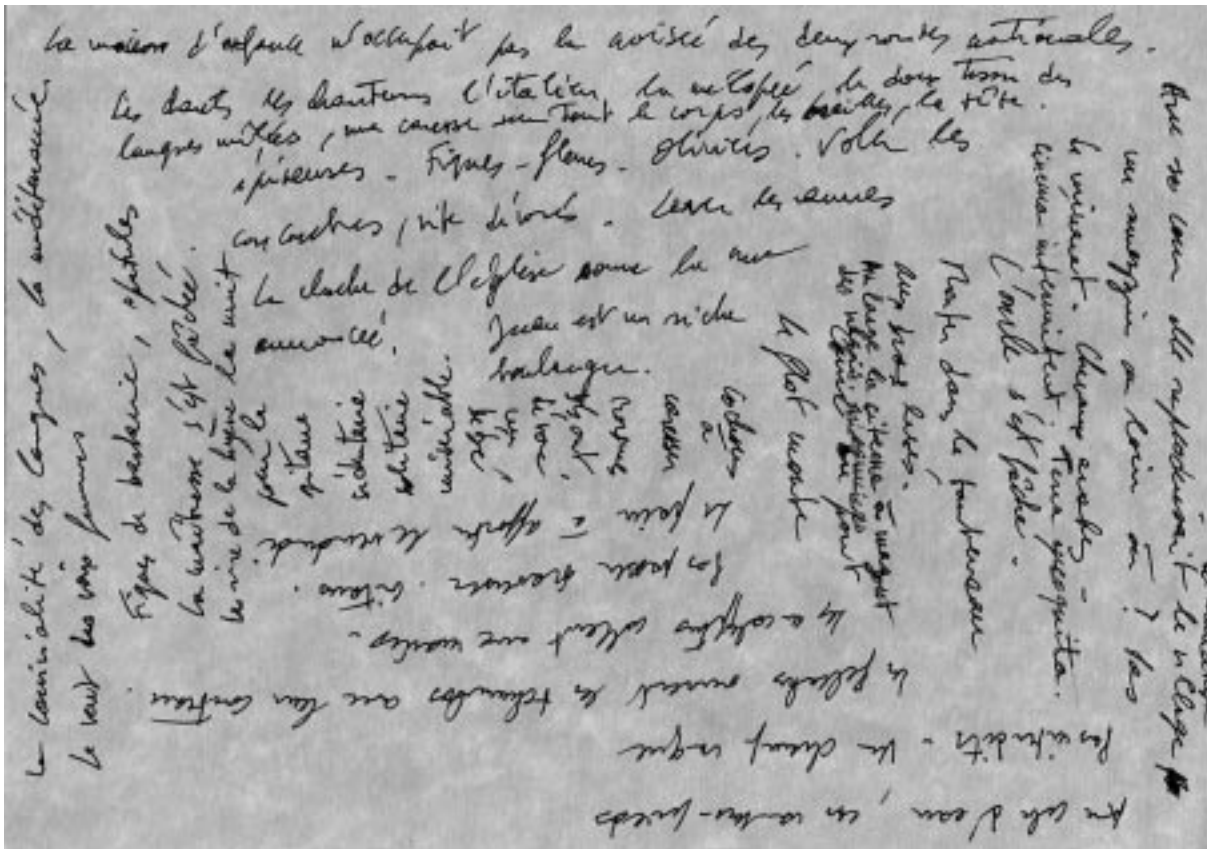


ETAPE 1 : Texte sur calque seul (écrit en s'appuyant sur le relevé topographique)



Danielle Rojzman

ETAPE 2 : Page blanche saturée par le texte



Danielle Rojzman

ETAPE 3 : texte « relinéarisé »

La maison d'enfance n'occupait pas la croisée des deux routes nationales
 Les chanteurs - oh ! l'italien - la mélodie le doux tissu des langues mêlées
 sur tout le corps une caresse les oreilles le dedans de la tête

Épineuses figues-fleurs Oliviers Voler des concombres
 Vite dévorés Lever les vannes interdites
 Le clocher de l'église sonne la crue annoncée

Juan est un riche boulanger

Avec sa cour elle reproduisait en miniature le village-patio
 Un muezzin au loin Où ? Pas de minaret Chevaux arabes
 Terra incognita Cinéma intermittent
 L'oncle s'est fâché

Monter dans le tombereau

Aux bras levés
 Au large la citerne à mazout
 Des nazis prisonniers
 Courir au pont le flot monte

Cochons à caresser

Morsures
 Ils ont dévoré un bébé

Au cube d'eau les va-nu-pieds
 Pas interdits Un champ vague Dedans

Les fellahs ouvrent au couteau les tchumbos qu'ils m'offrent
 Les eucalyptus collent aux mains

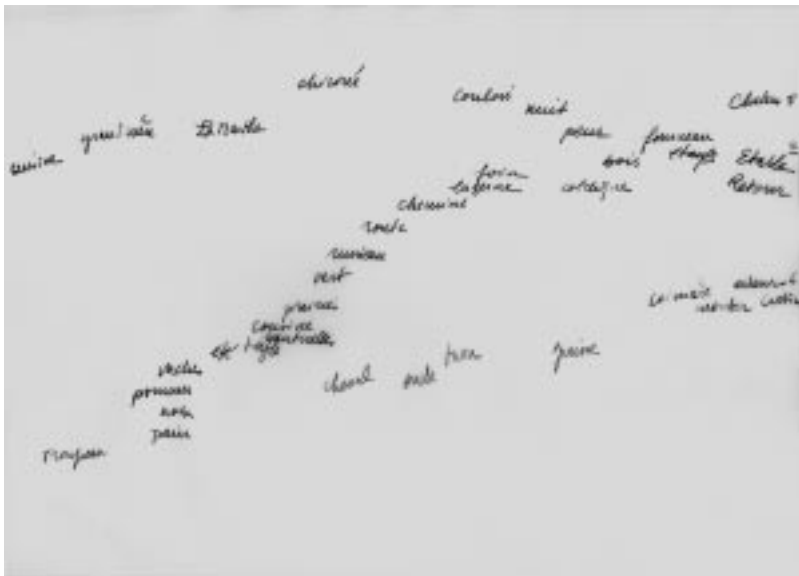
Pas passer traverser Gitans
 Le pain apporté le vendredi à la vieille

La convivialité des langues, la méditerranée, le vent des voix de femmes

Figues de barbarie Spatules
 La maîtresse s'est fâchée
 Le rire de la hyène la nuit

pour la gitane
 sédentaire
 solitaire
 misérable.

Danielle Rojzman

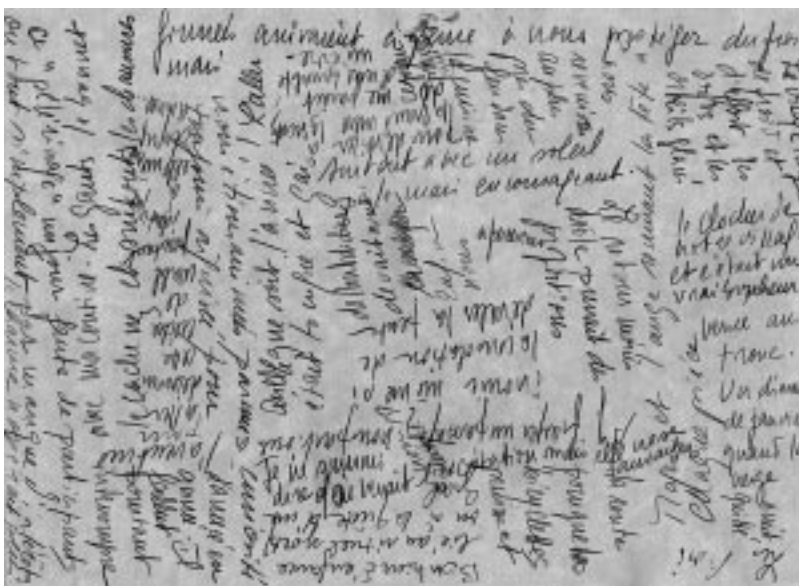


avait demandé tellement d'effort en partant mais que néanmoins nous avions franchie avec enthousiasme - aurait du plutôt nous reconforter.

Le visage rouge de froid, les doigts et les orteils glacés nous apercevions enfin avec soulagement le clocher de notre village et nous revenions alors au plus près du feu, dans la cuisine, livrer les secrets de l'exploration de ce joyau à notre grand-mère.

Joie d'enfance liée au rituel sportif ou quête d'un Graal caché sous une banalité mièvre, le « pèlerinage » prit fin un jour faute d'intérêt : le charme n'opérait plus...

Martine Imhoff-Marc



A PROPOS DE LA PREMIÈRE ÉTAPE...

Christiane Cassaigne : Le fait que les mots soient là pour eux-mêmes, en dehors de tout contexte de phrase, permet à chacun de s'approprier le trajet singulier. Comme il n'y a pas d'histoire personnelle tu peux toujours trouver dans ta vie un trajet dans un paysage méditerranéen, ou en ville, avec les feux rouges, etc.

Jean-Claude Barrère : Chacun a une recherche de cohérence malgré le

côté sporadique. Ce sont des cohérences à divers niveaux : soit de l'histoire de chacun (il y a des textes ou il y a de « l'histoire », d'autres des sensations plus brutes), soit dans la forme (on a des choses proches de la comptine). Il y a ceux qui se laissent guider par le matériau, le sonore, et d'autres qui sont plus dans le signifié.

Philippe Berthaut : Il est intéressant de voir aussi les personnes qui ont été réellement guidées par un trajet d'enfance qui se redéploie bien sur la forme qu'ils donnent et celles qui ont écrit sans qu'il y ait vraiment de trajet... Comment on visualise ce qu'on écrit ? Le fait d'avoir le paysage sous le calque donne un cadre. Alors que si tu avais une page toute seule...

Céline Dayan : Le trajet s'est fait pour moi indépendamment de ça. Je ne m'en suis pas servi. Ce n'était pas très campagnard chez moi...

Les Rois Mages

L'ange remuant la tête à chaque pièce versée au tronc !

Un dimanche de janvier, quand la neige avait quelque peu quitté la route et que nos bicyclettes pouvaient s'y frayer un passage, nous partions, avec ma cousine, pour aller découvrir la fameuse crèche de Wahl, identique à elle même chaque année. Mais quelle aventure ! Ni les gants, ni le cache-nez, ni surtout les chaussures fourrées n'arrivaient à nous protéger du froid mais nous étions animées par une curiosité aiguës sans doute par la perspective de l'escapade. Je ne saurais dire d'où venait l'excitation mais elle ne tarissait pas d'année en année. L'aller était particulièrement tonique avec un soleil pâle d'hiver lorrain certes mais encourageant. Le retour en revanche, moins drôle, prenait des proportions inouïes même si l'idée de dévaler la pente de Montdidier-celle qui justement nous

Danielle Rojzman : Il y a un côté référentiel mais aussi métaphorique. J'ai été frappée de voir comment les impressions intérieures de l'enfance apparaissent comme des points d'un itinéraire...

Céline Dayan : Ce qui est intéressant c'est ce passage par le matériel. Si je n'ai pas respecté les lignes, ni même le paysage de campagne, je me suis quand même appuyée sur le fait qu'il s'agit d'un trajet et que c'est à travers ce trajet que se joue la métaphore. Cela permet de jouer, comme on a envie d'en jouer, sur la distance entre le resenti et le concret. On voit comment cela s'articule...

Jean-Claude Barrère : Le corpus de mots et d'expressions a été tout de suite utilisé métaphoriquement pour créer un trajet. Cela m'a bloqué pour écrire d'autres types de trajets...

Martine Imhoff-Marc : Au niveau formel, visuel, le fait qu'on suive ou non les lignes du paysage proposé... : la liberté qu'on prend par rapport à la consigne induit aussi un type de texte.

Christiane Cassaigne : Quand quelqu'un évoque un « olivier » ou un « coin de rue », je me demande dans quel état d'esprit était la personne au moment où elle était en présence de cet olivier, etc. Cela n'est pas dit et finalement c'est ce qui est le plus présent.

Cécile Chantelot : J'ai posé des mots dans le décor et éprouvé en même temps une grande réticence à nommer ce qui n'avait pas été nommé dans l'enfance. Pour ne pas enlever la vibration du souvenir. Je n'en avais pas envie. La « pile » par exemple, c'est ce qu'aujourd'hui je nomme ainsi, mais dans l'enfance c'était en fait la clé dans la pile... Comment trouver, retrouver, garder les mots qui étaient là ? Cela fait mal de nommer avec tout le vocabulaire adulte car cela enlève ce flou... Pour moi l'enjeu c'est que cela reste flou, sans logique, que ça se bouscule...

Christian Le Bars : Ce que tu ne veux pas faire c'est fabriquer des souvenirs alors que si ça reste flou c'est une mémoire vive, qui permet de nourrir...

Philippe Berthaut : Mais on en fabrique, des souvenirs. Il y a aussi des choses qui s'ouvrent soudain, en même temps que tu les fais, même si, en atelier, on n'est pas toujours disponible vis-à-vis d'une consigne...

Christine Clot-Bonachéra : Je me suis dit que je le faisais pour moi et que je ne le lirai pas. Philippe a parlé de « crête »... Qu'est-ce qui fait écho ? À la fois tu t'arrêtes à des souvenirs visuels, extérieurs, à ce qui t'entoure,... ou alors tu pars sur des mots forts qui sont aussi une construction, un trajet. Je suis partie sur cette ligne de crête, un trajet linéaire...

