

un

Édito
par Philippe Berthaut

deux

Atelier Recherche n°22, janvier 2005
« Testez votre capacité à écrire »

- Clin d'œil autour des textes « Testez votre capacité à écrire », « À propos des quatre exercices de Mrs Brande » et de « Memento pratique de l'écrivain »

Échanges autour du texte « Pourquoi on écrit » de Maria Zambrano

- « La forme qu'on choisit participe de la mise en évidence du secret »

- « **Le découpage comme réécriture** », dispositif de Philippe Berthaut à partir de photographies de Luc Arasse

- Texte issu du dispositif

onze

Atelier Recherche n°23, février 2005
« Le corps écrit du texte »

- Réactions à la lecture d'Annie-France Arnaud

- « **La Boucle de neige** », dispositif de Philippe Berthaut

- Quelques réflexions sur le dispositif : quels effets ?

- Textes issus du dispositif

quatorze

Atelier Recherche n°24, mars 2005
« **L'écriture d'invention** »
Invité : François Le Goff

- En quoi consiste l'écriture d'invention ? - Des définitions de l'écriture d'invention à la formation

- La relation intertextuelle détermine la pratique de l'écriture au lycée - La dimension rhétorique de l'écriture d'invention - Écrire sans être noté

- Conduite d'une séance d'écriture d'invention

vingt-deux

Invités : Georgette Kruczinsky et Jean-Claude Barrère de l'Atelier K

- « **Calli-o** », dispositif, de l'Atelier K

- Fonctionnement de l'Atelier K

- « Calli-o », texte issu du dispositif

vingt-cinq

Atelier Recherche n°25, avril 2005
« **Dis-sidence, dis-sonance** »

Invité : Michaël Gluck

- Là où ça cloche - L'écriture est affaire d'« exautisme » - Les gestes du bouquet

- Proposition d'écriture 1 - Quelque chose qui ressemble à un chœur - Retours sur la lecture

- Proposition d'écriture 2 - Retour sur les textes - Sa langue ou ses langues ? - Écrivez en français - Babel est une chance

- Proposition d'écriture 3 - Retours sur les textes - Proposition d'écriture 4 - Dispositif de lecture - Composition d'une pièce : quelques pistes de travail

- Des textes au texte : du plaisir d'écrire au projet d'écriture - Le trou ou la métaphore du lanceur de couteaux - Écriture et écriture théâtrale - Textes issus du dispositif

Plus que le simple jeu d'écriture, ce que beaucoup d'entre nous appelons « dispositif » et que Michaël Gluck, notre invité de mars, prend comme point de départ à sa « rêverie » sur l'atelier, apparaît de plus en plus comme l'outil original que chaque animateur se forge pour faire advenir l'écriture. C'est là que réside la marque de chacun. Le dispositif travaille comme un réseau de canaux conduisant le flux d'écriture vers les espaces à irriguer. L'atelier alors ne serait plus que le lieu où l'on prépare ce réseau de formes en attente de la marée d'écrire, venant aux heures secrètes de l'émotion.

Il arrive que ce réseau qui s'installe à l'intérieur de l'atelier se redéplie à l'extérieur de l'espace un peu clos qu'il constitue, pour entrer en résonance avec d'autres ateliers. Se forme une autre sorte de réseau dans un autre

note(s) #08

étage du monde, et qui devient soudain aussi une aventure. Cette aventure a pour nom « des mots en l'air ». Valérie Griffi, directrice de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse, l'a proposée aux animatrices et animateurs de l'atelier recherche. À ce projet ont répondu onze communes du Grand Toulouse et la Ville de Oaxaca au Mexique. 14 ateliers. 170 participants. Que signifient ces « mots en l'air » ? Rien d'autre que la nomination d'un territoire d'écritures à inventer, peut-être un peu plus ouvertes au monde sonore puisqu'une création de fictions radiophoniques en est l'aboutissement. Il y a eu un CD, un livre-objet, une grande rencontre sous le chapiteau de l'Agit où les comédiens se sont emparés des textes, etc.

Dans la lente maturation de nos pratiques d'écriture en ateliers, le « faire ensemble » agrandit notre pensée, notre action et nous rend encore plus solidaires avec tous ceux qui se sont engagés dans la voie périlleuse et fragile des ateliers d'écriture.

Philippe Berthaut

Janvier 2005

« Testez votre capacité à écrire »

clin d'œil

Clin d'œil autour des textes **Testez votre capacité à écrire**, À propos des quatre exercices de **Mrs Brande** et **Memento pratique de l'écrivain**.

Extraits d'un ouvrage paru chez Timbal-Duclot, en 1986, commentaires de **Becoming a writer** (Devenir un écrivain) de Dorothea Brande, paru en 1934 et réédité en 1981.

Philippe Berthaut : ce qui est étonnant c'est ce côté mécaniste... et en même temps j'aime bien ce dispositif que je propose parfois aux gens d'écrire deux lignes par jour pendant un mois, qui correspond à ce que dit Mrs Brande. C'est fait aussi pour qu'on se pose la question de ce qu'est écrire quotidiennement, matériellement : où j'écris, quand, etc. Très souvent les gens ont des difficultés. Il y a ceux qui rusent : « je vais en faire douze aujourd'hui comme ça je suis peinard... »

Georgette Kruczinski : c'est se donner des contraintes en pensant qu'elles vont être génératrices d'écriture.

Philippe Berthaut : je pense qu'elles le sont. Mais c'est aussi le pacte qu'on passe avec soi-même. Écrire quelques lignes par jour, ce n'est pas dérisoire, cela fait partie de la relation qu'on a à l'écriture.

Gérard Lapagesse : je crois qu'Hemingway s'imposait cinquante mots par jour...

Cécilia Colombo : je crois que chacun doit trouver son propre système, son propre rythme, ce qui marche pour lui.

Georgette Kruczinski : c'est un moyen de le trouver...

Violaine Vanouche : j'ai tout fait, pendant des années pour écrire, et c'est aussi ne pas écrire, c'est un processus extrêmement lent. Le désir d'écrire était enraciné depuis longtemps, mais j'ai aussi enfanté... Ce côté matériel : dans quelle pièce écrire, etc., c'est un peu une torture au début, on voyage, quelqu'un vous dit moi j'écris sous une fenêtre, alors hop ! On essaie d'écrire sous une fenêtre, on explore plein de trucs. Maintenant c'est simple, mais j'ai mis beaucoup de temps pour trouver. Et puis il y a aussi le papier. Moi, c'est le papier à petits carreaux.

Philippe Berthaut : il y a tout un rituel pour beaucoup d'écrivains.

Danielle Rojzman : à l'époque de l'écriture automatique (puisque ce livre a été écrit en 1934), « ralentir le flux de la pensée », c'est Aragon... C'est extraordinaire cette idée de ralentissement, contraire à celle de lancer spontanément les choses...

Philippe Berthaut : je vous ai donné cela à lire parce que je trouve que si l'attitude est bonne, on voit aussi comment ces bonnes intentions au bout d'un moment se faussent.

Céline Dayan : oui, ce que je trouve gênant c'est la confusion entre l'incitation à écrire et la « vocation » d'écrivain.

Sylvie Vivet-Gaston : en même temps cela vulgarise aussi... Par rapport aux enfants dont aucun n'envisage le métier d'écrivain, ça pose qu'on ne naît pas écrivain mais qu'on peut le devenir...

Sarah Granereau : je comprends qu'il faille des contraintes, mais à aucun moment il n'y a le mot plaisir...

Nadège Koutsikides : je ne crois pas que ce soit le plaisir qui fasse avancer.

Sarah Granereau : il y a pourtant une satisfaction lorsque tu as produit un texte...

Nadège Koutsikides : la satisfaction, oui, mais qui n'est pas pendant mais après. Lorsque tu es dedans ce n'est pas le plaisir ou la recherche du plaisir qui fait continuer.

Patrice Aguilar : pour moi, le mot plaisir va de soi. Il y a la motivation..., après, chacun y met ce qu'il veut... Par rapport à ce texte, le problème vient de tout texte qui se présente comme une méthode. Il faut en prendre et en laisser.

Ceci dit, pour l'époque, ce n'est pas rien...

Tugdual de Cacqueray : dans le même ordre d'idées, le livre d'Anton Tchekov, *Conseils à un écrivain* m'a paru tout à fait intéressant.

Philippe Berthaut : ici il y a une idéologie qui traverse... j'ai lu ce texte en atelier d'écriture et ce côté un peu trouble n'a pas été perçu...

Catherine Lamarque : si tu veux faire un CAP d'écrivain, c'est ça.

Gérard Lapagesse : je voudrais revenir trente secondes sur cette notion de plaisir... Si vous ne prenez pas de plaisir, mettez-vous à la place de celui qui va vous lire après ! Sérieusement.

Nadège Koutsikides : pour moi le contraire du plaisir ce n'est pas s'emmerder. Pour moi ça ne fonctionne pas comme ça. Après, la définition du plaisir..., ce que chacun y met... : c'est un autre débat.

Échanges autour du texte « Pourquoi on écrit » de Maria Zambrano

Danielle Rojzman : naguère, ma génération aurait dit c'est un texte idéologiquement chrétien, mais peu importe, au moins le dire, ce n'est pas une condamnation. Le mot « gloire », qui est la traduction de « gloria », et le titre, qui est magnifique, « vers un savoir sur l'âme », « hacia un saber sobre el alma » [traduit « Pourquoi on écrit » NDLR] : poser en terme d'« âme » les conditions de possibilité du savoir, à propos de l'être humain, c'est hors sujet quand on considère l'être de celui qui écrit. En 2000, après Nietzsche, Foucault...

Philippe Berthaut : dans cette deuxième partie, qui m'apparaît moins intéressante, on rentre dans un espace philosophique, mais il y a d'autres interrogations dans ce texte, par exemple ce qui est dit de la relation entre parole et écriture : la parole c'est quelque chose qui quelque part nous empêche, et qu'il n'y a que l'écriture qui permet de nous délivrer, et que trop de parole nuit. L'écriture qui n'est que de l'ordre de l'expression et puis une autre écriture qui serait plus littéraire... : il y a d'autres enjeux et il me semblait que là ça le disait bien. Autre chose : cette notion de secret. Le secret qui se découvre, se dévoile et qu'en même temps l'écrivain ne sait pas, le secret qui subsiste ; et puis encore la communauté avec le lecteur : il y a beaucoup de choses que l'on peut interroger. Quant à la relation plus profonde, certainement y a-t-il d'autres philosophes contemporains qui ont creusé autrement, c'est sûr. C'est surtout parole et écriture qui m'apparaît ici le plus original, le plus fort. On ne met jamais en cause la parole, c'est toujours l'écriture qui est soupçonnée.

Martine Imhoff-Marc : j'ai retenu « ce qui ne peut se dire, c'est ce qu'il faut écrire ».

Céline Dayan : mais aussi des gens très éloignés de l'écrit,

dans mon expérience, commencent souvent par écrire comme ils parlent, comme une transcription de la parole nécessaire avant que ça soit vraiment de l'écriture.

Danielle Rojzman : il y a un passage dans le texte où l'auteur détruit sa propre machine idéologique, quand elle pose la nécessité, l'« exception de la poésie » (ce qui est pour nous le comble du paradoxe), où le poète est le seul qui parle. Je rejoins ce que tu dis parce que l'intérêt des ethnologues, des anthropologues pour les premières expressions, qui étaient souvent des récits, transmis oralement, et que la modernité a découvert, c'était aussi le fonctionnement de l'esprit humain, ce qui peut-être aussi a permis à quelqu'un comme Artaud par exemple, de préférer, de clamer cette violence du secret. Je trouve suspect cette hiérarchie, et contradictoire parce que la forme par excellence c'est la poésie, or, la poésie, et elle le dit, est sur les deux versants...

Philippe Berthaut : il y a des moments ambigus et qu'il faudrait sûrement creuser plus, et d'une autre manière mais c'est cette idée, toujours en filigrane, cette interrogation dont on ne peut pas faire l'économie, je crois, sur le fait d'écrire et sur l'être écrivain. C'est quand même ce qui est en jeu, y compris la gloire, la reconnaissance, la réussite, la vérité... On parle aussi beaucoup de « voix » de l'écrivain : là, il n'y a pas de « voix ». La voix c'est la parole, c'est l'oralité.

Danielle Rojzman : est-ce que ça veut dire qu'il n'y a pas de sujet ?

Philippe Berthaut : celui qui écrit, elle le dit, n'est pas, même s'il parle de lui, le sujet. C'est cette idée de dévoilement... Je préférerais lire Rilke, effectivement, sur cette

interrogation, mais il y a quand même quelque chose à décoller dans ce texte qui m'apparaît juste...

Sylvie Vivet-Gaston : lorsqu'elle écrit « la parole ne nous recueille pas »... Comment recueillir l'intime ? L'écriture, ou toute démarche de création, comme les arts plastiques, me semble le permettre. Le secret c'est ce que l'on a en soi, ce que chacun porte et qui peut s'exprimer par là. Quand elle parle de « gloire » c'est pour moi la satisfaction, le plaisir qu'on a à se reconnaître. « Le public est déjà là » : on écrit pour soi, pas en pensant à ceux pour qui on écrit.

Georgette Kruczinski : la question que je me posais en suivant la lecture de ce texte c'était précisément le pour qui et le pourquoi on écrit. Là, il s'agit d'un écrivain mais lorsqu'il s'agit des personnes qui écrivent dans un atelier d'écriture peu sans doute deviendront des écrivains... Ils sont là parce qu'écrire a du sens pour eux... Tout ce qu'elle dit là, comment est-ce que cela peut s'appliquer ou non au pourquoi de ceux qui viennent écrire en atelier.

Philippe Berthaut : Il s'agit bien de voir ce qui est jeu dans l'acte d'écrire et cette idée de secret... Les gens ne disent pas pourquoi ils viennent en atelier. On sait aussi que dans l'écrivain les choses se font sans que forcément... mais est-ce qu'on peut aller plus loin ? Savoir est une chose, savoir où en est une autre. Là il me semblait qu'elle le notait, dans cette articulation parole/ écriture.

Sarah Granereau : je pense aux enfants en institut de rééducation, des enfants qui présentent des troubles du comportement, avec lesquels j'anime un atelier d'écriture... On sollicite beaucoup leur parole. Le fait de proposer un atelier d'écriture, essentiellement des jeux, cela leur permet d'exprimer quelque chose d'intime de façon détournée et en même temps plus directe.

Catherine de Lagabbe : mais dès l'instant où une personne dit un secret à une autre ce n'est plus un secret...

Philippe Berthaut : je traduirais le mot secret par le sens qui se donne. Il ne s'agit pas d'un secret particulier, je pense. C'est le fait qu'il y a quelque chose qui est secret... Comment le sens travaille, toujours en mouvement et amène, « dévoile » de manière tout à fait neuve une part du secret, et que cela puisse n'être pas visible, ni par l'écrivain ni par le lecteur, mais il sait qu'il y est, qu'il est là, sans savoir où exactement. Peut-être qu'à certains, certaines, cela vous paraît « dévier » du travail qui se fait en atelier... Moi je ne le crois pas.

Margit Molnar : « je sais ce que je veux écrire mais je ne sais pas ce que je vais écrire » : le secret fait partie de cela qui ne peut être prévisible. Par rapport à la question de

l'oral et de l'écrit je voulais dire aussi que la parole est une pression qui vient de dehors, on est dans une interaction, quand on parle, on l'est aussi quand on écrit mais plus avec soi-même, c'est une pression intérieure. Je le dis de façon un peu simpliste. Mais je voudrais aussi poser cette question est-ce qu'on peut écrire comme on parle ? Je réfléchis beaucoup à cette question. Je n'en suis pas du tout sûre... Est-ce que lorsqu'on transcrit sa parole c'est de l'écriture ? Par exemple lorsqu'on enregistre et qu'on écrit après... Je pense aussi à l'écriture théâtrale, quand on produit des dialogues... on est dans quoi ? Je me demande aussi quand on cherche à parler comme on écrirait... C'est une expérience intéressante et très fortement contraignante. Voilà. J'ai beaucoup de questions et ce texte m'a beaucoup plu.

Tugdual de Cacqueray : c'est vrai qu'on ne se pose peut-être pas suffisamment cette question parole et écriture... Cela intéresse tous ceux qui viennent en atelier d'écriture mais tous ceux qui ne viennent pas... Je ne sais pas si vous avez été confrontés à des personnes qui avaient « tellement de choses à dire... » Elles nous submergent par le discours et on a envie de leur dire, c'est intéressant ce que tu me dis mais écris-le, libère-toi... et on ne sait pas comment. Ils ne viennent pas. Je ne vois que l'écriture mais il y a sans doute d'autres moyens...

Patrice Aguilar : dire à quelqu'un « libère-toi, écris » cela peut apparaître une contradiction !

Philippe Berthaut : mais il y a aussi cette idée d'écrire « pour se délivrer des mots »... Comment interroger l'acte d'écrire pas forcément toujours sur un versant « positif » ? Qu'est-ce qui se trame derrière ? Quand elle parle de « victoire humaine », de « réconciliation avec les mots ». C'est important cette idée que la réconciliation se passe par l'écriture. Et quand elle parle de l'homme « victime », je crois que le siècle a été gâté, précisément en victimes dont les paroles n'étaient pas entendues, les rescapés des camps qui ne pouvaient pas parler, Simone Weil à qui on demandait « pourquoi vous n'avez rien dit ? » et qui répond « on ne m'a rien demandé »... Cette notion de victime peut être aussi interrogée dans l'histoire. C'est là d'ailleurs qu'apparaît pour la première fois le mot « gloire » dans le texte, « réconciliation » qui est « manifestation de la gloire pour l'homme ».

Catherine Lamarque : je voudrais vous lire, si vous permettez, c'est assez court, un texte de Roland Barthes, « dix raisons pour écrire », un article publié dans le *Corriere della sera*, en 1969...