Geneviève Rojzman : On ne peut pas dire que Philippe en dise trop et pourtant on voit que le simple exemple, suivre la crête ou non, donné avec la proposition d'écriture, cela donne déjà une direction ! « Ne jamais suggérer »... : on vérifie là le propos de François Bon.

Philippe Berthaut : Je crois que le dispositif casse la linéarité : une fois que tu es au bout de cette ligne tu reviens et tu es obligée de chercher autre chose... C'est encore cette idée de liberté qu'on se donne par rapport à la consigne... J'ai nommé la ligne de crête mais au bout d'un moment on va ailleurs...

Catherine Lamarque : Il y a toujours cette surprise, de taille, à voir comment ces mots que l'on met d'abord, qui n'ont pas une importance capitale, qui viennent comme ça, prennent soudain un sens à partir du moment où on les lit, où on les entend. Tout s'éclaire.

Danielle Rojzman : Il y a un effet palimpseste... : par exemple la « chambre interdite » chez Christian le Bars, matérialisée dans l'espace blanc sur la page. Je suis partie de la ligne de crête, parce que c'est le paysage de l'enfance, mais là où ça a fait palimpseste c'est lorsque je me suis aperçue que ce blanc terrible qui venait après correspondait à la fois à ce qui était interdit et inconnu et qu'il y avait un cinéma dans le terrain vague... De proche en proche je me suis rappelée, j'ai écrit « champ vague », puis « cinéma intermittent », car il ouvrait de temps en temps, et donc, je me suis réapproprié des impressions d'enfance, le dernier mot que j'ai mis pour nommer cette « terra incognita » correspondant profondément à ce grand blanc que je n'ai en définitive pas laissé... C'est pour cela que je trouve intéressant de fouiller ce « flou » dont parlait Cécile Chantelot. Il y a ces effets de transparence. Ce n'est pas une reconstruction autoritaire du moi raisonnable de l'adulte...

Émilie Roman : Ce qu'on a fait est à la fois inscrit dans une temporalité et en même temps demeure a-temporel. Pour chacun des trajets racontés il est impossible de le situer chronologiquement, dans l'histoire de la personne, de la même manière qu'il peut y avoir plusieurs moments sur un seul et même trajet. On touche là à la fiction : le souvenir peut à la fois se raconter dans une démarche autobiographique et prendre une autre dimension.

Jean-Claude Barrère : Ce qui se donne à voir c'est la tension entre l'inscription spatiale du parcours et le trajet plus symbolique du souvenir, selon la façon dont on utilise le continu et le discontinu dans l'écriture. Si on regardait les topologies des uns et des autres on se rendrait compte qu'il y a des familles (ceux qui vont partir de quelque chose de rayonnant, ceux qui procèdent par retours, etc.) et cela pourrait être intéressant à interroger pour continuer à écrire.

À PROPOS DE LA DERNIÈRE ÉTAPE

Philippe Berthaut : Lorsque je demande d'écrire jusqu'à saturation c'est pour que quelque chose se lève aussi. Mais cela peut ne pas surgir...

Geneviève Rojzman : J'ai fait le choix de ne pas lier ce qui apparaissait tronqué sur la page saturée. Ce qui est sur cette page est pour moi une matrice susceptible d'engendrer encore d'autres textes et je n'ai pas voulu recréer les liens syntaxiques disparus, fixer le sens.

Philippe Berthaut : Cette idée de saturation c'est aussi jusqu'où le fait de maintenir le lien est possible... Il y a un moment où cela peut se rompre. Ça peut se casser aussi à nouveau quand tu réécrites. Sachant que la réécriture n'est pas, bien sûr, amélioration du style mais établissement de nouveaux liens...

Geneviève Rojzman : Le résultat est qu'au premier texte on entendait la force que dégageait chaque mot, alors qu'après... Dans cette page saturée, ce que j'aime c'est justement cette juxtaposition qui donne à voir des choses « qui ne veulent rien dire », au premier abord, mais qui pourtant ouvrent à nouveau, maintiennent le sens en suspens. Ce que ça va produire, on ne le sait qu'en différant le moment de la réécriture. Il faudrait peut-être laisser un temps pour faire jouer ces petits blocs de texte de différentes façons jusqu'à ce que ça trouve sa forme... Là, j'ai choisi arbitrairement de noter tout ce qui sur la page s'offre à la lecture dans un sens, puis dans l'autre, etc.

Philippe Berthaut : C'est arbitraire mais c'est un choix. Dans l'écriture on est constamment dans le choix...

Geneviève Rojzman : Oui, et en ce qui me concerne j'aurais aimé en écrire plusieurs, continuer... Cela n'est peut-être pas faisable en atelier mais, au moins, le proposer comme ouverture, comme mode de travail...

Christiane Cassaigne : C'est ce qu'on disait tout à l'heure, à propos du non-dit : il y a une force évocatrice des mots, une ouverture, et dès que tu explicites il y a une forme de magie qui tombe un petit peu...

Céline Dayan : Dans l'espace imaginaire qui s'ouvre entre chaque mot chacun peut faire son chemin. Dans le deuxième texte il y a une espèce d'atterrissage qui se fait dans l'imaginaire de l'autre et on ne retrouve plus ses repères, ce qu'on a créé, soi, lors de la lecture du premier texte.

Danielle Rojzman : Il y a eu des choix de narration mais aussi des choix poétiques...

Jean-Claude Barrère : Oui, il y avait des pré-formes, déjà là dès le premier texte avec les mots seuls. Je crois qu'on

n'est pas tous égaux par rapport à cette anticipation de la forme... Il faut vraiment se poser la question lorsqu'on travaille en atelier avec des publics différents...

Geneviève Rojzman : Le dispositif a beau faire bouger les choses on retrouve quand même l'écriture de chacun dans ce dernier texte... Qu'est-ce qui fait qu'à un moment j'arrête d'écrire ? Cela pourrait quand même être intéressant de poser que cette « décision » dépend de chacun, même si en atelier on a cette contrainte de temps...

Jean-Claude Barrère : C'est ce temps où je me reconnais, ou plutôt où je reconnais dans le texte quelque chose qui « prend », comme une présure. C'est là où je fais le pas.

Philippe Berthaut : La langue, c'est comme si c'était toujours à fleur de peau. On est toujours là, toujours dedans. « On écrit parce qu'on a envie d'écrire quelque chose... » : on a toujours du dire qui circule, et les ateliers d'écriture permettent d'ouvrir cet espace-là. Comment soudain le mot de « luzerne » se met à travailler ? Lorsque Nicole Comolli dit avoir commencé à écrire avec ce mot et qu'il prend dans l'écriture une charge émotionnelle qu'on n'a pas forcément avec la luzerne. Dans l'atelier il y a aussi des énergies qui se rechargent autour de mots, qui ne sont pas forcément liés à sa propre histoire antérieure mais à cette histoire qui se vit sur le moment avec les gens. Il y a toujours de l'émotion. Elle surgit plus ou moins selon justement que l'écriture va rencontrer ces métaphores profondes...

Jean-Claude Barrère : Il faut pourtant qu'elle rencontre aussi un principe organisateur...

Philippe Berthaut : Mais il y est déjà, ce principe organisateur, avec la langue.

Geneviève Rojzman : Tu disais tout à l'heure, Jean-Claude, « on a tous cherché une cohérence ». J'ai le sentiment que nous sommes cohérents, on est cohérence, dès le premier texte, elle n'a pas été « cherchée », je veux dire de façon consciente. C'est une cohérence qu'il s'agit plus, peut-être, de lire ?

Références bibliographiques :

Jean-Claude Barrère nous signale deux albums jeunesse aux éditions Des Lires (266 avenue Daumesnil, 75012 Paris)

- Gilbert Lascault et Denis Pouppeville, *5 histoires en forme de trèfle*

- Michel Tournier, *La Famille Adam*, illustré par Alain Letort
À noter aussi la revue *Lignes d'écritures*, qui consacre une brève dans son dernier numéro (sept-déc. 2003) à la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse.

L'Atelier Recherche de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse

Février 2004

d é b a t

« La Forme heureuse » échanges autour d'un texte de Régine Detambel

* Texte consultable sur le site Aleph écriture <http://www.aleph-ecriture.fr> dans la rubrique Conseils et, à propos de l'auteur, voir le site de Régine Detambel : www.detambel.com



CONTRAINTES ET LIBERTÉ D'ÉCRITURE

Philippe Berthaut : Du jeu à l'enjeu d'écriture...
« L'ajout, la suppression, la permutation et le déplacement » : quatre opérations principales que l'on retrouve en permanence dans les dispositifs d'écriture.

Cécile Chantelot : J'adhère parfaitement à cette idée que c'est en s'attachant « à la résolution du problème primaire du respect de la contrainte », que c'est là, en allant vers quelque chose qui n'est pas nous, a priori, que l'on se trouve finalement.

Philippe Berthaut : On a tous, en effet, des exemples d'émotions qui sont survenues comme ça : la contrainte oblige à être soi-même, parce qu'elle empêche de penser à autre chose (et ça ravive parfois un souvenir douloureux).

Catherine de Lagabbe : On touche à quelque chose de fondamental quand elle dit : « aujourd'hui la contrainte est définie comme une obligation librement choisie ». Pour moi, la liberté c'est le choix de ses chaînes...

Philippe Berthaut : Cette contrainte qui « rend libre » concerne le domaine de l'écriture, pas la personne, la relation, le caractère, etc. Comment faire pour que ce mot de « contrainte » soit lavé de tout ce qu'on entend dans le mot contrainte ? Elle le dit d'ailleurs : ce n'est pas un empêchement... Ça met justement en jeu la manière dont l'écriture est en nous et la relation que l'on a... Cela correspond à un mécanisme d'écriture auquel on n'est pas habitué. On n'a pas appris que la relation à l'écriture peut s'établir comme ça en nous.

Catherine de Lagabbe : La contrainte c'est souvent, d'ailleurs, ce qui permet de sortir du cadre.

Christiane Cassaigne : J'éprouve, moi, l'aspect véritablement « contraignant » de la contrainte... Bien sûr, tout dépend de la contrainte. J'ai la chance, heureusement, d'écrire dans des lieux où les contraintes sont souples...

Cécile Chantelot : Contrairement à vous, c'est la « souplesse » de la contrainte qui m'opresse...

Céline Dayan : Il y a la contrainte au niveau de la forme et de son effet sur l'écriture et puis ce que ça induit au niveau personnel, lié à l'acceptation ou pas de la règle en général. On compose avec tout ça. Le plus important me semble le lien qu'elle fait avec le jeu. Dire qu'il s'agit de règles du jeu, que l'on peut les entendre comme on veut les entendre, c'est rendre cela vivable à la fois pour des gens qui ont besoin de contraintes très claires, précises, et pour ceux qui vivent le cadre comme autoritaire. C'est toute cette marge qu'on est en droit de laisser aux participants. Parce que, on l'a vu, lorsque les contraintes sont strictes et que les écrivains renâclent c'est qu'ils sentent bien aussi qu'elles les obligent à aller là où ils n'ont pas forcément envie d'aller... On n'est pas toujours prêt. Même si je sens qu'une proposition est ouvrante pour les participants, ils ont aussi la possibilité de découvrir cela au rythme qui leur convient. Cela fait partie des règles de prudence que je me fixe en atelier.

En atelier on lit et on apprend à écouter des écritures multiples. Si je prends l'exemple des consignes oulipiennes...Un texte déstructuré n'est pas entendu, au début : il faut du temps pour cela aussi...

Philippe Berthaut : Une des priorités de l'atelier n'est-elle pas justement de déstructurer, de montrer, alors là oui, la « contrainte » de la linéarité ? Les contraintes que l'on a par rapport à ce que l'on croit être l'écriture, il y en a aussi un paquet ! Les dispositifs servent à ça aussi, à casser cette linéarité.

Élisabeth Gathie : J'ai relevé en atelier des réactions très étonnantes par rapport aux contraintes, avec des écrits qui ne me semblaient pas, a priori, correspondre à ce qui avait été demandé... Dans cette forme de « refus » il y a dans tous les cas réaction. C'est ce déséquilibre qu'engendre la contrainte... C'est une pierre d'achoppement absolument indispensable. C'est bien plus vertigineux, selon moi, d'être devant une non-contrainte...

Philippe Berthaut : C'est pour cela que je préfère parler de dispositif. Parce que, quoi qu'on dise, explique, « contrainte » restera toujours entachée de cette notion psychologique de l'obligation... Les oulipiens, en même temps, emploient souvent ce mot...

Cécile Chantelot : Travaillant avec des personnes qui ont des difficultés avec la langue française, qui sont d'origine étrangère, j'ai l'impression qu'elles sont plus dans une démarche de structuration. Or, par exemple, les outils de l'Oulipo, que j'ai une fois proposés (lipogramme), demandent en fait une connaissance de la langue française. Pour avoir envie de « casser » la langue il faut déjà l'avoir acquise...

Philippe Berthaut : Oui, mais tu peux casser autrement. Avec des groupes en alphabétisation ça peut être, simplement avec le système des calques, voir la manière dont les mots se situent sur la page, voir que lorsqu'on enlève le calque, qu'on enlève des mots, ça refait du sens. Le problème est d'adapter le dispositif...

CONTRAINTÉ, CONSIGNE, DISPOSITIF, PROPOSITION D'ÉCRITURE, RÈGLE DU JEU ?