Écrire n'étant ni une activité normative ni scientifique, je ne puis dire pourquoi ni pour quoi on écrit. Je puis seulement énumérer les raisons pour lesquelles j'imagine écrire :

1 - pour un besoin de plaisir qui, on le sait bien, n'est pas sans rapport avec l'enchantement érotique ;

2 - parce que l'écriture décentre la parole de l'individu, la personne, accomplit un travail dont l'origine est indiscernable ;

3 - pour mettre en œuvre un « don », satisfaire une activité distinctive, opérer une différence ;

4 - pour être reconnu, gratifié, aimé, contesté, constaté ;

5 - pour remplir des tâches idéologiques ou contre-idéologiques ;

6 - pour obéir aux injonctions d'une typologie secrète, d'une distribution combattante, d'une évaluation permanente ;

7 - pour satisfaire mes amis, irriter mes ennemis ;

8 - pour contribuer à fissurer le système symbolique de notre société ;

9 - pour produire des sens nouveaux, c'est à dire des forces nouvelles, s'emparer des choses d'une façon nouvelle, ébranler et changer la subjugation des sens ;

10 - enfin comme il résulte de la multiplicité et de la contradiction délibérées de ces raisons, pour déjouer l'idée, l'idole, le fétiche de la Détermination Unique, de la Cause (causalité et « bonne cause ») et accréditer ainsi la valeur supérieure d'une activité pluraliste, sans causalité, finalité ni généralité, comme l'est le texte lui-même.

Danielle Rojzman : la vérité vous rendra libre... Là, dans une pratique qui se prétend empirique, la question du sujet est bien posée.

Philippe Berthaut : je ne suis pas entièrement persuadé que ce soit contraire à ce que dit Maria Zambrano... Ce n'était peut-être pas une bonne idée d'interroger l'atelier par un texte qui n'est pas..., je vous le dis quand même, un texte qui n'est pas parmi mes lectures quotidiennes. Mais c'est bien aussi d'aborder parfois les choses d'une autre manière pour voir ce que ça suscite... Je me doutais que les réactions ne seraient pas neutres ! Arriver avec un texte de Barthes est visiblement plus accepté...

Cécilia Colombo : il y a quand même quelque chose qui m'a plu dans ce texte de Maria Zambrano, c'est cette notion de secret. Je suis en train de rédiger un mémoire pour le D.U. et je me pose la question de pourquoi écrire et de pourquoi l'écriture plutôt que la parole. J'ai souvent fait le lien entre l'écriture et la peinture. Je n'arrivais pas à saisir pourquoi on parlait d'« atelier de peinture » et d'« atelier d'écriture » alors qu'il me semblait que c'était la même chose... En fait ce texte m'a permis de voir que, oui, on fait la même chose. La parole enferme, embrouille tout. L'atelier permet que la main puisse tourner autour de ce secret (non pas le « dévoiler »), par le heurt, en se cognant à lui... C'est en se cognant à lui qu'on arrive à voir la forme que ça peut avoir. Et il y a des gens qui écoutent autour et qui renvoient aussi...

Geneviève Rojzman : ça me fait penser à ce scientifique qui à la fin du XIX^e a découvert la planète Neptune en déduisant simplement sa présence à partir des irrégularités de lumière et de trajectoires d'autres corps. Ça délimitait des bords...

Philippe Berthaut : on peut en sortir quelques pépites de ce texte quand même, c'est évident.

Catherine de Lagabbe : je redescends au ras des pâquerettes mais quand Tugdual a dit « écris, libère-toi », il me semble qu'actuellement, pour communiquer, le système d'Internet fait qu'on écrit plus qu'on ne parle. Dans les forums de discussion il y a beaucoup d'écriture...

Catherine Lamarque : mais qui est souvent très pauvre.

Catherine de Lagabbe : ça, bon, c'est une question, n'empêche que les gens osent écrire, dire ce qu'ils ont à dire...

Catherine Lamarque : non, justement, ça tourne en rond, il n'y a pas beaucoup d'idées...

Catherine de Lagabbe : je voulais seulement souligner qu'il y a des moyens de s'exprimer en écrivant, avec des mots qu'on lit, différents de la parole, parlée.

Cécilia Colombo : beaucoup écrivent par SMS, très phonétique, très oral, l'écriture au clavier vient très vite et on écrit aussi vite qu'on pense. Alors que l'écriture à la main c'est beaucoup plus lent. Si tu ne maîtrises pas le clavier peut-être que c'est différent mais en ce qui me concerne je vais aussi vite, quasiment, que je pense alors que j'ai d'énormes difficultés à écrire à la main, c'est une réelle souffrance.

Catherine de Lagabbe : on est quand même, c'était le but de mon intervention, devant un nouveau phénomène, celui d'être en présence de mots à lire.

Sylvie Vivet-Gaston : il y a quand même une différence, quand on écrit sur Internet on écrit pour quelqu'un alors que l'écriture est un acte solitaire...

Philippe Berthaut : Maria Zambrano parle de l'écrivain, de son isolement, mais que même dans cet isolement le lecteur est là, il y a déjà communauté. Il faut faire attention de ne pas mêler ce qui est un travail et puis les communications, les échanges sur le Net. Il y a plusieurs écritures. Là c'est une écriture avec une exigence forte, un creusement bien particulier. Il faudrait d'autres textes pour aborder l'oralité et le Net...

Catherine de Lagabbe : je posais seulement qu'après le téléphone qui venait lui-même après les lettres qu'on s'en-

voyait, on revient à l'écrit, et de nouveau des mots à lire... Tugdual parlait de libération.

Philippe Berthaut : là, c'est par rapport à la parole, c'est dans un contexte particulier...

Nicole Comolli : en tant que conteuse ma question est plutôt comment mon écriture va devenir parole.

Philippe Berthaut : il ne s'agit pas là de la parole qui surgit...

Nicole Comolli : je vois comment, quand je conte de nombreuses fois les choses, ça se modifie, et beaucoup, par rapport à l'écrit premier. C'est un problème qui se pose à chaque instant, pas forcément facile à résoudre.

Margit Molnar : tu parles là d'un texte mis en voix, c'est quelque chose que tu dois oraliser, qui n'est pas forcément une parole.

Patrice Aguilar : je n'arrive pas à dire, mais j'arriverais peut-être à écrire... : je me perds dans tout ce qui est dit, ça passe d'une chose à une autre... Dans le contexte de l'atelier d'écriture il me semble qu'on rassemble, ou pas, les choses, que le moment d'écriture est ce moment privilégié. Après on peut en parler, faire un retour sur ce qui s'est passé dans l'atelier, et, selon les moments, il y a les difficultés qu'on peut avoir à en parler immédiatement, la nécessité de plusieurs ateliers pour pouvoir y revenir. Par rapport à la question du secret, en atelier, je crois qu'on pense se dévoiler plus qu'on ne se dévoile. C'est ce que j'ai vécu. C'est plutôt le mystère qui est intéressant. Il y a quelque chose d'assez mystérieux qu'on va livrer et qu'on ne livrera pas de la même manière à chacun, aussi. On laisse planer un mystère et qu'est-ce qu'on a livré de nous ? On ne sait pas.

Martine Imhoff-Marc : je voudrais juste citer Michaux, dans *Le Grand combat*, « fouille, fouille dans la marmite de son ventre, c'est là qu'est le grand secret »...

Nadège Koutsikides : le texte de Maria Zambrano me ramène encore à cette question, qui me touche beaucoup, qui est celle du « plaisir », ou du non-plaisir, dans l'écriture. Elle montre que, qu'il y ait plaisir ou pas il y a avant tout intensité, une intensité est là et elle n'est pas forcément légère...

Philippe Berthaut : je crois que c'est important de le relever. Quand tu disais, Catherine, « au ras des pâquerettes »... Je pense qu'en atelier on n'est jamais au ras des pâquerettes même si on est dans une écriture simple, il y a toujours des choses qui se passent, tu le sais. Qu'on les décrypte ou qu'on ne les décrypte pas mais... je repensais à ce qui s'était passé lorsqu'un texte avait été lu ici et que

ça avait provoqué une émotion très forte en V., alors là on était dans un espace de mystère. Il y avait quelque chose qui se passait : ce qu'elle avait libéré en V. n'avait rien à voir avec sa propre histoire.

Nicole Comolli : ce qu'on livre de soi s'avère dans les lectures bien plus fort que ce qu'on avait imaginé.

Gérard Lapagesse : moi, à la lecture de ce texte je me suis demandé où je me situais, et je ne me suis pas tellement reconnu. Ça m'a ramené à ce que je suis, c'est-à-dire un raconteur d'histoires. J'essaie de les raconter le mieux possible et ma voix écrite est très proche de ma voix orale je crois. Je ne suis pas trop mystique, je ne fais pas trop d'introspection, je ne m'analyse pas dans l'acte d'écrire, j'écris pour raconter, jusque là ça me suffit. Vous me direz que peut-être je me satisfais de peu...

« La forme qu'on choisit participe de la mise en évidence du secret ».

Céline Dayan : je suis convaincue que la forme qu'on choisit (donc, là, raconter des histoires) participe de la mise en évidence du secret. Les formes diverses d'écriture qu'on a les uns et les autres sont autant porteuses du secret, dans le sens profond qui a été dit, que le contenu de ce qu'on raconte.

Cécilia Colombo : et ce n'est pas forcément à l'écrivain de savoir s'il confie quelque chose c'est au lecteur... Tu ne peux savoir ce que tu donnes quand tu écris.

Violaine Vanouche : il me semble que dans l'écriture il y a cela qui se passe : j'écris et je n'écris pas pour dire telle ou telle chose, pour raconter (pour moi le récit c'est une horreur, la chronologie de récit...), mais ce à quoi je crois c'est qu'il y a un texte, écrit quelque part, que moi je réécris, c'est-à-dire que je n'écris pas, je re-trouve un texte qui est déjà écrit. Alors par qui, comment ? Je ne sais pas...

Philippe Berthaut : et les droits d'auteur tu les payes à qui ?
[rires]

Violaine Vanouche : ça vient bien de moi, mais il y a un truc ailleurs, c'est aller quelque part pour rejoindre... La phrase on l'élimine en fonction de ça et pas parce que ça fait pas bien avec l'histoire... Je travaille au jugé. Ça ne va pas parce que ça ne correspond pas. Oui, c'est mystérieux.

Gérard Lapagesse : tu remplaces « mystère » par recette de cuisine... ça me va.

Céline Dayan : j'ai trouvé très intéressant qu'on aborde ce type de texte qui ne soit pas consensuel, qu'on puisse ne

pas être d'accord avec ce qui est dit dans un texte, ne pas capter tout ce qu'il sous-tend, ce qui est mon cas, et trouver matière à réflexion...

Philippe Berthaut : on pourrait commencer à envisager de travailler autrement, que vous puissiez aussi amener certains textes et qu'on travaille par groupes, ce qui permet de revenir sur le texte, de creuser, etc.

Catherine Lamarque : en même temps c'est quand même bien le grand groupe, on n'a pas tellement l'occasion de le faire, surtout sur une question comme celle de l'écriture.

Philippe Berthaut : déjà pour écrire des textes et les lire... on va être obligé de couper. Mais même dans le travail je pense que ça serait bien de commencer à penser à une autre façon de travailler et de faire connaître le travail qui en résulte... Cueille-note(s) qui devrait bientôt fonctionner sur le site de la Boutique d'Écriture pourra accueillir ces textes. Le risque est d'être submergé parce que des textes sur l'écriture le y en a... ! Il faudra essayer de voir à chaque fois comment cela s'articule avec l'atelier.

Nadège Koutsikides : c'est peut-être parce que c'est la première fois que je viens (je ne connais pas bien le fonctionnement de cet atelier), mais, de tout ce qui est dit qu'est-ce qu'on fait ? J'aurais souhaité une élaboration commune, par écrit, de cette réflexion autour du texte.

Philippe Berthaut : tu prolonges ma question : il faudrait penser à une autre façon de travailler... Le « test » ce sera les deux jours au Cayla, en juin. On ne l'a encore jamais fait...

Bibliographie

Le Magazine Littéraire de janvier consacre un article aux ateliers d'écriture.

Le Bulletin de la Maison des écrivains mentionne la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse et son fonds documentaire de plusieurs centaines d'ouvrages.

Écriture et intercommunalité...

Le Grand Toulouse écrit « des Mots en l'air » !

Depuis janvier 2004, 11 Villes de la Communauté d'Agglomération du Grand Toulouse et Oaxaca au Mexique ont participé au projet artistique intitulé *Des mots en l'air*, proposé par la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse. Des ateliers d'écriture ont été ouverts sur ce thème dans chaque ville, dans lesquels 170 habitants, toutes générations confondues, ont été guidés par 16 auteurs et animateurs d'ateliers sur les chemins de la création littéraire et des fictions radiophoniques.

Les textes de ces habitants disent l'écoute au monde, subliment les petits riens de tous les jours, racontent la vie de gens ordinaires ou imaginaires ; ils sont autant de fragments poétiques, d'intervalles dans la course désordonnée des hommes.

Ateliers d'écriture et fictions radiophoniques

15 textes collectifs issus de ces ateliers ont été librement adaptés pour des fictions radiophoniques par Sébastien Lange (Radio France). Elles ont été diffusées sous le chapiteau de la compagnie toulousaine de théâtre itinérant l'Agit Théâtre, le 18 juin 2005 à Toulouse, place de l'Europe, et mises en ondes par Radio Campus Toulouse et Radio Mon País. Un Livre Cd édité à 1500 exemplaires donne à entendre ces fictions présentées comme des voyages sonores ainsi qu'à lire les textes originaux des textes d'ateliers qui les ont inspirés.

Lectures nomades de textes d'ateliers

En amont de cet événement, les écritures des habitants du Grand Toulouse ont été projetées en voix, musiques et gestuelles par les acteurs de l'Agit théâtre qui ont investi les Villes ayant participé au projet.

Des mots en l'air à « Longueur d'Ondes »

Les fictions radiophoniques « des Mots en l'air » participeront au troisième festival de la radio et de l'écoute « Longueur d'Ondes » qui aura lieu les 25, 26 et 27 novembre 2005.

Elles seront prochainement en ligne sur le site de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse : www.boutiquedecriture.com. Le livre Cd est diffusé gratuitement auprès de toutes les bibliothèques de la région Mid-Pyrénées.

Valérie Griffi

Conceptrice et directrice du projet, Directrice de la Boutique d'Écriture

Les auteurs et animateurs d'ateliers : **Annie Agopian, Philippe Berthaut, Céline Dayan, Alain Deljarrie, Marianne Delmas, Marie Claude Denjean, Lionel Hignard, Martine Imhoff-Marc, Cécile Janicke, Gérard Lapagesse, Christian Le Bars, Frédéric Maigne, Catherine Manuel, Nathalie Marty, Muriel Romana, Denis Sigur.**

« Le découpage comme réécriture », dispositif d'écriture

Auteur du dispositif : **Philippe Berthaut**. À partir de photographies de **Luc Arasse** in « Regards » - 2005.

À partir de deux photos de Luc Arasse extraites du mensuel « Regards », j'installe un dispositif visant à réécrire un récit à partir de « manœuvres » de découpage des photos. Destructurer la photo induit une restructuration du texte. Le dispositif s'inscrit dans le désir de trouver d'autres manières de réécriture ne faisant pas appel au jugement quel qu'il soit, fût il le mieux intentionné.



Étape 1

Constituer deux groupes : 1 groupe avec la photo de la balle sur la table, 1 groupe avec celle de l'enfant au piano.
Ecrire à partir de ces photos. 5 min
Lecture par groupe
Les deux groupes se rejoignent

Étape 2

Prendre les deux photos, les couper chacune en quatre morceaux (ne pas dire égaux ou non. Ne pas suggérer).
Coller les huit morceaux sur une grande feuille (59,4 x 42)
Ecrire un récit à partir de cet ensemble sur une grande feuille
15 mn

Étape 3

Couper la grande feuille en quatre morceaux égaux (29,7 x 10,5)
Couper une feuille vierge format 59,4 x 42 en quatre morceaux égaux (29,7 x 10,5)
Entrelarder feuilles du puzzle et feuilles vierges
Agrafer l'ensemble.
Ecrire sur les feuilles blanches mais aussi sur les feuilles où sont les photos un récit d'ensemble
30 min
lecture par groupe de 2

Étape 4

Mise en commun de ce que la lecture par groupe de 2 a donné



« Le découpage comme réécriture » texte issu du dispositif

Écrire une pratique

Aujourd'hui, c'est une photo en noir et blanc qui doit déclencher l'écriture : Au centre, une balle de tennis, tout au bord d'une table ronde devant une fenêtre. Des bougeoirs de différentes hauteurs sur l'autre moitié de la table. Dans un clair obscur éclairé par la lumière du dehors.

Lui aussi, se sent souvent dans ce même clair obscur, à la fois sombre et lumineux. Et dans cette atmosphère, il rame et se démène. Toujours dans une situation précaire et difficile car, avant de travailler, il lui faut trouver l'argent pour le faire. Et rechercher aussi les participants, le cadre de travail, parfois même créer la structure porteuse. Pourtant, brûlé par l'écriture et le désir de faire connaître, de partager, de faire écrire, il ne voudrait pas faire autre chose. Même si parfois, le découragement, la lassitude, le manque d'argent, les difficultés d'organisation l'inciteraient à baisser les bras. Naturellement, il aspire à plus de sécurité, plus d'aisance, plus de travail en commun, moins de contraintes financières. Mais il se sait en phase avec les pionniers qui ont défriché le chemin. Alors, il continue à débroussailler. Il s'aventure, comme la balle au bord de la table, aux extrémités de la terre. Au bord de la falaise, il pourrait glisser. Pourtant il poursuit le chemin escarpé. En fait, il aime.

La valise qu'il traîne partout est lourde d'un fatras de textes et de livres : des dictionnaires et de la poésie japonaise, des références littéraires ou théoriques et des romans de gare, des ouvrages techniques ou des publicités dérisoires, des histoires qui l'ont marqué et des lettres reçues. Tout ce qu'il aime et tout ce qu'il souhaite partager. Et sa table de travail est aussi vide et lisse qu'un bureau ministériel : un paquet de feuilles, un stylo plume or et un ordinateur très ordinaire avec, seulement, un logiciel de saisie de textes.

Il peut voyager sans bagages car à force d'être nomade, il est devenu poète et, tel un bon artisan, il sait fabriquer ses propres outils, il sait recréer le monde autour de lui. Avant chaque départ, il refait pourtant sa valise avec minutie en fonction de ceux et celles qu'il va rencontrer. Il apporte juste un peu de rêve et quelques plumes de rechange mais aussi une conviction à partager que chacun peut reconstruire le monde. Seulement avec sa plume.