Margit Molnar : Pour moi « contrainte » renvoie simplement à quelque chose de formel alors que « dispositif » peut renvoyer aussi au contenu. Pour ces publics d'origine étrangère je pense que la forme est ce qui aide à débloquent un contenu... : quand on se concentre sur une forme, on relâche la censure personnelle, on utilise les mots mais on ne réfléchit pas forcément sur le sens du mot. Du coup, ça apporte des découvertes immenses, on tend l'oreille... C'est très intéressant la forme, « la forme heureuse ». J'ai découvert cela personnellement aussi. On est plus à l'aise avec une contrain-

te formelle qu'avec un contenu proposé qui génère souvent « je n'ai pas d'idée », « je ne sais pas quoi dire », etc.

Christian Le Bars : Tout à fait d'accord avec ce que vient de dire Margit. Ceci dit je n'emploie que le mot « consigne ». Mais ce mot a deux acceptions : elle est contraignante pour l'échauffement, c'est un prétexte, alors que, pour ce que Philippe appelle le dispositif, et que j'appelle proposition narrative, il y a une consigne, plus ou moins souple.

Philippe Berthaut : C'est important ces précisions terminologiques... Par exemple, vous, comment est-ce que vous réagissez quand vous entendez : « les ateliers d'écriture, en fait, ce sont des jeux d'écriture » ?

Cécile Chantelot : Jouer n'est pas insensé...

Philippe Berthaut : On peut faire un atelier d'écriture où on a du jeu d'écriture (ça peut être de l'échauffement, ça peut être d'autres choses), mais après... est-ce que ce n'est que ça ?

Christian Glace : C'est très noble le jeu ! je fais des propositions d'écriture...

Philippe Berthaut : Ah ! encore un autre mot...

Christian Glace : ... Propositions d'écriture dans lesquelles il y a des contraintes et des consignes et des dispositifs ! (rires). La consigne que je donne tout le temps, et j'aimerais bien qu'on en parle d'ailleurs, c'est d'être spontané, mais je sais que ce n'est pas un terme qui est apprécié en atelier d'écriture, qui sent le cliché... En fait dans cette consigne-là (cela peut être « ne pas réfléchir », par exemple) mon intention est justement de sauter les clichés... Après il y a les propositions d'écriture... On parle de « contrainte » mais je ne l'emploie pas parce qu'il est antinomique avec ce qu'est un atelier d'écriture pour moi : il s'agit de se rapprocher avec plaisir, donc avec jeu, de l'écriture.

Nathalie Marty : J'ai affaire à un public qui a perdu les mots... L'idée que j'ai eu pour qu'ils les retrouvent c'est de passer par le jeu et la mémoire, et la notion de plaisir est très importante.

Cécile Chantelot : J'ai le mot « expérience », expérience de langage. Une expérience qui est celle de son rapport à la pensée, au langage.

Philippe Berthaut : C'est quand même intéressant de savoir ce qu'on met derrière ces mots. On les retrouve partout. Et puis il y a aussi les demandes des participants de l'atelier...

Denis Sigur : Que ce soit contrainte ou proposition d'écriture... il me semble que le dénominateur commun c'est la réponse de l'écrivain, le fait qu'il y ait réponse.

Céline Dayan : Oui mais, quand même, ce qui est intéressant dans cette question c'est tout ce qu'on met, nous, derrière ces mots-là. Cela renvoie à l'objectif qu'on a en animant un atelier. Si j'utilise quant à moi, le terme de « règles du jeu » et non de « contrainte » c'est aussi parce que je travaille avec des gens qui ont un compte à régler avec la contrainte initiale. Comme chacun de nous, finalement, mais encore plus aigu parce que socialement c'est un problème. Ce qui s'est passé avec Claudette Oriol-Boyer (voir Notes(s) 4) était quand même assez révélateur de notre positionnement vis-à-vis de ce qui était là, réellement, une contrainte !

Catherine Lamarque : La contrainte est indissociablement liée à l'animateur. C'est tout ce temps de « mise en scène » en amont de l'atelier, qui règle la façon dont est amenée la contrainte... Je veux produire un effet, faire en sorte que les personnes aient vécu quelque chose de particulier, d'intéressant, du point de vue de l'écriture, sur ces trois heures là.

Christian Glace : C'est cette part fondamentale de l'animation...

« Le Mot atelier », échanges à partir d'un texte de Gérard Noiret

(voir le site de remue.net : <http://www.remue.net/cont/noiret2.html>)

AUTOUR DES ENJEUX DE L'ATELIER D'ÉCRITURE

Philippe Berthaut : Voilà un texte qui dit aussi les fois où « ça ne marche pas », ce dont en général on ne parle pas... Ce qui est toujours étonnant c'est cette pauvreté des dispositifs avec toujours ces « je me souviens » et ces « j'aime/j'aime pas »... Pour un poète, dont la production est quand même intéressante, en plus, je trouve cela sacrément répressif...

Christian Le Bars : Les listes et les souvenirs c'est le B-A BA, on ne peut pas ne pas en passer par là...

Philippe Berthaut : On peut très bien, je pense, passer par autre chose, surtout dans la relation à l'écriture poétique. Il y a d'autres manières de travailler le geste d'écrire le poème plutôt que de faire faire des listes. Le listage est un des éléments du poétique, ce n'est pas le chemin obligé pour aller au poème.

Christian Le Bars : Ce qu'il ne veut pas reproduire c'est la

classe ou le spectacle, quand, au théâtre ou au cinéma, le public est en position de spectateur et attend. La difficulté à mettre en œuvre cela c'est que dans le système scolaire les élèves n'y sont pas du tout habitués. C'est souvent la débâcle quand on propose cela...

Christian Glace : Il représente la culture littéraire et leur propose des choses extrêmement difficiles. Il leur parle du Futurisme, des *Notes de chevet* de Sei Shonagon... Il y a visiblement un gouffre entre lui et le public auquel il s'adresse. Cela pose un réel problème, que je rencontre aussi : je ne sais pas quel support littéraire proposer aux participants de mon atelier qui sont, pour une bonne part, très éloignés de la littérature. Et la plupart du temps je n'en propose pas... Je leur demande parfois de m'amener des textes et les textes qu'on m'amène sont des chansonnettes, des chansons de Johnny Halliday, par exemple (qui d'ailleurs a des chansons parfois écrites par des écrivains...).

Philippe Berthaut : À quoi sert l'atelier pour un écrivain qui, parce qu'il est poète, doit tirer à 300 exemplaires (et ne peut avoir, par conséquent, le fantasme d'obtenir le prix Goncourt...), qui est obligé donc de répondre à du travail institutionnel et le vit plus ou moins bien... (il peut aussi le vivre mieux en pratique, certainement, que ce qu'il en dit) ? Le poème c'est là où on habite l'échec d'être au monde, plus que le récit, peut-être. C'est justement ce travail qui est conduit en atelier et notamment dans la fragmentation...

Cécile Chantelot : Ce qui me gêne un peu c'est qu'il dit, d'une part, « je n'attends rien de ces ateliers » et d'autre part « j'étais dans un cul-de-sac », avec une grosse déception. Quand on n'attend rien on ne peut pas être déçu ! C'est un malaise que je ressens... On n'est pas toujours clair par rapport à cela : j'attends, je n'attends pas mais en même temps j'aimerais bien que ça serve, etc.

Gérard Lapagesse : Je n'ai pas l'expérience de ces publics difficiles... Il me semble qu'aller quelques heures faire des jeux d'écriture ce n'est pas comme d'animer un atelier qui doit se prolonger. Si les participants n'ont aucune base c'est difficile d'en sortir. « Base », c'est-à-dire, une certaine maîtrise du langage.

Philippe Berthaut : Il y a toujours de la maîtrise, pas la maîtrise « classique » mais il y a toujours de la maîtrise.

Gérard Lapagesse : J'ai affaire à des gens qui ont une grammaire à peu près correcte, une orthographe, et on arrive à discuter...

Céline Dayan : Une des premières fois où j'ai animé un atelier d'écriture, c'était avec des jeunes, 16-25 ans, en stage soi-disant d'insertion... Ils maîtrisaient le langage oral, sans problème, mais pour le langage écrit... il fallait s'accrocher ! Il y a eu, en revanche, cette séance de « test », où ils ont écrit,

comme je le leur avais demandé, « ce qu'on veut, ce qu'on peut ». C'est cela qui m'a autorisée à animer des ateliers d'écriture ensuite : la grammaire n'était pas correcte, mais le contenu était, j'oserais presque dire... littéraire. Dès qu'ils ont senti que c'était possible, les résultats étaient étonnants et montraient comment l'écriture peut provoquer des choses chez des gens qui avaient la certitude ils étaient incapables d'écrire.

Gérard Lapagesse : Ce n'est pas des participants dont je doute, c'est de moi... Il y a un décalage.

Céline Dayan : La question est de savoir si leur langage va t'être accessible, si dans leurs mots tu perçois quelque chose de qualité ?

Gérard Lapagesse : je pense que je saurais reconnaître s'il y a production de leur côté. Si je savais déclencher quelque chose de leur côté, ça, je ne sais pas.

Christian Glace : Je donne systématiquement comme consigne de ne pas tenir compte de l'orthographe, de la syntaxe, etc. Quels que soient les publics (illettrés ou lettrés) je fais les mêmes propositions d'écriture. Pour moi, c'est une richesse de ne pas avoir forcément d'acquis, de rigidités dans la littérature, cela peut se retourner en quelque chose d'extrêmement créateur. On a parlé d'« expérience »... Ce qui est important c'est ce qui se passe dans un atelier d'écriture qui est à la fois individuel et collectif et fait de la littérature (ce n'est pas de la littérature classique...).

Anne Manrésa : Est-ce que cela suffit d'arriver et de dire à ceux pour qui c'est justement un poids, « ne faites pas attention à l'orthographe et à la grammaire » ? Peut-être faut-il trouver des dispositifs qui vont leur permettre de se rendre compte, par eux-mêmes, que l'orthographe etc., ça n'est jamais qu'une sorte de convention de la langue...

Christian Glace : J'ai fait tout à l'heure la différence entre consigne, contrainte et dispositif..., celle-ci est une consigne générale (il y a bien évidemment des contraintes d'écriture, sinon ça ne serait pas suffisant), pour aller à l'essentiel, librement.

Christian Le Bars : On parle des publics en difficulté, des illettrés, il s'agit ici d'une classe de troisième... de rattrapage. Je ne sais pas si vous êtes déjà allé dans une classe de troisième, même divisée en deux groupes, en étant poète, avec une culture qui est Picasso, Kantor, le Futurisme, etc. J'ai été enseignant, je sais ce que c'est d'être parachuté, déconnecté de la culture du public, complètement déconnecté... Je trouve qu'il a l'honnêteté de faire part de son expérience, de ses difficultés, et même de son échec. Même si on ne peut pas attendre quelque chose d'une expérience dont on ne sait rien... on peut être déçu. Pour être dans une classe, il faut avoir au moins suivi une formation en sciences de l'éducation, ça paraît élémentaire.

Christian Glace : Au moins avoir une réflexion, pas forcément une formation.

Philippe Berthaut : Je crois qu'il faut savoir surtout où est sa place, la posture que l'on a. L'ambiguïté c'est lorsque l'institution, parce que quelqu'un a une pratique de l'écriture, est écrivain, demande ce genre de choses... Dans un film on voyait Hervé Piekarski dans un collège, à la disposition des élèves : passait qui voulait écrire avec lui. C'est donc aussi : qu'est-ce que propose l'institution comme ateliers ? On peut être coincé... Il le dit : il y a les problèmes financiers, etc. Cependant, quand il dit « cela nécessite un état de disponibilité que rend impossible une activité régulière ou répétitive », il me semble que, lorsqu'on anime des ateliers professionnellement, on est quand même confronté à du répétitif. On n'a pas deux cents dispositifs...

Christian Glace : L'atelier est un moment de vie, et même si les dispositifs peuvent se ressembler, je trouve que chaque fois les propositions sont différentes.

Philippe Berthaut : Ce n'est donc pas parce qu'on est dans du répétitif qu'on est dans du faux.

Nicole Comolli : Je voudrais revenir sur ce qui a été soulevé tout à l'heure, sur le degré d'exigence... Je n'ai pas eu des troisièmes mais, pendant longtemps, des CP et des CE1. On apprenait à lire avec la poésie. Cela mettait sur le même plan, d'emblée, Pierre, Paul, Jacques et Kémal, car cette langue était aussi étrangère aux uns qu'aux autres. L'exigence, là, c'est d'avoir un autre regard sur les mots. Avec ce matériau, ces mots qu'ils avaient trouvés ensemble, les enfants découvraient cette richesse en eux...

Cécile Chantelot : Toujours par rapport à cette exigence, Gérard Noiret dit qu'il suspend l'atelier « afin que tous ressentent la force de ce qui vient d'être dit... ». « Dit » et non pas « lu » ou « écrit », déjà me gêne. Et puis, est-ce que ça veut dire que ce qui fait la force du texte c'est l'émotion ? On va tous pleurer autour de la mort du grand-père ?

Philippe Berthaut : Peut-être pas... mais il y a, je trouve aussi, une mauvaise gestion de l'émotion. Il récidive plus loin lorsqu'il dit : « vous entendez la qualité du silence ? ». Il se trompe, je pense.

Catherine Lamarque : Je comprends pourquoi beaucoup de gens se défient de la poésie... C'est dommage. C'est une matière difficile à aborder, même en atelier. Il y a un refus à cause de ce côté abscons du discours du poète qui se justifie parfois inutilement.