Pour se donner du cœur au ventre, tous les mois il va rencontrer des gens qui font comme lui. Il participe, à Tournefeuille, à l'atelier « recherche ». Ce sont surtout des femmes qui font le même métier que lui. Jeunes ou moins jeunes, elles ont toutes cet air un peu espiègle de celles qui ne s'en laissent pas conter. Et pourtant, parmi elles, certaines s'amuse aussi à conter. À raconter des contes. Elles sont là en vacances pour apprendre ce qu'elles ont toutes à partager : des histoires écrites, des événements passés ou des manifestations à venir, des textes à lire et d'autres à dire, des brouilles de phrases, la profondeur d'un mot ou bien, juste un sourire.

Le maître des lieux qui organise la rencontre lance une proposition. Et tous et toutes se lancent dans l'écriture. Sans discuter, juste pour voir, pour éprouver, pour s'amuser. Cela donne une entrée nouvelle que, peut-être, on resserrera un jour, dans un autre atelier. Et puis, à la lecture, on apprend mieux à se connaître. Un peu seulement. Et la balle tourne ; chacun l'attrape quand il le peut et puis la relance pour une autre. Ou la regarde sur la table pour mieux concentrer sa pensée. Comme Dorothea Brande. Et chacun peut librement parler, dire ce qu'il a écrit ou bien ne rien oser dire et ne rien dire du tout. Ébloui par la lumière de la grande baie vitrée qui donne sur le monde, comme les autres participants, il suit des yeux la balle. Comme un petit cheval de bois d'un manège doré, elle va de l'un à l'autre tout au bord de la table cirée. Il tente aussi de l'attraper, de la garder et de parler. Mais elle s'échappe et tourne encore. Puis quelqu'un la retient. Et puis encore une autre qui la relâche aussi. Et de plus en plus vite comme l'écriture en rond d'un calligramme d'Apollinaire. Sur la même proposition, chacun poursuit sa route, poursuit la balle des yeux. Chacun poursuit le rêve intérieur qui jamais ne se dit mais qui, parfois, s'écrit. Et tout s'embrouille très vite et les mots de chacun s'emmêlent en écheveau et deviennent brouha, charabia et tumulte. Cacophonie. Galimatias.

Une autre photo, elle aussi en noir et blanc, montre un enfant rêveur tournant le dos à un piano. Les touches du piano sont comme des rais de lumière et d'ombre. Comme les ruelles d'un souk abritées du soleil sous des canisses lâches. Et la salle en désordre devient kaléidoscope d'idées, de paroles et d'écrits. Il est désorienté. Il se sent étranger. Quatre hommes pour dix sept femmes ! Est-ce la seule raison ? Ou ça viendrait peut-être, seulement de l'écriture ? Mystère. C'est ce qu'il aime dans l'atelier.

... des Mots en l'air – extrait...

In the city

Voyage sonore 1

Il entend des bruits de pas, et là se trouve, quoi !, devant son ombre qui fait aussi des bruits de pas : comme lui... Son ombre sonne et tombe dans les oreilles pour rimer : « pareil..., que lui... ». Et la pluie tombe, clapote, chantonne, résonne sur les pavés luisants. Il danse maintenant, fait sonner ses claquettes, puis s'arrête et tente de faire la paix avec son ombre qui recommençait à lui tinter dans la tête. Il la repose à terre et retourne à la vie. « Folie, se dit-il, d'aimer Marie. » Durant la nuit, il écoute les battements de son propre cœur, et se dit en lui : « Cette absurde quête du bonheur n'a pas de sens. » Le bonheur, le malheur... Aimer ou détester... ? Pourquoi ? Et la petite souris court après les sons difformes du bourreau qui dit : « Voilà le macchabée, voilà la viande à griller » Alleluia, trois fois avant de le brancher sur 2000 watts au son de la cornemuse irlandaise.

C'est ainsi : quand la nuit se lève, il y a tant de mots qui gonflent leur voile dans son esprit. Ça tinte, sonne, résonne, ricoche, de l'aigü au grave. La nuit et tous ses chants de sirène. Belles teintes au teint éteint. Bals mécaniques aux méandres elliptiques, rondes mélancoliques des arrivées qui partent. Sombres tombes sans nombre et sans nom, ombres oubliées. Et comme par miracle, le tintamarre qui agitait tout à l'heure la tête retombe sur son cœur, puis un peu plus loin, sur ses pieds, avant de se répandre à nouveau dans son ombre. L'ombre est à la lumière criante ce que l'erreur est à l'espoir : teintée d'une douloureuse certitude. Seule certitude hurlante ou doute silencieux qui l'amène alors à se poser cette question : « Quels sont donc ces bruits dans ma tête et ces voix que j'entends. Le vide résonne alors comme une douleur aigüe, un cri dans les tréfonds de son âme. »

Au loin, on entend des bruits de pas et quelques instruments qui chantent. Des troubadours arrivent de partout. Il est encerclé par son ombre épaisse et court, court, court, loin, partout, devant et se répand son âme parmi les couleurs du vent : clic, clac, clic, clac. Le vent souffle et la petite souris court et court. Elle court la maladie d'amour de 7 à 77 ans jusqu'au Conemara où les chevaux majestueux chasse la brise qui fut venue de Moscou. Alors il a ri. Il a ri à s'en décrocher la mémoire. D'un rire terrible, crevant les cieux, du rire de celui qui rêve de faire silence. Romane enfance, balance en silence la mouvante souffrance de la consolante Bacchante. Élégants éclats flamboyants flottants aux quatre vents.

Texte collectif : *Olivier G., Nicolas G., Xavier G., Didier M., Nathalie M, François P., Jean-Michel R.*

Extrait de « Des mots en l'air », atelier d'écriture et fictions radiophoniques de la Boutique d'Écriture - Atelier animé par Nathalie Marty à l'Association Bon pied Bon Œil (Toulouse).

Comme un enfant rêveur ébloui par la lumière
Comme les rais colorés de l'ombre et du soleil
Sur le sol d'une ruelle, à Marrakech

Comme les chevaux de bois d'un manège forain
Comme une balle blanche sur une table ronde
Qui roule, tourne, tourne et de plus en plus vite

Comme le blanc et le noir des touches d'un piano
Comme les mots en rond d'un jeu d'Apollinaire
Les paroles s'embrouillent et se métamorphosent

Comme l'atmosphère dorée d'un atelier « recherche »
Comme vingt têtes en rond penchées sur le papier
Des yeux, on suit la balle, on écrit et on rêve.

Tugdual de Cacqueray en atelier « recherche » à Tournefeuille le 15 janvier 2005, sous la « très haute autorité » de Philippe Berthaut. À partir d'une photo, puis d'une autre, puis de la nécessité de fabriquer une sorte de petit livret composé des deux photos coupées en quatre, comme, en quatre, on coupe les cheveux, avec des pages blanches intercalées, pour y mettre un succédané de texte composé à partir des deux précédents. En lire un résultat ci-dessus : ici, le second texte à succédé naturellement au premier dans une suite logique. Difficile, donc, de le couper en deux. Ainsi, le premier texte amène le second et le troisième se fabrique en sorte de synthèse pour illustrer et se couler dans le patchwork des coupures de photos. Intéressante façon de faire évoluer l'écriture.

Tugdual de Cacqueray

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

Février 2005

dispositifs

« Le corps écrit du texte »*

Auteur des dispositifs : Philippe Berthaut

RÉSONANCES

*Réactions à la lecture du texte d'Annie-France Arnaud, *Le corps écrit du texte*, in « Premières Rencontres Nationales des Ateliers d'écriture », p.57 Collection Retz, 1994.

Il s'agit ici de l'amont de l'écriture. Mais cette prise de conscience de la relation du corps à la page est importante. C'est l'espace, mais aussi comment on s'installe dans un atelier... Est-ce qu'on ritualise une manière d'être ?

C'est aussi l'attention portée au geste. Est-ce qu'on écrit autrement selon la posture physique d'écriture ?

C'est une chance de pouvoir, dans un atelier d'écriture, se déplacer quand il y a un temps long d'écriture, pour se trouver un lieu qui convient

La respiration, le souffle sont liés à l'écriture, à son rythme. L'invention de la lettre : calligraphie qui ne se nomme pas. Il n'y aurait pas de différence entre le tracé et l'âme.

Recours à la surprise. Ce qui arrive à notre insu. La création de l'alphabet personnel. Créer un pays inconnu, inventer son écriture puis la transmettre à autrui.

Un enfant qui doit « inventer » son écriture, en CP, donne corps à l'idée qu'il a de l'écriture.

Réécriture d'un texte après avoir couru, dans l'essoufflement. Varier les positions pour écrire : cela ouvre des possibles, ce qui s'est fermé quand on a été cadré par l'école assis devant la table, le pupitre.

Lecture à voix haute : le fait de passer par le corps facilite la venue des mots qui sont parfois bloqués.

Aller dehors, hurler-lire le texte écrit, dans la nature : effet sensoriel. Chez E. Bing les enfants accroupis ou assis dans l'herbe.

Il faut que ça soit motivé par la situation. Je peux aussi me projeter sans agir forcément. L'écriture apprend ça.

Ecrire non pas sur la demeure et le passage mais dans la demeure et le passage.

L'écriture c'est la ligne libre qui se retrouve soudain enfermée dans un sens.

Tous ces dispositifs que l'on fait subir soit au texte, soit à la feuille, soit au corps, sont faits pour créer une surprise. Ce qu'on fait en atelier une fois que cette surprise a eu lieu, que le texte est sorti, même s'il est fragmentaire, c'est rarement dit...

LA BOUCLE DE NEIGE

Auteur du dispositif : Philippe Bertaut.

Dès que l'on rentre dans le récit, le texte se complexifie et se referme sur sa compacité. Dès lors, comment l'ouvrir, le maintenir ouvert le plus longtemps possible ? Cet exercice s'intitulait au départ boule de neige (pour son côté amas) mais par la suite, ayant découvert qu'un exercice oulipien portait le même nom je l'ai donc rebaptisé ainsi. Il s'agit de prendre une phrase simple, de la fragmenter, puis de disposer chaque fragment en début de ligne (*La chaufferie de langue*, édition Erès, mai 2005, pp.51-52).

*Du balcon...**je voyais**les oiseaux**s'éloigner**dans le ciel**écorché***Étape 1.** Écrire un mot à la suite de chaque ligne puis recopier**Étape 2.** Recommencer les mêmes opérations trois fois (rajouter puis recopier)**Étape 3.** Rajouter un mot avant puis recopier**Étape 4.** Rajouter entre les lignes, où l'on veut, autant de mots que l'on veut.

Quelques réflexions sur le dispositif : quels effets ?

Au bout d'un moment le texte commence à casser. La logique première qui liait les éléments de la phrase, le sujet, le verbe, l'objet, éclate avec les éléments qu'on ajoute entre. D'autres relations se créent.

Un mot qui arrive au début colore tout le reste. Et tout se met à travailler ensemble. Et pourtant ce texte est extorqué. Ce qui nous appartient c'est de faire le lien.

On découvre un sens qu'on n'a pas forcément voulu mettre. Peut-être que l'atelier est le lieu de l'expérimentation de cela.

Mais dans le dernier texte on revient souvent à du linéaire, avec la même thématique.

Ce dispositif permet une espèce de prolifération, de creusement. On sent comment le texte prend du poids, accède à la densité.

On entend se creuser une intériorité. Il n'y a pas forcément de moment de bascule.

Le « je » se met à tout colorer. Éléments d'autobiographie.

Retravailler ce serait quoi ? Quand soudain tu t'habitues au style qui s'est installé qu'est-ce que tu veux retravailler ?

Cela a un rapport à la conscience : il s'agit de re-connaître ce qui a surgi. C'est une appropriation.

La première chose qui passe par la tête on l'écrit. Et ce qui vient souvent d'abord c'est l'adjectif, l'adverbe...

Dans cette réaction rapide (écrire à la suite, réagir) pourquoi prend-on telle piste plutôt que telle autre ? C'est cela qu'il est intéressant d'interroger.

Quand est-ce qu'on prend en main le texte ? Il y a un moment où on commence à lâcher parce qu'on en a marre et c'est la saturation qui amène des choses. « Du balcon »... généralement « fleuri de roses et de géraniums » (on peut nommer toute une pépinière !) : dès qu'on a une sensation d'indigestion, dès qu'il y a une fatigue de la main aussi peut-être, on a envie d'aller ailleurs.

Tout ce qui qualifie l'oiseau, ses pattes, ses plumes, etc. : il faudrait arriver à un épuisement du lexique pour atteindre autre chose. Qu'est-ce qui se passerait après ?

Mais ce qui est curieux c'est que si deux adjectifs c'est lourd, que trois c'est trop, au bout du quatrième on est passé dans un autre registre.

On rajoute de l'adjectif ou de l'adverbe et on se dit à un moment : comment on en sort ? Les lignes intercalées sont souvent des incidentes, on sent que ce n'est plus le corps du texte, qu'elles viennent pour consolider le reste. On n'a pas une conscience claire qu'on a peur de lâcher le sens, de laisser se faire de nouveaux liens, qu'on tient à organiser ce qu'on a été obligé de rajouter.

On est parfois tenté de « corriger » ce qu'on a écrit avant.

Mais il reste toujours du choix.

La liberté est dans la ponctuation. On utilise la possibilité de rupture : ce qui était objet devient sujet, par exemple.

Le dispositif interroge encore la notion de texte. Il y a une réticence, à la lecture, à considérer ce qui s'est écrit comme texte et donc à lire comme texte, à laisser se faire les liens entre les mots dans la mesure où il ne s'agit « que » de mots posés et pas de phrases, au sens classique. Or des mots seuls posés sur la page créent un espace qui est celui du texte.

Et puis il y a aussi la fatigue de l'écoute des textes : on est mobilisé pour suivre les articulations, ce qui a bougé du premier au dernier poème.

Après avoir lu la suite des textes se demander quel est le texte qu'on choisirait de garder ? Ce n'est pas forcément le dernier.

Face à l'injonction d'écrire on peut aussi, dès la première ligne, dynamiter le récit, « sauter » du balcon...

TEXTES

1
Du balcon bergamote
Je voyais, je voyais
Les oiseaux phénomènes
S'éloigner de
Dans le ciel orienté
Écorché, écorché au parfum naturel

2
Du balcon bergamote au
Je voyais, je voyais désorienté
Les oiseaux phénomènes, phénoménaux
S'éloigner de l'inventaire terre
Dans le ciel orienté à redéfinir
Écorché, écorché au parfum naturel soi-disant

3
Du balcon bergamote au parfum naturel et naturelle
Je voyais, je voyais désorienté rien ou pas assez
Les oiseaux phénomènes, phénoménaux, oh !
S'éloigner de l'inventaire terre, à commencer par :
Dans le ciel orienté à redéfinir la terre
Écorché, écorché au parfum naturel soi-disant prêt

4
La motte con du balcon bergamote au parfum naturel
et naturelle
J'y voyais et je vois, je voyais désorienté : rien ou pas assez
ne se voit
O les oiseaux phénomènes é o phénoménaux. O é
Terre s'éloigner de l'inventaire terre, à commencer par :
à définir :
Un T, T regarde là, dans le ciel orienté à redéfinir la terre
Aïe, aïe écorché au parfum naturel soi-disant prêt à manger si

5

A VOIR la motte con du balcon bergamote au parfum naturel et naturelle
 A REGARDER j'y voyais, j'y voyais et je voise, je voyais, j'y voyais désorienté : rien ou pas assez ne se voit
 A EXPLORER le les oiseaux phénomènes é o phénoménaux o é
 A S'IMAGINER terre s'éloigner de l'inventaire terre, à commencer par : à définir
 A MONTRER un T, T regarde là, dans le ciel orienté à redéfinir la terre
 A GOUTER aie, aie, écorché, écorché au parfum naturel soi-disant prêt à manger si, si naturel et naturelle

6

A VOIR la motte con du balcon bergamote au parfum naturel et naturelle
 Oir te con motte, o con te voir
 A REGARDER j'y voyais et je voise, je voyais, j'y voyais désorienté : rien ou pas assez ne se voit pas
 Dé je voise, yé je voise pas rien té
 A EXPLORER le les oiseaux désorientés é o phénoménaux o é
 Ré les O, les A, le mène ou méno
 A S'IMAGINER Té terre s'éloigner de l'inventaire terre, à commencer par : à définir
 Né té gné, ven dé co, né té gné pas, alé en se et mencer
 A MONTRER T, té regarde là, dans le ciel orienté à rdéfinir la terre
 Té là à di le ciel, ah la, a fit la ter
 A GOUTER aie, aie, écorché au parfum naturel soi-disant prêt à manger, si, si naturel et naturel

par dit par dit s'y

s'y
prête.*Marie-Claude Denjean***Texte à la dernière étape du dispositif****DILUTION**

Je savais bien qu'il ne fallait pas revenir là-bas. E pas arriver jusqu'au défilé des Demoiselles, ne pas chercher le panneau de Saint-Gourgean après la borne n°10.

Plus rien, plus de route, plus de village... Un parapet de ciment barrait la vue. L'asphalte s'interrompait, un sentier maigre longea le ciment. Sans issue...

Il a fallu remonter, plus haut. Sur la pente, des constructions de bois : on aurait dit un village de poupées, plus d'église, une

baraque carrée surmontée d'une flèche de bois. A gauche, sur la corniche, l'hôtel des Edelweiss !

En me penchant au-dessus du balcon dominant la vallée sans mémoire, ce soir-là, par éclipses, je voyais s'élever, centaines d'années-lumière folles, les oiseaux de fer forgé, les gigantesques pylônes dressés sur le ciel, portant au loin leur viatique dans un élan immobile.

Pourquoi avoir traversé des espaces de temps pour se percher ici : Bouleversant-village né de la destruction de l'autre, plus bas, noyé sous des milliers de mètres cubes d'eau ? Une histoire de papiers perdus, d'identité égarée à retrouver sous les poussières du temps.

Déclaration à remplir : Nom : Patrick D. né à... Saint-Gourgean. Connais pas. N'existe plus sur la carte. Voyez Bouleversant, même canton. On a dû transférer les registres.

Aller voir. Sur place...

Dans le roulement mat du train je voyais le décor s'éloigner en cadence et frissonner au vent. Quelques vertes collines juste avant les montagnes. Ici, on respirait si bien avant... Après le train, le bus crachotant, asthmatique.