Christian Le Bars : Il écrit sur son écriture. On peut trouver cela « abscons »... Les premières années où j'ai animé des ateliers d'écriture avec les enfants j'avais le sentiment d'être court-circuité. Il n'y avait aucun lien entre mon écriture

re et ce que je leur faisais faire... Il m'a fallu passer à l'écriture avec des adultes pour que ce court-circuit ne se produise plus. Un court-circuit c'est une rupture. Dans cette classe de troisième visiblement c'est ce qu'il s'est passé.

Philippe Berthaut : À un moment où on l'appelle, il se présente comme « le poète des banlieues »...

Christian Le Bars : Dans la revue Poésie on le présente ainsi, effectivement.

Philippe Berthaut : Ce qui est abominable dans le poétique, même chez René Char, c'est le côté sentencieux. Ces choses qui tombent et... on ne peut rien dire. Rien. C'est fermé. De la sentence.

Cécile Chantelot : Gérard Noiret parle de son écriture et nous fait part de difficultés d'animation. C'est là notre difficulté... On peut avoir une relation à l'écriture, à la lecture, et ne pas être en mesure de faire que les autres vivent une expérience de lecture et d'écriture. Notre boulot c'est cela : réfléchir à comment extraire de notre expérience un objet pour qu'il soit manipulable par d'autres, qu'ils vivent leur propre expérience, qui ne soit pas la nôtre. On peut contester ce côté « le poème doit »..., lorsque Gérard Noiret parle de son écriture, mais il sait en parler. On constate que cela ne suffit pas, pourtant, pour l'animation de l'atelier.

Philippe Berthaut : Il y a plusieurs poésies, plusieurs poétiques, il faut arrêter de dire, justement « il faut »... En fait, le poème est un outil, en atelier d'écriture, d'une extrême richesse. Si on fait une expérience, peu importe que l'animateur soit écrivain ou pas, les participants illettrés ou analphabètes, c'est autour du dispositif (ou proposition) qui se met à fonctionner que tout le monde va trouver son compte. À la fois celui qui est dans une problématique d'écriture et qui écrit, l'animateur (qui n'écrit pas forcément), et tous ceux qui participent à cette expérience. D'où l'idée que l'écriture poétique en atelier c'est faire le geste du poème. Après, dans le discours, on retrouve souvent beaucoup de clichés sur la poésie contemporaine : qu'est-ce que c'est, par exemple, une « sensation signifiante » ?...

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

Annie AGOPIAN, auteur littérature jeunesse • Aline ANDREU, Café culturel « Folles Saisons » (Toulouse), *formation ALEPH* • Jean-Claude BARRERE, correspondant de « Lignes d'Écritures », formateur à l'IUFM, association « Atelier K » (Toulouse) • Magalie BOUSQUET, *formation Art Cru* • Philippe BERTHAUT, auteur, animateur de l'Atelier Recherche • Marie CARRÉ, « Cercle Laïque de Bonnefoy » (Toulouse) • Christiane CASSAIGNE • Cécile CHANTELOT, (Nîmes), *formation au DU de Montpellier* • Christine CLOT-BONACHERA, La Maison des Chômeurs – Partage Faourette (Toulouse), *formation au DU de Montpellier* • Nicole COMOLLI, Bibliothèque de Cazères (Haute-Garonne) • Céline DAYAN, « Association Citrouille » à Cahors (Lot), *formatrice Art Cru* • Tugdual de CACQUERAY, « Culture et Liberté Garonne » à Soturac (Lot), *formation ALEPH* • Catherine de LAGABBE, Rieux-Volvestre (Haute-Garonne) • Marianne DELMAS, « Centre artistique François Bry » (Toulouse) • Marie-Claude DENJEAN, « Espace Saint-Cyprien » et association « Mille et une feuilles » (Toulouse) • Karen DUTRECH, (Toulouse), *formation Ciclop* • Sylvie GASTON, professeur des écoles à Tournefeuille (Haute-Garonne) • Élisabeth GATHIE, association « Prise d'Encre » à Villargein (Ariège) • Christian GLACE, association « Le stylo Migrateur » et centre d'hébergement « La Maison des Allées » à Toulouse • Margit GIRARD, association « Parole Expression » (Toulouse), *formation au DU de Montpellier* • Valérie GRIFFI, directrice de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse • Lionel HIGNARD, auteur, Fonsorbes (Haute-Garonne), *formation au DU de Montpellier* • Martine IMHOFF-MARC, formatrice d'ateliers d'écriture (Toulouse), *formation ALEPH* • Cécile JANICKE, association « Le philmotgraphe » à Pinsaguel (Haute-Garonne), *formation Art Cru* • Myriam LAFFONT, association « In Octavo & Co » à Cugnaux (Haute-Garonne) • Gérard LAPAGESSE, auteur de polars, association « Accueil Toxicomanie » à Blagnac (Haute-Garonne) • Christian LE BARS, auteur, « MJC Roguet » et « Café l'Auberginal » à Toulouse • Anne MANRESA, Les ateliers toulousains du GFEN • Catherine MANUEL, auteur, journaliste, « Les ateliers de la Coquille » à Toulouse, *formation au DU de Montpellier* • Nathalie MARTY, « Clinique de Castelvieu » (psychiatrie) à Saint-Jean (Haute-Garonne) • Fabienne RINAUDO, éducatrice spécialisée • Émilie ROMAN, Les ateliers toulousains du GFEN • Muriel ROMANA, romancière, Librairie Privat à Toulouse et à Revel (Haute-Garonne) • Danielle ROJTMAN, linguiste • Geneviève ROJTMAN, association Toulouse Action Chanson, *formation au DU de Montpellier* • Sandrine ROUILLON, association « Éclore, les ateliers du soi » à Moissac (Tarn et Garonne), *formation Art Cru* • Carine SAVOLDELLI, médiatrice à La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse • Sandrine SANCHEZ, association « Dédale » à Toulouse, *formation Art Cru* • Denis SIGUR, association « l'atelier de Cyrano » à Blagnac (Haute-Garonne) • Serge VIZZINI, enseignant, *formé aux ateliers d'Elisabeth Bing*.

* 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.

Écrire un monologue autour des variations de la marche

Auteur du dispositif : **Marie-Claude Denjean**

*Texte source : monologue de Christian Rullier, *Il marche*, Editions théâtrales



ÉTAPES DU DISPOSITIF :

Étape 1

- Distribution à chaque participant d'une feuille format A3 divisée en deux parties.
 - Écriture sur la première partie de la feuille Format A3, travail sur le thème de la marche...
 - Établissement de trois colonnes autour des items : mots, pensées, expressions connues ou imaginaires qui relient où amènent à la marche.
- Temps d'écriture : 10-15 minutes.
- Exploitation orale, lecture partagée : chacun, à tour de rôle, lit en notant au passage quelques mots, pensées, expressions connues ou imaginaires des autres participants.
 - Temps de lecture : 30 minutes (suivant le nombre de participants).

Étape 2

Lecture : le groupe sera divisé en 2.

Le groupe 1 lira une partie des extraits du monologue *Il marche*, de Christian Rullier, au groupe 2 qui, lui, écouterà les textes et relèvera des mots, uniquement des mots, qu'il écrira sur la deuxième partie de la feuille format A3 autour de : ...*Sur tout ce qui fait que le vivant va.*

Et inversement le groupe 2 lira au groupe 1 l'autre partie des extraits du monologue *Il marche*, de Christian Rullier, et le groupe 1 relèvera également des mots, uniquement des mots, qu'il écrira sur la deuxième partie de la feuille format A3 autour de : ...*Sur tout ce qui fait que le vivant va.*

Temps de lecture : 30 minutes.

Étape 3

- Écriture : il sera demandé aux participants, en tenant compte de ce qu'ils ont écrit et retenu de la lecture collective, d'écrire un monologue autour des Variations de la marche.

Temps d'écriture : 30 minutes-35 minutes.

- Temps de réflexion pour chacun, sur la mise en espace (pour ceux qui le désirent) de leur monologue : 10 minutes.

- Temps de lecture : 30 à 45 minutes (suivant le nombre de participants).

Marie-Claude Denjean a demandé à tous les participants de garder tous les monologues produits en cours d'atelier, dans le but d'en faire un monologue unique. Dans un autre temps, il aurait pu être envisagé, avec les participants désireux de le faire de travailler, la mise en espace de ce monologue.

« Les variations de la marche », monologue, textes issus du dispositif

Jour de lumière : Lève toi et marche

D'abord, trouver la verticale.
Non,...pas comme ça,
pas les pieds au mur, ça marchera pas.
Allez, un p'tit effort, il n'y a que le premier pas qui compte,
et quand on aime, on ne compte pas.
Alors, quand on aime, ça marche à tous les coups ?

Bon, tu te décides à le faire, ce premier pas ?

Ouvre les yeux,
écarquille les bras,
sens la terre s'ouvrir sous tes pieds,
plonge au dedans,
enfile tes racines,
affûte tes ailes,
dépoussière ton regard,...

Prêt ?

bien sûr que t'en es capable...

Oui, t'es dans le bon sens !..enfin, ...je crois...

Le monde est ouvert, avec ses coulis de framboise et ses
yaourts périmés

Il n'y a qu'à choisir,

Apprendre l'art du demi-tour, de la pirouette, du roulé boulé

l'art du pas chassé et du pas de deux,

l'art des chemins de traverse, détours et rac-

courcis,

et surtout celui de se perdre,

pour parfois se retrouver,

goûter la solitude dans la multitude

et la multitude de tes solitudes

marcheur anonyme, à la rencontre de ton monde.

Un pas de côté.

Plonger quelques instants dans la douleur,

ce n'est qu'un mauvais passage,

quelques ronces, les accrocs du paysage,

juste pour mieux sentir ton corps qui cherche son rythme,

sa voie, ses limites.

Au loin, quelqu'un t'attendait déjà hier.

La flamme vacillante, la cire dégoulinante ont laissé des tra-

ces, tu t'en souviens encore.

Tu es revenu, tu peux repartir,

avancer vers la mort,

déguster chaque pas,

tout ce qui fait que le vivant va,

pas à pas.

Céline Dayan

LES VARIATIONS DE LA MARCHÉ – petit monologue –

Un jour, lorsque j'étais enfant, j'ai joué au théâtre. On m'a
avait donné le rôle du fil de feriste. J'étais Roméo, qui devait
rejoindre Juliette sur une île au milieu du fleuve. Je ne savais
pas nager, ni ramer. Comme c'était une pièce qu'on avait écrite
en atelier d'écriture, il y en avait qui avaient décidé que
Roméo ne pouvait marcher sur les eaux, comme un autre. Et
que donc la seule solution, c'était le fil de fer ; Il a bien fallu
apprendre le rôle – ç'a été conjuguer le verbe au pire. Mon
père a tiré des fils entre mon lit et ma table, entre la table et
le lavabo, entre le lavabo et la cuisine etc., j'ai commencé de
pratiquer des variations sur la marche : sur le fil, sous le fil,
le long du fil, sans le fil... A quatre pattes, avec une canne, sur
les mains, sur la tête... cette responsabilité verticale fut le pre-
mier pas vers une imitation véritable d'un funambule qui fran-
chissait les chutes du Niagara avec une charlotte au coulis
de framboises dans chaque main.

Mais tout ça, c'était quand j'étais enfant. Maintenant, je suis
dans un fauteuil roulant. J'y suis arrivé après une longue mar-
che. D'abord à quatre pattes, sur le tapis du salon, au milieu
de la famille qui disait en me voyant : « il ira loin, ce petit ». Ensuite, ils m'ont mis sur ce putain de fil de fer, à jouer Roméo
courant après une Juliette trop maigre. Les scouts ont suivi,
punition parce que j'étais resté couché devant le curé ; il m'a-
vait dit « lève-toi et marche », le jour où je m'étais cassé la
jambe en ratant la marche de l'autel avec les burettes à la
main, à la messe des morts. Je lui avais répondu par un bras
d'honneur. Après les scouts, c'est l'adjudant qui gueulait « en
avant marche, toute », et il fallait chanter « allons'zenfants
etc. ... » de la Marcheillaise, tout ça à marches forcées, for-
cément. De retour à la vie civile, j'en rêvais la nuit, de la mar-
che : tous les jours, les clients venaient : « ça ne marche plus,
Monsieur le mécano, ça marchera demain ? », « Mais ça mar-
chera, bien sûr », et ça ne marchait souvent plus de tout. Du
coup, je restais le dimanche entier au lit. Défense de mar-
cher. Et puis j'ai vu de moins en moins de monde : ça ne mar-
che plus ? On jette. On ne pose plus de question. Plus de
doute. Ça ne marche plus, on JETTE. Et moi avec. Alors j'ai pris
un bâton de pèlerin. J'ai marché jusqu'à plus soif. Marcheur
immobile, j'ai tout de même usé jusqu'à mes plantes de pied ;
c'est pourquoi je suis dans un fauteuil, je n'ai plus de pieds.
Ça m'embête, parce que pour finir en beauté, je voulais fran-
chir la Manche sur un fil et sauter en route. Mais je n'ai plus
de pieds. Alors je me suis mis dans un fauteuil ; lui, il marche
très bien. Jusqu'à ce que je n'aie plus de mains pour pousser
les roues. Alors plus personne ne pourra dire « qui va là ? »

Catherine de Lagabbe

Variations de la marche

A l'heure du grand marché européen,
moi je marche seule.
A l'heure du grand marché,
européen, mondial ou marathon,
à l'heure où tous se mettent à circuler main dans la main,
bras dessus, bras dessous,
dans la même direction,
même s'ils ne savent pas où ça va,
où des cohortes d'individus marchent sur la tête,
marchent dans nos têtes,
j'ai cessé de marcher contre.
Marcher contre, éprouvant, mais facile.
C'est comme un appui qui,
aussi pourri soit-il,
aide à affronter le vide qui est devant.
A l'heure du grand marché,
un nouveau monde en moi s'est ouvert.
Il ne ressemble à rien.
A rien de connu de moi en tout cas.
A l'heure du grand marché,
ce monde-là ne se marche pas.
Il se regarde, immobile.
Il ne se parcourt pas sur une ligne du temps,
il n'avance pas.
Il est intérieur, il fait sens, il est pesanteur, ordinaire, anonyme.
Il est rencontre, paix, nuit, poussière.
Il est corps, il est lune dans aucune douleur.
Il est intérieur hors de moi.
Il est, il est sans moi, véritable, enfin.
Loin de la boue de toutes ces saloperies.
Il est, enfin, silence soudain.