Bouleversant, donc. On ne savait plus où on était. La mairie moderne, entretenue, insipide. Des géraniums, rois des balcons dégringolant sur les façades. Des bataillons d'antennes surgies des toits, parsemées dans un ciel gorgé d'eau, indolent, incolore.

C'est pour quoi ? L'État civil ? Oui, par ici...

État si vil qu'on est aux portes de l'absurde !

Quelle année donc ? 1948. Cherchez plutôt par là.

Des vieux registres jaunis j'avais du mal à décoller les pages. 46... 47... 48. Là, ça se gâtait. Les lignes s'entrechoquaient, l'encre s'effaçait plus rien qu'une bouillie infâme de taches violacées.

Il faut que je vous explique. Vous n'avez vraiment pas de chance. On peut dire que 48 c'est la pire année. Rapport à l'inondation, enfin c'est un bien grand mot. Pour tous les papiers je veux dire... J'ai entendu raconter : l'ancienne secrétaire rentrait ses géraniums l'hiver et les installait sur l'étagère, juste au-dessus des registres. Parce qu'il n'y avait plus de lumière... la pauvre, elle s'est pas rendu compte. Jour après jour l'eau a coulé... On a fait ce qu'on a pu pour récupérer...

Que faire alors ? Passer l'éponge sur le passé englouti, délayé, lessivé...

Alors je suis monté, j'ai retrouvé des sentiers, de prairies d'alpages, puis des falaises de roches grises, au pied, des éboulis. J'ai frissonné parce que le soir tombait. Coup d'œil en arrière : la pâle lueur d'un miroir. Il me fallait monter encore et encore, de toutes parts le paysage m'enveloppait, m'enserrait. Là, je me retrouvais vivant au milieu des pierres immobiles, mais pourquoi écorché sans répit, fanatique et muet ?

Dans la nuit qui tombait je continuais à cheminer.

Georgette Kruczinsky

Mars 2005

Écrire au lycée : l'écriture d'invention

invité

Invité : **François Le Goff**

Professeur de Lettres modernes agrégé à l'IUFM de Toulouse, il prépare actuellement une thèse de lettres à l'Université de Metz.

L'écriture d'invention désigne une nouvelle épreuve de français du Baccalauréat, à côté du commentaire littéraire et de la dissertation.

EN QUOI CONSISTE CETTE ÉCRITURE ?

Il y a le discours officiel et la possibilité d'un point de vue critique par rapport à la mise en œuvre, quatre ans après. Or, nous le verrons, ce type d'écriture existait déjà il y a fort longtemps...

Comment travailler le littéraire ? On part ici d'écrits patrimoniaux institués, d'une littérature « estampillée ». La dimension d'invention est très canalisée puisque cette écriture vient se positionner par rapport aux **écrits de commentaire** (c'est sa première caractéristique).

Objectifs du législateur :

L'écriture d'invention a remplacé le résumé-discussion (d'abord remplacé par l'analyse argumentative, avec les Instructions de 1987).

Le législateur a cherché à **établir un équilibre avec les écrits de commentaire** pour donner la possibilité aux élèves de créer un texte dans un univers fictionnel : écrire une scène narrative, descriptive, une lettre.

En 2000, nouveaux programmes et instauration des « objets d'étude ». Avant on avait assez le choix des œuvres, on travaillait plutôt en fonction des siècles... Là, on a moins cette liberté.

Programme :

En Seconde, les élèves devront avoir travaillé :

- sur les genres romanesques,
- sur le théâtre avec la dimension des genres qui est aussi devenue très présente (genre comique et genre tragique),
- un mouvement littéraire du XIX^e ou du XX^e siècle, donc Romantisme ou Surréalisme,
- le discours de l'argumentation (convaincre, persuader),
- et, facultativement, voir l'éloge et le blâme (là encore une dimension rhétorique).

On ne voit pas successivement les choses : tout le travail du prof est d'essayer de trouver des mises en réseau et de travailler de façon croisée. On a regretté pendant longtemps que les textes soient vus de façon isolée, décontextualisée. Le législateur a souhaité là qu'on s'intéresse à l'amont et l'aval du texte littéraire.

La mise en situation c'est aussi, par rapport à l'écriture, travailler sur **la dimension génétique de la production littéraire**. Comment un écrivain écrit ? Sont apparus par exemple les brouillons, tout l'avant-texte du travail de Flaubert, de Maupassant, tout le travail sur la documentation. Cela permet de casser un peu le mythe de la production ex-nihilo qui serait de l'ordre du don. C'est aussi instituer l'idée que l'écriture est un travail.

On va travailler en se servant des genres : sur le roman, les élèves devront écrire une scène romanesque, sur le théâtre, écrire une scène comique ou tragique, etc. On va devoir articuler l'écriture d'invention avec le programme.

En Première :

- la poésie apparaît (mais dès lors qu'en seconde on travaille le Romantisme ou le Surréalisme, la poésie peut tout à fait apparaître aussi),
- apparition aussi de la dimension du biographique, déjà en 3^e : cela va du journal intime à la biographie, en passant par les Mémoires et l'autobiographie. De la même façon on va écrire dans ces genres,
- il est question de la lecture du texte de théâtre, objet de la représentation, plus largement donc des arts du spectacle,
- le siècle des Lumières, le XVIII^e,
- la question de l'essai, du dialogue et de l'apologue. Les élèves seront amenés à écrire une page de dialogue, d'essai, etc.,
- l'épistolaire est spécifique aux Premières littéraires, ainsi que les réécritures. Dans une perspective intertextuelle c'est une manière de voir la littérature (rapprocher le théâtre et, par exemple, les mythes).

Principes de constitution de ces nouveaux programmes

La dimension du genre

Alors que le genre dans les années 60-70, avait été largement condamné par le Structuralisme, d'une certaine façon, il revient en force.

La dimension rhétorique des textes

Ce dont on va se rendre compte c'est qu'il y a écrire pour quelqu'un, dans un but particulier, en essayant de produire des effets, en essayant de convaincre. Toute l'écriture, tout l'apprentissage de l'écriture se situe souvent dans cette perspective. D'où les registres.

DES DÉFINITIONS DE L'ÉCRITURE D'INVENTION À LA FORMATION

Définition de l'écriture d'invention donnée dans les programmes officiels

Les élèves sont amenés à écrire des écrits d'argumentation, des écrits d'invention en fonction des différents genres et registres étudiés, des écrits fonctionnels visant à fixer et restituer des connaissances.

Quelle définition nous est donnée des écrits d'invention ?

« La liaison entre la lecture et l'écriture doit être constante. En Seconde on procède en particulier à des imitations, des transformations, des transpositions des textes lus. Ces écrits contribuent à une meilleure compréhension des lectures et permettent aux élèves de construire leur réflexion sur les genres et les registres. »

Quelle « invention » ?

On va voir que c'est plus par rapport à la rhétorique. On ne situe absolument pas du côté de l'invention du sujet, de l'imaginaire, de la création. Évidemment cette notion a prêté à confusion et a été source de malentendus. Certains ont pu penser que c'était le retour du texte libre, et qu'il s'agissait d'évaluer la capacité de l'élève à inventer un monde, etc.

Puisque l'élève est évalué au Bac, il fallait trouver un cadre, des critères d'évaluation les plus partageables possibles.

Écriture d'invention et modélisation

Lorsqu'il est posé que la liaison entre la lecture et l'écriture doit être constante, il est présumé de façon sous-jacente que l'écriture a besoin d'un modèle. Cela ne se dit pas mais on est

dans cette logique du modèle et on va voir les risques que cela peut causer dans une pratique d'écriture... On a donc un texte « source », le texte littéraire étudié en classe. On va s'en servir pour le modifier, on va changer l'énonciation, le point de vue, etc., on va être dans une logique de la manipulation et de l'exercice. Trois principes fondent selon moi l'écriture d'invention telle qu'on la trouve aujourd'hui au lycée.

- la relation intertextuelle (qui détermine la pratique de l'écriture au lycée),
- le cadrage générique,
- la dimension rhétorique.

Dérives et ambiguïtés de l'écriture d'invention

- La question de la transposition d'une pratique experte : l'écrivain pris comme modèle.
- Le statut de la modélisation et la valeur qu'on accorde à l'écriture dans l'apprentissage : à quoi sert l'écriture ?
- Quelle place accorde-t-on à ce processus de la création, est-on sensible à la réécriture ou pas ? est-ce qu'on est encore sur la logique du produit, premier jet/correction ?
- Quelles autres pistes peut-on donner ? Quelle place peut-on donner au sujet ? Aujourd'hui on est du côté des savoirs. Est-ce que l'école permet de construire le sujet scripteur ?
- Quelles interactions lecture/écriture ? Peut-on penser de façon dynamique cette liaison ? On est dans le sens unique de la lecture vers l'écriture. Ne pourrait-on pas aller vers un modèle qui pense l'écriture comme réécriture ?

Avec l'écriture d'invention telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, c'est la lecture qui construit les savoirs, l'écriture n'est jamais que l'espace de validation des savoirs.