Cécile Janicke

Chi va piano va sano, qu'elle a dit. Mais ça...c'est vite dit !
Andante, andante...oui, ma non troppo...
Je le répète : si j'aurais su, j'aurais sans doute pas venu !
Alors, ne me demandez pas, surtout pas, de refaire le parcours. Ni bis, ni encore, SVP !
Car il en a marre, l'artiste, de faire le con sur son fil.
Marre de marcher sur la corde raide.
Marre aussi de son rôle ici-bas !
Mais quel rôle, en fait ?
Trop souvent, j'ai répondu aux annonces, et proposé de faire un bout de chemin ensemble, et celles des boîtes qui ont accepté m'ont conduit dans une impasse. Autant dire nulle part.
Pourtant, je ne suis ni une âme estropiée, ni un paillason.
Certes, je dois être quelque peu anachronique et pas forcément facile à recycler, mais j'aurais mérité plus de considération. C'est pour cela que je ne demande plus rien à personne.

Remarquez, je ne devrais pas me plaindre, puisque mon enfer se trouve être le purgatoire des autres ! Et ils y sont nombreux : 88%, vous imaginez ce que cela représente ? 88% de gugusses qui tournent en rond comme des âmes en peine sous un chapiteau en cherchant la sortie. 88% à qui un dieu anonyme et irresponsable explique que leur seule issue est au bout du fil sur lequel il leur faudra marcher sans tomber, pour échapper à ce cirque. Marcher au pas, les yeux bandés. Comme un funambule. Rattraper le trapèze que le crétin mal intentionné d'en face leur balance en pleine gueule...Pan ! Dans les dents !
Marche ou crève. Si tu ne sais pas où tu vas, demande à ton chef.
Lequel n'en sait rien non plus, mais c'est lui, le chef !
Et c'est ainsi qu'une bande de zombies déambule quarante ans durant dans ce désert, comme des concurrents du Paris-Dakar à qui un dieu sadique aurait confisqué leur boussole. Quel casse-tête !
Pour aller quelque part, ça j'y vais. Mais où ? Et pourquoi ?
Si vous voulez mon avis, la vie n'est qu'une histoire de fous !
Ô temps, ô vieillesse ennemie...
Tel un pauvre imbécile,
N'aurai-je déambulé toutes ces décennies,
Que pour finir à la casse ou à l'asile ?

J'aurais donc ainsi déambulé dans ce hall de gare qu'est ma vie sans être capable d'y jouer un vrai rôle ?
Quelle tristesse !
Cependant, si tout cela ne m'aura mené nulle part, j'en aurai pour le moins tiré un slogan : « On ne m'y reprendra pas ; je ne marche plus ! »

Gérard Lapagesse

Mais où va-t-il ?
Il a mis ses mocassins vernis en cuir véritable, flambant neuf, et il s'est mis en marche.
Y a-t-il quelqu'un qui lui a dit :
"lève-toi et marche" ?
C'est un jour ordinaire pourtant.
Mais où il va ?
Il a dit qu'il en était capable mais pas coupable et il s'est mis en marche.
Connaît-il les raccourcis pour ne pas rater le train qui part faire progresser l'humanité ?
D'ailleurs, où il va ?
Les yeux fermés, pourrait-il retrouver les pas perdus qui résonnent sur le sol pétri de leurs pieds ?
Mais enfin, où va-t-il ?
Il a mis ses mocassins vernis en cuir véritable, flambant neuf, et il a dit :
"je ne veux pas revenir".

Margit Molnar

Attention à la marche !

Réfractaire. Irrémédiablement réfractaire. Je me refuse à aller dans le sens de la marche. Et ne venez pas me demander comment j'en suis arrivé là. Je n'ai pas encore pris assez de recul pour pouvoir entreprendre de façon évolutive une quelconque démarche analytique visant à apporter un embryon de réponse à cette question. Je ne veux pas marcher dans la combine pour mieux me laisser porter par l'Humanité en marche. Voilà tout.

Réfractaire vous dis-je. Méfiant et dubitatif. On sait comment ça commence : Vous venez au monde sans qu'on vous y ait invité ou, ce qui revient au même, sans l'avoir demandé. Il n'est qu'à constater l'air effaré et ahuri que nous avons tous à la naissance. Ensuite tout va très vite ; Vos parents – Ah, les traîtres ! – vous disent « Allez ! Vas-y, marche mon canard... ». Et sans que vous sachiez ni comment ni pourquoi, vous retrouvez vingt ans plus tard à marcher au pas de l'oie dans la cour d'une caserne ; Et tout ça, pour ne pas passer pour une poule mouillée !

Et l'engrenage infernal continue ; Vous gravissez, bon gré, mal gré, les échelons de l'échelle sociale, vous vous retrouvez ballotté dans le tourbillon des avancées toutes aussi sociales d'une économie de marché qui marque le pas..

Entre temps, vous passez la bague au doigt de celle avec qui

vous prenez votre pied, tout en sachant qu'il y a de fortes chances pour que vous en veniez rapidement aux mains... Mais ça ne fait rien ; On continue, on s'obstine, on va de l'avant. Poussez pas derrière ! Avancez devant ! Et tout ça pour quoi ? Pour quelque chose, qui soit dit en passant, est couru d'avance puisqu'on finit tous par quitter la scène les pieds devant.

Un comble quand on sait qu'on est tombé dans la vie la tête la première !

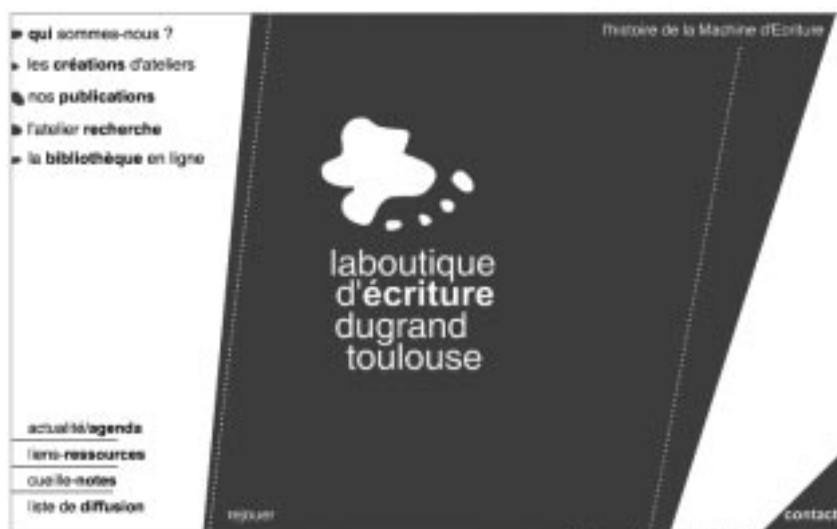
Alors voilà ; Je dis STOP. Je ne marche plus. Je me pose ; Pour mieux vous regarder passer. Passez devant ! Passez l'arme à gauche si ça vous chante. On finira bien par se retrouver. Moi je reste là. Je ne mettrai plus un pied devant l'autre ; J'ai déjà assez de mal à formuler des idées qui se suivent. Alors, si en plus je dois prendre le cours de pensées en marche, je risque de sauter du coq à l'âne, et là je crains fort que l'on en arrive à s'éloigner du sujet. Donc étant solidaire de moi-même, je ne bougerai pas d'un pouce, ni d'un orteil ; Et ceci afin de ne pas me perdre de vue.

Comment ? Je vous fais marcher ? Vous allez me mettre au pas ? Alors là, mes agneaux, vous pouvez toujours courir ! Vous ignorez qui je suis ?! On m'appelle Panurge.

Denis Sigur

La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse ouvre son site www.boutiquedecriture.com

Pôle d'action culturelle et centre de ressources autour des ateliers d'écriture de création, la Boutique d'Écriture est une structure publique d'agglomération au service de 25 communes et 600 000 habitants.



Pour découvrir son action :

- voir ses créations et son soutien aux porteurs de projets,
- connaître ses bilans,
- trouver un atelier d'écriture dans le Grand Toulouse et en Région Midi-Pyrénées,
- consulter son fonds documentaire, axé sur les ateliers d'écriture,
- télécharger sa revue trimestrielle Note(s),
- explorer la présentation de l'Atelier Recherche,
- connaître l'agenda et l'actualité des ateliers d'écriture,

consultez son site : www.boutiquedecriture.com

Mars 2004

Les mots, la radio et l'imaginaire

Invité de l'Atelier Recherche : **Sébastien Lange** - assistant réalisateur de la Maison de la Radio



La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse initie son troisième projet artistique d'ateliers d'écriture en réseau. Intitulé « *Des mots en l'air* », il est axé sur l'écriture et la lecture radiophonique.

Cette création rassemblera de juin 2004 à juin 2005 plus de 150 habitants, toutes générations confon-

dues, issus de 15 villes de l'agglomération toulousaine. Une quinzaine de membres de l'Atelier Recherche a pris part à cette création et animera les ateliers d'écriture sur le thème du « son » dans son acception large. Les textes créés par les participants seront publiés mais aussi mis en voix par des professionnels et diffusés sur les ondes radios.

C'est dans ce cadre que l'Atelier Recherche a accueilli **Sébastien Lange**, aujourd'hui assistant réalisateur à la Maison de la Radio, après avoir effectué des enregistrements de dramatiques et des émissions pour France Culture et France Inter. Il est aussi parallèlement acteur professionnel, issu du Centre Dramatique National de Toulouse et a entre autres joué sous la direction de Jacques Rosner, Solange Oswald, Jean-Jacques Matteu, et aussi avec Marcel Marceau et Dominique Dupuy. Pour le projet « *Des mots en l'air* » il intervient en tant que responsable de la mise en voix des textes créés en ateliers et réalisateur des productions radiophoniques.

« LE MONDE DE LA RADIO » : APERÇU

Sébastien Lange : La radio est un média qui invite à une certaine lenteur, à une écoute plus attentive, plus qualitative que celle de la télévision. C'est un média extrêmement moderne qui a beaucoup d'avenir, tant du point de vue technologique que de celui des contenus des émissions, notamment des fictions radiophoniques...

Il y a peu d'endroits où on met en ondes des textes. Cela se fait en Allemagne, en Europe centrale, à la BBC... La Maison de la Radio elle, est une institution, financée par des fonds publics. Avant d'être mis en ondes, les auteurs doivent d'abord soumettre leurs textes à un comité de lecture qui se

réunit une fois par mois. Ce comité est constitué d'auteurs « qui marchent » ou plus classiques. Il faut ensuite qu'ils passent par un comité ou par le choix d'un producteur, qui relit les textes et sélectionne ceux qui correspondent au « style France Culture », ou France Inter. Ce sont les deux chaînes qui réalisent des fictions radiophoniques. France Culture en est la spécialiste. Parfois France Inter en réalise aussi, telle que *Nuit noire, nuit blanche*, réalisée par exemple par Christine Bernard-Sugy. Les auteurs passent en comité de lecture, sont retenus ou non : on leur fait rectifier leur texte (on leur téléphone, on s'arrange avec eux...). Sort un texte relativement définitif que l'on transmet au réalisateur. Les réalisateurs de fictions sont intermittents du spectacle, il n'a pas trop le choix en général : qu'il trouve ça « nul » ou pas, il accepte la mission. À partir de là le processus de la fiction est en œuvre.

Le producteur donne le texte au réalisateur, le réalisateur s'en empare et a environ un mois et demi avant de le mettre en ondes. Il le lit, commence à penser la mise en ondes puis appelle son assistant, quinze jours avant. Se pose alors le choix des comédiens et du « timing »... La fiction s'inscrit dans des grilles horaires très précises : les formats de la fiction dramatique à France Culture sont de deux fois 25 ou de 55 minutes, parfois en plusieurs épisodes (comme *Les Mystères de Paris*, par exemple). C'est quoi qu'il en soit calculé à la minute et même à la seconde près ! Quand le processus de mise en ondes commence, il s'agit de bien évaluer combien de temps ça va durer. Caryl Ferey est un jeune auteur. Le texte, *Nouveau monde Inc.*, est sa première fiction radiophonique... J'ai travaillé sur cette fiction avec Myron Meerson, à France Culture, et vécu tout ce processus de l'intérieur... On a mis une semaine et demie pour le mettre en ondes. En recevant ce texte, Myron Meerson, qui est le réalisateur le plus aguerri qui soit en tant qu'ingénieur du son à la Maison de la Radio... n'a pas pu le connaître ! En général c'est une page par minute environ... Au bout de la première journée d'enregistrement on s'est rendu compte que la fiction n'allait prendre que 30 minutes, au lieu des 50 prévues ! Affolement ! L'auteur était là, heureusement. Il a dû repartir chez lui pour écrire le complément entre deux scènes... 43 minutes 10 ! Il fallait encore trouver 6 minutes 50

(sinon c'est le programme Hector qui prend le relais...) – rires! – Heureusement le réalisateur avait dans ses tiroirs un très beau texte de Caryl Ferey, Haka. C'est un monologue, un texte qui n'avait pas été écrit pour la fiction dramatique. Ce qui présente souvent un intérêt pour le réalisateur. On est arrivés à 6 minutes 40 ! Et comme il n'y a pas de pub sur France Culture, ils ont dû se débrouiller pour les dix secondes manquantes...

AUDITEURS OU AUDIMAT ?

Philippe Berthaut : Qui écoute des fictions radiophoniques ? Est-ce qu'il y a des études, des évaluations ?

Sébastien Lange : Les modes de calcul des sondages ont changé. Aujourd'hui cela se fait sur un panel de 5000 auditeurs, à Paris et dans la banlieue. Or, les gens que je connais et qui écoutaient *Les Nuits magnétiques*, ou écoutent *Les Chemins de la connaissance*, sont plus issus de la province et même du monde rural. Les Parisiens écoutent France Info et France Inter... Mais, on peut dire qu'il y a 1,3% d'auditeurs de radio (toutes radios confondues) qui écoutent France Culture, pas forcément de façon continue. La minorité de ces auditeurs écoute les fictions radiophoniques. Si la fiction est ennuyeuse, le « zapping » existe aussi pour la radio, même s'il est moins pratiqué qu'avec la télévision. En 1971, l'ORTF prend en compte ce zapping et a créé FIP, plus adaptée à l'automobiliste pris dans les embouteillages...

Les grosses études sont chères à mettre en œuvre. Elles sont faites sur France Inter, France Info et RFI. France Culture et France Musique font figure de parents pauvres... On n'a donc pas d'indication très précise sur les classes qui composent l'auditorat.

À France Culture il y a un délégué à la fiction radiophonique. Il faut savoir que c'est un style qui tend à disparaître. On avait 6 heures et demie par semaine, on n'a plus que 6 heures. Il y a un grand conflit en ce moment à la Maison de la Radio parce que je crois que la direction n'est pas complètement à l'écoute des auditeurs. Eux sont en demande d'histoires, de choses plus artisanales, de lentement, mais la direction veut aller de plus en plus vite. On supprime des fictions au profit d'émissions plus médiatiques...

Annie Agopian : Est-ce qu'il existe des fictions pour les adolescents ?

Sébastien Lange : Sur France Inter il y a parfois des fictions radiophoniques qui sont des adaptations de contes pour enfants, de petites comédies musicales, genre *Les ogres de Barback*, réalisée par Hélène Azera. Mais c'est surtout dans les grilles d'été, pendant les grands rituels des vacances. L'adolescent, lui, n'écoute pas, ou très peu, la radio publique. On a proposé à Radio Bleue « *Des mots*

en l'air », le projet de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse. La mise en voix de textes écrits en ateliers, susceptibles de concerner des auditeurs dès la grande enfance les intéresse mais dans la mesure où ils ont un relais actif avec les ateliers, qui donnera le tronc commun, ses exigences d'écriture, etc., de façon à ce que cela coïncide avec leur politique de diffusion. En fait, tout était fait pour que ça soit impossible : oui, on peut vous diffuser mais... il faut que ça soit un polar. Je ne pouvais pas me permettre d'accepter cela, et me faire le relais des exigences d'une institution. Mon rôle dans ce projet de création est celui de réaliser, de mettre en ondes. Quant à France Culture c'est très compliqué. C'est une institution qui a une grande capacité d'autonomie ce qui est un grand luxe mais limite aussi l'accueil de projets produits à l'extérieur. Pour des initiatives originales, telle que « *Des mots en l'air* », il aurait fallu par exemple s'y prendre plus d'un an avant, de façon à ce qu'ils pensent tout avec nous... La collaboration seule n'est pas possible, parce que ce sera une production « Maison de la Radio ». C'est un obstacle.

Valérie Griffi : Certes, établir un partenariat avec Radio France pour la diffusion radiophonique des textes d'ateliers peut sembler à première vue plus prestigieux, mais c'est aussi renoncer au projet artistique tel qu'il été pensé, à savoir « aucune contrainte de genre littéraire dans le cadre de la production des textes en atelier ! ». Or, Radio France impose un genre pour la diffusion des textes. Par ailleurs, en terme de public, notre objectif dans les projets artistiques que développe la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse est de donner à entendre au plus grand nombre, et notamment à ceux qui n'ont pas vraiment de relation à la lecture, des textes produits par des amateurs. On sait que l'auditorat de Radio France et plus encore celui de France Culture, concerne plutôt des classes dites « moyennement cultivées » et des « intellectuels », c'est-à-dire un public « acquis » pour le monde de la culture. C'est la raison pour laquelle l'élargissement des publics souhaité paraît davantage possible en investissant des radios de proximité, des radios plus populaires. La piste des radios régionales, telles que Radio Mon Pays, Radio Campus qui a un réseau national ou encore Sud Radio semble sous cet angle plus pertinente. Des contacts ont été engagés dans ce sens. Au final, la Boutique d'Écriture en demeurant maître d'ouvrage et en proposant aux radios les supports finalisés conçus de A à Z par les équipes artistiques impliquées dans le projet reste à la fois fidèle à ces engagements en terme de publics et au projet artistique.

Sébastien Lange : Cette sorte de machine énorme qu'est la Maison de la Radio n'accepte pas de toujours de corps étranger, mais quand on est à l'intérieur les choses sont beaucoup plus équitables et peut-être plus qualitatives aussi... C'est la Boutique d'Écriture qui aura ici ce rôle de producteur : elle fournit les studios, formate les temps impartis, etc.

« PENSER RADIO »

Lorsqu'on écrit pour la radio, même un monologue, il est indispensable de penser que la radio est un média technologique : il y a des micros, des ambiances, tout un univers imaginaire qui est totalement différent de celui de l'image. Pour sortir quelque chose qui soit relativement audible, de possible à la radio, il faut « penser radio », se mettre à la place de l'auditeur. Or, réaliser c'est déposséder l'auteur et le producteur de la pérennité de l'écriture. Le réalisateur agit comme une sorte de maître-d'œuvre et imprime son style, entièrement. Cela c'est en théorie. Dans les faits, il y a des contacts entre les auteurs et les réalisateurs qui font que soit on travaille un peu plus ensemble (en sachant que le réalisateur est tenu de garder une ligne de conduite pour conserver son intégrité...), soit le réalisateur fait cavalier seul, il reçoit les textes, choisit ses comédiens, etc. À la sortie ça peut être une chose totalement inattendue pour l'auteur, même s'il avait une idée du résultat final dès le processus d'écriture.

En ce qui concerne les modifications de texte, les suppressions même, le réalisateur a en théorie tout pouvoir (sur-tout si le texte boîte, c'est dans l'intérêt de tous, sinon on va dans le mur... !). Evidemment je ne le fais qu'avec l'accord de l'auteur, en sa présence. Ceci dit il y a des rituels dans les studios, on ne peut y être trop nombreux.

C'est quelque chose qui doit être clair vis-à-vis des participants de l'atelier... Les décisions se prennent ensemble, bien sûr, mais en amont. On communiquera de toute façon beaucoup là-dessus et de façon précise, avant.

Geneviève Rojzman : Est-ce qu'il t'est arrivé d'avoir des textes tellement « blindés » dans les indications que de toute façon le résultat final rejoignait ce que pouvait avoir imaginé l'auteur ?

Sébastien Lange : Oui. Ça arrive. Il y a de l'Oulipo dans certains textes... Il y a des textes à ce point bien écrits, maîtrisés, au sens de l'écriture radiophonique, que, et c'est le grand paradoxe du réalisateur de radio, le réalisateur n'a plus grand chose à faire au niveau créatif. Il est même presque seulement un technicien. C'est le grand reproche qui est d'ailleurs adressé aux réalisateurs de fictions radiophoniques par ceux qui disent que ce métier n'a aucun avenir... Il est de plus en plus en prise avec des auteurs qui maîtrisent leur sujet, choisis parce qu'ils sont des auteurs aguerris. Il n'est plus alors qu'un technicien, par rapport au chargé de réalisation qui, lui, fabrique des émissions, des musiques, etc. et leur imprime son style. C'est paradoxalement ce métier là qui devient plus créatif que celui de réalisateur de fictions radiophoniques (par ailleurs le métier prestigieux de la Maison de la Radio. Pour être réalisateur de fictions il faut maîtriser les paramètres du son, de l'informatique, de la mise en scène, des bruitages, du mixage...).

C'est pourquoi, et c'est aussi un paradoxe, il arrive qu'on

passe commande de textes à de jeunes auteurs, à des gens qui n'ont jamais écrit, pour voir ce que ça donne, si ça insuffle un peu de fraîcheur. Le réalisateur a alors la possibilité d'exercer sa créativité. Le texte *Nouveau monde Inc.*, par exemple, a été proposé à quelqu'un qui a trente-cinq ans d'expérience, une grande partie de son travail a consisté à surmonter les imprécisions du texte. L'auteur fait décoller et atterrir une voiture... quinze fois ! Il n'avait pas « pensé radio » en écrivant, sinon il aurait réalisé une économie d'effets en la faisant décoller ou atterrir trois fois moins. On a passé cinq heures sur ces décollages !

Il y a quelqu'un de très important à côté du metteur en ondes : l'opérateur du son. Il a une place presque aussi capitale que le réalisateur ou l'auteur. C'est un interprète savant et sensible des intentions du réalisateur, c'est une main et une oreille. Le réalisateur étant aussi l'interprète savant et sensible de l'auteur... Ce sont ainsi tous ces passages alchimiques et transformateurs qui dépossèdent l'auteur de son objet, en grande partie.

ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE : LE JEU DU TRICHEUR SOLITAIRE

Sébastien Lange : Prenons une scène de fiction : ambiance cuisine, réaliste. Une famille... C'est le repas : il y a des bruits d'assiettes, de couverts, etc. Mais, déjà, cela peut partir de façon très rapide dans l'imaginaire, dans quelque chose de purement abstrait. C'est l'avantage de la radio par rapport à l'image, à la télévision : dans le processus auditif le passage de l'objectif au subjectif, du concret à l'abstrait, du rationnel à l'irrationnel, peut se faire de façon beaucoup plus radicale. Il y a une grande liberté à la radio par rapport à ce saut, à ce passage : on est donc dans une cuisine, il y a un bruit d'usine au fond, et subitement la mère qui engueule le fils, on passe à un monologue intérieur du fils. C'est un univers abstrait, une voix intérieure qui peut d'ailleurs être traitée de façon très variée. Cela peut-être une course dans une steppe d'Asie centrale..., un univers complètement psychédélique, ou au contraire totalement ouaté, où l'on n'entend que sa voix. À la radio, contrairement au théâtre ou au cinéma, on écrit pour un auditeur. C'est une personne seule qui va écouter son poste de radio. La notion d'intimité, tant en ce qui concerne l'écriture que le jeu des acteurs, est fondamentale dans le processus de la fiction radiophonique. Les auditeurs sont absents les uns par rapport aux autres, n'ont aucun rapport entre eux. On s'adresse à une collectivité abstraite.

Le metteur en ondes pratique un jeu savant entre la présence et l'absence. Il doit avoir l'intuition du mécanisme psychologique de l'auditeur. Le théâtre suppose une intuition des réactions collectives. L'auditeur de radio est un individu solitaire et autonome. Dans le monde de l'absence, le lieu où se déroule l'action est un lieu abstrait, les bruits sont artificiels : on est en studio. Il peut y avoir un

Des mots en l'air : écriture et lectures radiophoniques

Le projet de création 2004-2005 de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse...



piéd avec un micro stéréophonique, des acteurs qui vont parler dans une chambre à résonance tout à côté, et on va faire semblant d'être au Panthéon... Il n'y a donc, sauf enregistrement dans un lieu extérieur, aucun rapport avec un lieu concret. Les bruiteurs professionnels sont absolument passionnants, avec leurs objets dans leur placard... Par exemple pour le « décollage » de cette voiture, dans *Nouveau monde Inc.*, on a pris un vieil aspirateur. Il faut feinter avec l'imaginaire de l'auditeur. C'est un jeu de tricheur, au bon sens du terme. L'auditeur dégage de ces éléments une synthèse cohérente, c'est l'activité normale du cortex... C'est au metteur en ondes de faire que tous ces éléments disparates de l'écriture soient le plus cohérents possible.

En ce qui concerne la présence, c'est par exemple l'acteur devant le micro... Sa voix devient très vivante, très concrète, beaucoup plus présente qu'à la télé. Ça passe de façon directe, sans image. C'est un effet de présence magique qui compense aisément l'absence de l'image. L'ouïe fait marcher l'imaginaire : rien n'est plus « réel » que quelqu'un qui parle à un micro, teinté, en voix intérieure, lorsque vous le recevez, à minuit, chez vous... Cette présence là s'apparente à un phénomène purement mental. Du fait de ce jeu

entre présence et absence l'écriture, la mise en ondes, est très proche des mécanismes du rêve. Le problème de l'auteur, je suppose, est de prendre en compte tous ces glissements. Pour garder une cohérence dans son récit, il doit y avoir dans tous ses rouages quelque chose de compréhensible pour l'auditeur : il est impossible que quelque chose disparaisse sans explication, par exemple...

Cette antinomie présence/absence peut aussi se penser en termes de figuratif /non-figuratif...

Annie Agopian : Le réalisateur crée des atmosphères « propices » mais ne peut rien savoir du résultat...

Au théâtre, avec un public physiquement présent, on peut savoir ce qui fait rire, par exemple, alors que là, c'est relativement imprévisible.

Sébastien Lange : Effectivement, tu ne peux pas savoir puisque ce sont des gens isolés qui écoutent. On ne peut pas prévoir la réaction collective. Il n'y a qu'en l'écoutant soi-même. On a toujours une opinion très solitaire de ce qu'on fait. Parfois on a une opinion ou deux, mais généralement quand on a fini le produit, on va l'écouter dans un studio, tout seul avec un casque. On porte un jugement autonome. Au théâtre en effet si on « se plante » on le sait : le public ne réagit pas là où on pensait le faire rire, par exemple. Le seul critère d'évaluation à la radio c'est la baisse d'audience, même si ça n'est pas très détaillé...

UN « PENDULE POÉTIQUE »

Sébastien Lange : L'Atelier de Création Radiophonique a été créé en 1950 sur PARIS-INTER. Quand l'ORTF est devenue Maison de la Radio, Pierre Schaeffer* a continué cet atelier en 1964 à France Culture, date à laquelle a été émise la première émission en stéréo. En effet, on y cherche des sons nouveaux avec les nouvelles technologies, où l'on expérimente des façons nouvelles de mettre en ondes des fictions... Pierre Schaeffer est un des pères de l'expérimentation radiophonique en France. Il a écrit quelques textes... Il dit, entre autres, qu'à la radio le problème est de capter et de relancer l'intérêt de l'auditeur. Dans un continuum de temps, 55 minutes par exemple, on ne peut pas arrêter, comme dans un livre, puis reprendre. Cela pose la question du rythme : « Il faut entretenir la perception. L'oreille met dix fois plus de temps à s'ouvrir et se fatigue beaucoup plus vite que l'œil ». L'oreille est beaucoup moins souvent que l'œil consciemment mise à l'œuvre. Si les acteurs jouent mal, si c'est mal rythmé, l'oreille décroche aussitôt : on pense à autre chose. Par ailleurs, si, dans un dialogue, un personnage parle trop longtemps il fait oublier son interlocuteur : on ne peut pas « montrer » qu'il écoute ! Comment va-t-on faire vivre ce personnage ? Il vaut mieux alors faire une forme monologuée... À ce phénomène de la mémoire de la perception s'ajoute celui de son « engourdissement ». On écoute l'œuvre comme un divertissement.

C'est pourquoi « on doit lui trouver, dans la ponctuation sonore et les repos musicaux, des espaces ». Cette notion d'espace est très importante dans l'écriture radiophonique. La musique peut arriver doucement sur les paroles, mais on peut au contraire passer dans un univers de musique exclusivement. « Il convient aussi de changer périodiquement d'allure » : il fait d'ailleurs à ce propos un parallèle avec la musique... « En tenant compte à la fois du souffle du flûtiste, de la tenue des instruments à percussion, du phrasé musical et de l'agrément de l'auditeur qui demande à distinguer des phrases, passer enfin à l'andante, au scherzo... ». La radio n'est pas soumise à l'événement. Elle quitte et réintègre à souhait le temps objectif. « Dès qu'elle est dans le temps elle est aussi dans l'espace » : elle fait en permanence le point de ses coordonnées. Par exemple, quand on est situé dans une chambre, l'auditeur sait qu'il est dans un temps donné, qu'il soit objectif ou subjectif, et en même temps il peut aussi le définir dans l'espace par la voix.

Annie Agopian : En effet, je me suis trouvée en situation de lire un texte dans une cabine, à la radio, et je me suis rendue compte très rapidement que l'ingénieur du son était capable de savoir, sans me voir, ce que j'étais en train de faire : je me penchais pour me gratter, tout en sachant que je ne faisais aucun bruit en me grattant, et lui me dit : « qu'est-ce que tu fais, tu t'es penchée, là ? » Tout s'entendait dans ma voix. Pourtant je ne me déplaçais pas dans une pièce, j'étais assise sur un tabouret avec un mur devant moi...

Lionel Hignard : Est-ce qu'on ne peut pas dire que la radio permet des silences qui sont impossibles au cinéma, où là, silence veut dire pas d'image.

Sébastien Lange : Le silence à la radio (vaste question, sujet de quelques thèses d'ailleurs) n'est sûrement pas le même que le silence au cinéma étant donné que ce dernier ne peut pas se passer d'image. En revanche, à la radio, si le silence est trop long il n'y a plus de radio ! Il faut donc l'entretenir... ou alors il faut qu'il soit court, entre deux choses concrètes : en général, une pause radiophonique ne doit pas dépasser 2-3 secondes (3 secondes c'est pour les bons !).

Christian Le Bars : Mais il existe des films où il y a du noir entre chaque séquence : dans 71 fragments d'une chronologie du hasard, d'Haneke, par exemple, où c'est monté en « cut »...

Sébastien Lange : Cela fait partie des expérimentations, des exceptions, dans le monde du visuel... À la radio les passages de l'espace objectif à l'espace subjectif sont assurés par les rapprochements du comédien vers le micro. « Entre l'impression et l'expression, la présence des choses et l'évasion de la pensée, la perception du temps qui court et le temps qui suspend son cours la radio peut exercer un va-et-vient fascinant » écrit Schaeffer.

« C'est un pendule poétique »... Dans *La Coquille à planètes*, une fiction qui est à l'INA, Schaeffer s'efforce, dit-il, « de faire tenir une heure de temps, mesuré par les quarts sonnés à l'horloge dans une séquence de 10 minutes ». C'est une compression du temps et on y croit... Il est possible d'accélérer et de ralentir le temps. Il s'agit, bien entendu, du temps psychologique. Il poursuit : « les paroles et les musiques font appel aux mêmes centres réceptifs ». Le texte, à la radio, comme l'image au cinéma, passe au premier plan, la musique lui donne sa coloration subjective. Quant à la voix, elle est le centre psycho-physique de l'espace mental. Or, il est très difficile pour l'auditeur de distinguer les voix, il faut donc créer des contrastes forts. L'acteur à la radio n'a que sa voix. Et, quand on a les moyens, il y a aussi les bruiteurs. Des chevaux qui passent, une toux et quelqu'un qui claque une porte : le bruiteur suit l'acteur comme son ombre et la prise se fait comme au cinéma. Le grand luxe c'est ça, tout faire en même temps. Maintenant, avec les technologies actuelles et les banques de données, il est très facile d'avoir les CD des sons que l'on veut...

Philippe Berthaut : Les acteurs lisent ? Ils n'apprennent pas par cœur ?

Sébastien Lange : Non, on n'apprend jamais par cœur à la radio. Parce que le par cœur empêche la spontanéité de l'enregistrement de la voix. Un acteur de théâtre parle faux à 90%. Mais on a le visuel...

Christiane Cassaigne : En effet, quand on entend à la radio des bandes-annonces de film, et qu'on n'a pas, justement, le support visuel, ça sonne horriblement...

Sébastien Lange : Il n'y a aucun temps de réflexion dans les scènes et notamment les scènes « difficiles », c'est-à-dire les scènes à émotion. Et il y a peu de prises. Il y a la contrainte du temps et de l'argent. A la radio l'économique est intimement lié au créatif...

DE L'ÉCRITURE À LA MISE EN ONDES

Sébastien Lange : À partir de n'importe quel texte ce qui est intéressant c'est de voir ce qu'on peut en faire, ce que ça devient après le passage des acteurs, du réalisateur, de l'ingénieur du son, après le montage, le mixage et la mise en ondes définitive...

ÉCOUTER UNE FICTION RADIOPHONIQUE

Échanges à l'issue de l'écoute collective de *Nouveau monde Inc.* de Caryl Ferey réalisée par Myron Meerson assisté de Sébastien Lange. Cette écoute a permis aux membres de l'Atelier présents l'après-midi d'évaluer concrètement en quoi peuvent consister ces « passages »,

cette « alchimie » décrite auparavant par Sébastien Lange... Le script de cette fiction leur avait été remis quelques jours avant...

PATATES ET VAISSELLE

Aline Andreu : Il y a un côté artificiel des bruits. Peut-être parce que je lisais en même temps...

Gérard Lapagesse : C'est un texte qui en tout cas a beaucoup gagné à être mis en ondes.

Annie Agopian : On peut quand même s'étonner que ce texte ait été sélectionné...

Gérard Lapagesse : Après la lecture du script, oui. En ondes c'est tout autre chose.

Cécile Chantelot : J'ai eu plus de facilité à suivre le texte quand je l'ai lu chez moi, qu'en l'écoutant. J'ai plus vu les stéréotypes en le lisant, cet univers un peu pataud... En l'écoutant mon attention se déportait parfois.

Sylvie Gaston : Ne l'ayant pas lu, quant à moi, j'ai fait des parallèles avec *Le Petit prince*. J'avais l'impression d'écouter une sorte de plagiat.

Serge Vizzini : Même si la thématique peut être attrayante, faire un voyage sidéral à travers la mort..., n'a rien d'original dans l'écriture. Je trouve que l'animation sonore aussi qualitative soit-elle n'efface pas la faiblesse du texte.

Annie Agopian : Mais il y a un côté BD, troisième degré dans l'humour, *Bons baisers de Russie*, aussi, pour les bruitages...

Tugdual de Caquerey : J'y ai vu aussi un côté BD et une sorte de conte écologique. C'est très réel... !

Philippe Berthaut : Il y a beaucoup de pièges, par exemple... on entend parler d'une vache... on se dit « ah ?! quand est-ce qu'elle va arriver la vache ! », pareil pour les bébés... Ces bruits sont attendus. Il y a des choses intéressantes, mais ça retombe...

Lionel Hignard : Je me suis mis dans la peau de l'auditeur, tout seul avec sa radio... je n'aurais peut-être pas zappé. Là, à écouter collectivement ce n'est pas pareil.

Tugdual de Caquerey : Une fiction radiophonique c'est fait pour éprouver des patates ou faire la vaisselle en même temps, ça n'a pas d'autres prétentions.

Sébastien Lange : Alors qu'avec la télévision, physiquement, vous êtes contraints d'être devant le poste...

ZAPPING ET PIÈGES DE L'ILLUSTRATION

Céline Dayan : Quand je l'ai lu je me suis dit que ça donnerait de l'illustration pure et dure. Le piège est là, celui du premier degré. J'ai trouvé que les passages intéressants étaient ceux qui déconnectaient un petit peu du texte.

Philippe Berthaut : Je ne suis pas sûr en fin de compte que c'était une bonne chose de lire le texte avant...

Sébastien Lange : Évidemment l'auditeur est neutre, il ne lit pas le texte... Mais ce qui m'intéressait dans ce dispositif, certes ingrat, c'était qu'on discute du processus de l'écriture radiophonique, de voir comment on pallie les quelques handicaps du texte, visibles à la première lecture, ce qu'on en fait. Il est certain que les avis d'auditeurs « neutres » seraient très différents... Je peux vous parler de toutes les difficultés qu'on a eues si vous avez des questions concernant des endroits précis, puisque vous avez le script.

Philippe Berthaut : Au-delà des faiblesses dont tu parles, il y a des moments où j'ai été pris, il y a un univers sonore à un moment qui est tout à fait remarquable, qui « tuile » le texte, le recouvre. D'ailleurs, si je n'avais pas eu le texte sous les yeux je ne l'entendais pas bien... Mais tu parlais de rythme et j'ai essayé d'y être sensible. De ce point de vue il y a un souffle, ça roule jusqu'au bout.

Serge Vizzini : Tu as dit qu'en le lisant tu avais vu que ce texte présenterait pas mal de difficultés d'adaptation... Or, ce qui me frappe ici, à l'écoute aussi, c'est que c'est une écriture très discontinue qui fonctionne sans arrêt sur le zapping. Est-ce que ça ne correspond pas à ce souci dont tu parlais par ailleurs de maintenir l'auditeur à l'écoute : la volonté de le surprendre à chaque fois en passant ainsi d'un lieu à un autre, d'une voix à une autre, d'un son à un autre, etc. ?

Sébastien Lange : Pour cet auteur là, oui, ça a été son souci. Mais le fait de passer d'un espace à un autre n'est pas une règle générale de l'écriture radiophonique. Il y a beaucoup de fictions qui se déroulent dans un espace, dans une seule situation. Bien sûr, il y a plein de micro-événements qui font qu'il se passe quelque chose à l'intérieur de cet espace intime.

Céline Dayan : Finalement, par rapport aux ateliers d'écriture liés à ce projet, il est peut-être plus intéressant pour le réalisateur de mettre en ondes quelque chose qui n'est pas forcément « fait pour la radio », et donc, plutôt que de centrer l'atelier sur l'écriture radiophonique, mieux vaudrait faire un travail d'écriture..., parce que de toute façon s'il y a écriture il y a rythme...

Sébastien Lange : Il y a une frontière entre le processus

d'écriture et celui de la réalisation. Dans le processus d'écriture radiophonique, quand vous écrivez, vous ne pouvez pas vous en empêcher si vous « pensez radio », vous écoutez aussi ce qui peut se produire (dans une sorte de finalité idéale). Mais dès lors que le réalisateur s'empare du texte ce sera complètement différent de ce que vous, vous aurez imaginé au moment de l'écriture.

Christiane Cassaigne : Le texte est ce qu'il est, à l'écoute ce qui domine c'est la matière sonore. Elle est belle, on a une vraie qualité sonore, celle de France Culture... En fait, elle domine complètement le texte : je dirais presque que, par contraste, le texte en est affaibli, apparaît encore plus faible.

Cécile Chantelot : Quand j'ai lu le texte des images me sont venues..., avec ce côté BD, comme on l'a déjà dit. Or, en l'écoutant ce sont les mêmes images qui ont surgi. Je n'ai pas été surprise. Peut-être est-ce ce que tu disais tout à l'heure : « le réalisateur se met à la place... », il a « l'intuition du mécanisme psychologique de l'auditeur »... ? Là, en tout cas, les sons ont fait revenir exactement les images que j'avais produites à la lecture.

Sébastien Lange : Vous êtes ici auditrice, lectrice, pas écrivain. Tout à l'heure je parlais du processus mental de l'écriture. Comme lectrice puis auditrice (ce sont des processus assez complexes d'anticipation), il y avait des effets attendus, des choses se sont confirmées...

Cécile Chantelot : Attendus je ne sais pas, mais ça a confirmé ma lecture, c'est certain. Du coup, j'ai décroché. J'avais déjà créé cet univers, c'était comme redondant.

ÉCHINE ET FRISONS

Danielle Rojzman : La règle du jeu de l'écoute c'était de voir ce qu'il se passe dans l'espace... Ce qui m'a frappé c'est que l'on n'était pas dans une linéarité mais dans une architecture. Ce qui rompt la linéarité ce sont les bruits-événements. Il y a un paradigme, certes avec un côté illustratif (le bruit de la vitre, celui du décollage, etc.) mais c'est un alphabet. C'est pris dans cette profondeur de plan, cette architecture très savante. Malgré la pauvreté du texte, la voix, les couleurs de la voix s'inscrivent à la fois dans l'espace et dans la linéarité. C'est un temps structuré par de grands blocs sonores, plus ou moins près, plus ou moins loin, et c'est là que passaient le corps, la voix. Un moment de cette corporéité est situé principalement pour moi dans cet espace du troupeau... : il y a des bruits de langue, de mastication, de déglutition, d'aspiration que je n'ai pas eu le temps d'identifier. Je n'ai pas eu le temps de produire du sens... et j'y étais, dans les vaches ! Est-ce que c'était la partition du réalisateur, la direction d'acteur ?

Sébastien Lange : En effet, les bruits de bouche (ce bon mâchouillé pendant un bon moment du dialogue) ont été rajoutés à la réalisation. Quant au bruit de troupeau de vaches, mentionné dans le texte, il est extrait d'un CD. La voix des hommes sauvages, avec cette langue inventée, ce sont celles du réalisateur et de l'assistant... ! L'architecture dont vous parlez c'est la structure mais c'est aussi les boulons. Tout fait partie du concept. Le chuintement du bonbon avec la voix et les sons du troupeau de vaches... : c'est une partie qu'on a essayée de plusieurs façons, on l'a refaite et écoutée des dizaines et des dizaines de fois. Mais les choix jusque dans les détails se font aussi de façon inconsciente, Myron Meerson fait ce métier depuis longtemps...

Lionel Hignard : Il y a une scène qui m'a particulièrement étonné, celle où ils sont dans une sorte de café... : il n'y a pas grand-chose qui se dit mais derrière il y a tout un univers de sens, et tout passe par le son. S'il fallait écrire, là, il y aurait des choses à écrire. Ça m'a beaucoup troublé.

Aline Andreu : Il y a des informations qui sont quand même données par le texte à ce moment là. On lit : ce sont de vieilles personnes, etc.

Lionel Hignard : Oui, ce sont des bribes. Mais la réalisation permet à l'auditeur de prendre une grande liberté.

Tugdual de Caquerey : Cela rejoint ce que je disais tout à l'heure, le côté « conte »... : ce qui est important ce sont les images, pas ce qui est dit.

Lionel Hignard : Ce sur quoi j'insiste c'est sur ce petit mystère sonore qui tout d'un coup se met à créer du sens littéraire.

Sébastien Lange : Vous dites l'un comme l'autre que quelque chose s'est produit à ce moment là dans la mise en ondes qui faisait exploser le sens de la réplique, ouvrait un espace dans l'imaginaire.

SON RAFFINÉ POUR OREILLE FINE

Geneviève Rojzman : Je rajouterais, en ce qui concerne aussi le moment dans le café, que les pas sont « traînants », comme l'indique le texte, en étant pourtant quasi imperceptibles à l'écoute ils contribuent au sens par cette « épaisseur » même qu'ils donnent à la matière sonore.

Sébastien Lange : Là, c'est le jeu d'acteur. Dans une pièce de cinq mètres carrés les acteurs étaient à la queue leu-leu et faisaient semblant de monter les escaliers en marchant sur une plaque de métal, ils « atterrissaient » sur du gravier (mais, bien sûr, tout était plat...) et contournaient le micro, pendant que les autres étaient de part et d'autre. L'acteur a fait son métier : il a tout de suite vu l'univers, il

a proposé ce jeu là. Il y a eu deux prises.

Christiane Cassaigne : Qu'est-ce qui peut rendre poétique le démarrage d'un 4x4 à la radio, alors que dans la rue ça me fatigue plutôt... ?

Sébastien Lange : C'était un casse-tête... ! L'auteur dit « Range Rover ». Donc, cherchons un bruit de Range Rover puisqu'on ne trouve pas de démarrage Range Rover sur CD ! Je me suis mis à chercher le plus « poétique » des moteurs pouvant évoquer un diesel. On en a écouté des dizaines. C'est un choix délibéré, qui a pris du temps. Après, bien sûr, le son est traité informatiquement et vous donne un son comme vous n'en aurez jamais dans la rue. Mais il y a tout de même quelque chose de très important qui se passe quand on travaille à la radio (et je suis novice en la matière) : on développe réellement le sens de l'ouïe. Dans la rue, par exemple, on devient de plus en plus sensible aux « plans » d'écoute : tout s'ouvre de façon extraordinaire. Un beau bruit de moteur d'avion on le déguste ! Et on arrive à cette qualité « radio » dans la vie même. C'est une question de conscience.

J'aimerais, pour finir, revenir sur cette inquiétude que vous avez manifestée vis-à-vis du projet... et repréciser qu'il n'y faut se brider d'aucune manière, au niveau de l'écriture. « Penser radio » n'est pas un obstacle au sens négatif du terme. C'est, d'après moi, simplement une contrainte susceptible d'élargir l'imaginaire, la créativité des participants des ateliers d'écriture.

En écho à cette intervention Philippe Berthaut propose une lecture collective de la nouvelle de Victor Segalen, Dans un monde sonore.

Danielle Rojzman : Il y a une tension entre le mythe de l'âge d'or et la modernité scientifique, tournée en dérision, pour décrire le fait que nous percevons le monde avec nos instruments et que forcément personne ne perçoit, ne découpe le réel de la même façon. Le « discord » est inscrit d'abord. Écrivain, comment peut-on écrire quand le mythe de l'âge d'or nous traverse et que nous sommes en proie à toute cette information scientifique, qui est par ailleurs palpante ? C'est la question.

Lionel Hignard : Il y a une tentative presque impossible d'établir des critères de perception.

Christiane Cassaigne : Il m'a semblé déceler quelque chose de misogynie dans cette façon de lier la femme au toucher, à la vue, considérés comme quelque chose d'un peu vulgaire, l'homme étant du côté de l'art, du son, etc.

Danielle Rojzman : C'est de l'ironie...

Christiane Cassaigne : Je ne sais pas, parce que si l'on

considère cette fin, quand le mari se range à l'avis de sa femme, l'autre paraît vraiment vexé dans sa franc-maçonnerie masculine.

Cécile Chantelot : Et puis l'homme a bien tout le loisir d'exposer en quoi sa femme est folle selon lui. La femme non.

Christian Le Bars : C'est l'idéologie de l'époque, l'aspect victorien... Mais je remarque que ce texte a été écrit, à quelques années près, au moment où le cinéma a été inventé. Il est sans doute surdéterminé par la préoccupation alors contemporaine de traiter l'image et le son séparément.

Danielle Rojzman : Il y a aussi ce renversement du mythe d'Orphée, c'est « *Eurydice souriant ouvrit sa tunique, Orphée s'enfuit et ne se retourna point* » ... Autrement dit elle le colle ! Cette fin ridicule qui désole le poète-ethnologue c'est la fin d'un mythe. Je ne le perçois pas comme quelque chose de misogynie.

Aline Andreu : Le volume de texte consacré à la parole de l'homme sur la femme est peut-être plus important mais il vient quand même après qu'elle ait commencé, elle, par le présenter : « *il est fou* ». Tout ce qui vient après est donc marqué par ça...

Philippe Berthaut : On peut aussi penser que c'est le narrateur qui a monté tout ça autour...

Danielle Rojzman : Oui, le narrateur écrit sous les deux « espèces », si je puis dire, celle du son et celle de la vue. C'est le fait de faire le tri, réparti en deux personnages, qui est remarquable.

Philippe Berthaut : Ce qui m'a paru intéressant c'est que le sonore n'est pas ici abordé tout seul, il est mis en relation. Il peut à la fois servir de métaphore (avec la lumière), et presque de rupture aussi, avec ce moment de « préhistoire », où l'on n'entendait pas... Quand est-ce qu'on a commencé à entendre ? Il faut relire Ovide, *Les Métamorphoses, la naissance d'Orphée*, et même Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, tout ce qui est lié au fait d'entendre. Dieu est le son chez Rilke. Ça serait bien qu'on voit comment le son est aussi dans les textes...

Danielle Rojzman : En contrepoint, il y a ce texte extraordinaire de Pierre Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, cette quête d'Eurydice à travers une vision du monde, qui est une quête d'amour.

Philippe Berthaut : Mais on est où, dans le mythe d'Orphée, par rapport à la création, l'invention du monde ? Le fait qu'il ait été dépecé par les femmes de Thrace... et qu'on se soit retrouvé avec des fragments : les bruits, le monde en éclat, le chant en éclat, c'est peut-être là ce qu'il serait intéressant de creuser...

Références bibliographiques :

Schaeffer, Pierre, *Le mythe de la coquille*, dans *Machines à communiquer, t.1, Genèse des simulacres*, Le Seuil, 1970, p.110 - 113

Tardieu, Jean, *Le signe et la parole ou littérature et Radio*, Cahiers d'étude de Radio-Télévision, n° 9-10, 1956.

La Radio cette inconnue, Paris, Ed. du Sagittaire, 1951. Contributions de Bachelard, Cocteau, Tardieu, Char, Colette, Éluard, etc.

Emmanuel, Pierre, *Tombeau d'Orphée*, L'Age d'homme, 2001
Ovide, *Les Métamorphoses*, collection GF Flammarion n°97, Flammarion, 1993

Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino / Les Sonnets à Orphée*, collection Points essais, n° 54, Le Seuil, 1974

Segalen, Victor, *Oeuvres complètes, vol. 1*, collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995

Ce volume contient, entre autres :

• Cycle musical et orphique : Voix mortes : musiques maori, Dans un monde sonore, Siddhârtha, Entretiens avec Debussy, Orphée-roi, Gustave Moreau maître imagier de l'orphisme, Quelques musées par le monde.

• Cycle des ailleurs et du bord du chemin : Essai sur l'exotisme, Essai sur le mystérieux, Imaginaires, Un grand fleuve, Briques et tuiles, Feuilles de route.

* Né à Nancy en 1910, décédé à Aix-en-Provence le 19 août 1995, Pierre Schaeffer est un des pères de la musique concrète en France. Pour connaître la liste de ses œuvres écrites, radiophoniques et filmées : www.olats.org/pionniers/

RENDEZ-VOUS

Les prochaines rencontres des membres de l'Atelier Recherche auront lieu à la Maison des associations de Tournefeuille, les :

• Samedi 22 mai (annule et remplace la séance du 15 mai)

• Samedi 19 juin

Confirmation préalable de votre présence nécessaire au : 05 62 13 21 99 - contact : Carine Savoldelli

.....

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

Valérie Griffi, direction culturelle

Philippe Berthaut, conseiller artistique

Astrid Salado, communication

Carine Savoldelli, documentation-médiation

Geneviève Rojzman, rédaction littéraire du bulletin Note(s)

.....

Note(s), une publication de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse - Hôtel de Ville - 31170 Tournefeuille
Tél. 05 62 13 21 52 - Fax 05 62 13 21 61

Directrice de publication : Dany Buys

Rédaction en chef : Valérie Griffi

Rédaction : Geneviève Rojzman

Comité de rédaction : Caroline Durand,

Jean-Noël Soumy, Philippe Berthaut,

Astrid Salado

Maquette, réalisation : ads

Imprimé par Lecha - Toulouse.



Nos note(s) vous intéressent ? Recevez-les gratuitement !

Retournez simplement ce coupon, après l'avoir renseigné lisiblement, à **La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse**, Hôtel de Ville 31170 Tournefeuille. Télécopie : 05 62 13 21 61.

Nom, prénom :

Fonction : Animateur d'atelier d'écriture Autre (précisez) :

Adresse :

.....

Code postal : Ville :

Adresse email :