Et c'est à l'enseignant de créer des situations de savoir-faire. On demande surtout à l'élève d'être capable de produire un texte très normé du point de vue des catégories de genre et des consignes qui lui sont données en vue d'exposer des savoirs, un contenu, une dimension argumentative, du fait qu'elle est évaluée, justement. Les promoteurs de l'introduction de l'écriture d'invention étaient contre le fait qu'elle soit évaluée au Bac, sachant très bien qu'il en déterminerait le fonctionnement dans les classes. Mais c'était, soit on la met au Bac et l'on risque qu'un format rigide s'installe, pour préparer l'épreuve, soit on ne le fait pas et, auquel cas, on avait très peu de chance de voir des pratiques d'écriture se mettre en place au lycée...

Quelle formation pour les enseignants ?

Les enseignants ont à leur disposition les Instructions (qu'ils ne lisent généralement pas) et les documents d'accompagnement qui sont des textes qui développent les Instructions, et puis les manuels. Bien sûr il y a les revues didactiques, mais qui sont assez

peu diffusées finalement. Et puis il y a une formation... qui n'existe pas. J'ai fait une enquête chez les professeurs de lycée : aucun n'a fait un stage sur l'écriture d'invention. Le seul stage que j'ai proposé a été supprimé. Il y a des conflits parfois idéologiques là-dessus...

LA RELATION INTERTEXTUELLE DÉTERMINE LA PRATIQUE DE L'ÉCRITURE AU LYCÉE

C'est un des critères de définition du champ littéraire : on n'est jamais que dans la réécriture, un texte est la citation d'autres textes (c'est Borges et toute cette tradition herméneutique de la lecture des textes littéraires). On a bien ce rapport de l'intertextualité : un texte n'est pas produit ex-nihilo, il fait des emprunts, est traversé d'influences. Cela combat le mythe romantique de l'inspiration. Il n'est pas « illicite » de s'inspirer de... Donc on s'inspire d'une pratique d'auteur. C'est intéressant et juste mais cette contrainte induit quelque chose. Le problème c'est que cela suppose aussi cette interaction lecture-écriture : lire des textes et ensuite s'en servir pour écrire. Là on voit une sorte de logique qui s'installe, presque définitive, celle qui consiste à aller de la lecture vers l'écriture. On ne se pose jamais la question de savoir si les élèves ont des compétences, des savoirs déjà là. On va juger que même en seconde ils n'ont pas la possibilité d'écrire une scène romanesque, comme ça, sans lire Maupassant, Flaubert...

On ne traite pas non plus ce qui est de l'ordre de la représentation de l'élève par rapport à un objet. On lui donne un modèle. Or, il me semble fondamental de travailler cette question des représentations pour travailler celle des rapports à la littérature et à l'écriture. Donc on a présence obligatoire d'un texte source vers un texte cible, la production de l'élève. On ne peut pas demander de reproduire ou d'imiter le texte, on serait dans une logique du pastiche ou bien de la parodie. On réserve cela aux Premières littéraires. Donc on imite, on transpose mais on propose des cadres. Transposition par exemple du registre. Un texte qui serait plutôt comique, on demande de le transformer en texte à tonalité tragique, on a un texte épique on va demander de le transformer pour en faire un texte prosaïque... On va changer aussi le point de vue, avec les catégories de Genette (focalisation interne, externe, zéro, etc.). Ce qui ne va pas sans poser beaucoup de problèmes car même une scène romanesque est traversée par plusieurs points de vue, et c'est souvent une foire d'empoigne pour déterminer d'où on regarde... On simplifie et donc on dénature le texte. On va changer la visée : par exemple si le texte est à visée élogieuse on va demander d'en faire un blâme. On va changer la caractérisation, le système énonciatif, la façon dont le destinataire, l'émetteur produit son discours et marque des effets. On va changer aussi de genre, demander de transformer une scène de dialogue en récit, par exemple, ou inversement. C'est une écriture de la trans-, mais sans e donc... !

On va faire aussi de la greffe, une amplification du texte, une suite de textes (ce qui existe depuis fort longtemps !) : pro-

longer un dialogue, une scène narrative... Garder le même régime énonciatif, le même cadre générique pour se situer dans la suite du texte. On aura aussi des greffes internes : on a une ellipse temporelle et on demande d'écrire dans l'ellipse (!). On tue, on dénature le texte. Ce qui pouvait en faire sa valeur, constituer son énigme, on demande de dévoiler... Dans cet exercice de manipulation, on perd parfois de vue ce qui faisait l'intérêt de l'ellipse. Même si on peut aussi mettre en place des exercices visant à créer de l'ellipse on est plutôt de façon générale dans cette idée de combler, de combler les « manques »...

Puisqu'on est en Seconde, il faut que l'adolescent soit cadré. Il faudra qu'il attende la Première pour être plus autonome et... pouvoir écrire « à la manière de... ». Ce qui revient énormément dans les manuels c'est : « à la manière de *La Fontaine*... » etc. *Vous écrivez un dialogue*... L'élève va transposer les critères repérés dans le texte et est chargé de les mettre en oeuvre. Il y a une sorte de « naturalité » de la liaison qui est, là aussi, à discuter. On fait comme si cela allait de soi. Il ne faut pas être grand clerc pour savoir que ça ne fonctionne pas comme ça. Mais tel que c'est posé dans les Instructions, on a cette impression et que ça va marcher : il suffit que les élèves sachent repérer ce qui ferait la fable ou le portrait, par exemple, pour être de nouveaux La Fontaine ou de nouveaux La Bruyère. Mais il est bien précisé : on n'est pas là pour faire des écrivains. Et je crois en effet que comme cela on éloigne plus les élèves de l'écriture qu'on ne les en approche... ! Cela pour la relation intertextuelle.

Le cadrage générique

J'ai recensé les sujets du Bac... On a par exemple : *vous écrivez un dialogue entre un interlocuteur qui pense que la poésie permet d'exprimer une expérience personnelle et un autre qui, au contraire, la critique en l'accusant d'être un travestissement, voire une trahison de cette expérience*. C'était en Polynésie. On est donc sur un sujet sur le dialogue, en Première. Les sujets non seulement s'inscrivent dans un genre qu'ils ont vu en Première mais surtout – et c'est là qu'on voit combien on a loupé le coche d'une certaine façon – 95% des sujets sont à vocation argumentative : j'écris pour argumenter et défendre des idées. Donc on revient dans un pseudo-discours méta-textuel que l'on avait voulu mettre un peu à l'écart parce qu'il y a déjà deux sujets de commentaire (le commentaire et la dissertation). C'est le retour du refoulé ! Comme on a travaillé sur des catégories génériques, que du savoir a été construit sur la poésie, sur le théâtre, etc., il faut que ça réapparaisse même dans l'écriture d'invention. On se sert de l'écriture d'invention pour débattre des questions de savoirs littéraires. Tous les sujets deviennent à vocation argumentative finalement.

Un discours qui tourne à vide

On n'a pas trouvé cet équilibre qui était visé au départ, on revient à de la glose. Et il s'agit évidemment d'une fausse argumenta-

tion. C'est même quasiment une imposture. L'élève est coincé : ce qu'on lui demande en fait c'est d'être dans une co-énonciation. À un moment donné, quand on réfléchit sur des faits de société, sur des questions plus proches de l'actualité ça peut fonctionner, mais quand on est dans cette mise en scène fictionnelle d'une argumentation de type : *une troupe de comédiens amateurs répète une scène de la pièce qu'ils travaillent. L'un des leurs occupe le rôle du metteur en scène. Il entre en conflit avec les autres comédiens. Sous la forme d'un dialogue théâtral, imaginez cette répétition*, on est sur des domaines très spécifiques, très complexes à traiter...

Au Bac, on est souvent soit sur du dialogue soit sur la lettre : *vous êtes metteur en scène...* (Toujours cette co-énonciation, se mettre à la place de...) *Pour répondre à Ionesco vous envoyez à un grand quotidien un article dans lequel vous défendez le droit du metteur en scène à interpréter les pièces comme il les ressent et à prendre certaines libertés avec les indications scéniques s'il le juge nécessaire.* On est là dans une argumentation construite sous forme de lettre... Comme on a voulu sortir des sujets un peu bateau qui n'avaient pas destinataire autre que le correcteur finalement, là on a un ancrage, le discours est destiné : soit les interlocuteurs sont en interaction soit il y a un autre personnage, absent, mais présent dans l'écriture (ici on s'adresse à Ionesco). L'an dernier c'était Flaubert qui devait adresser un texte élogieux à Hugo... Ça a donné des choses extraordinairement pauvres... Par exemple, sur le mode de l'éloge : *j'adore, c'est passionnant, je vous aime*, etc. Qu'est-ce qui disparaissait ? L'objet du discours, c'est-à-dire **pourquoi j'ai aimé ce livre**. Les élèves étaient dans la pure rhétorique de l'éloge. D'un point de vue idéologique cela pose problème. **On fait fonctionner une machine rhétorique et c'est cela seulement qui est évalué** : oui, il y a bien une machine rhétorique qui fonctionne. Et, en effet, comment voulez-vous évaluer des textes où l'éloge est faite de Harry Potter, par exemple, que l'examineur ne connaît pas ? On est donc dans une production strictement formelle.

LA DIMENSION RHÉTORIQUE DE L'ÉCRITURE D'INVENTION

Le principe rhétorique, l'art du discours... C'est un peu le retour du XIX^e. 1880-1888 : c'est la fin de la rhétorique, la disparition des textes latins. Puis on institue l'explication de textes et le commentaire de textes. Disparaît la classe de rhétorique où on apprenait *l'inventio, la dispositio, l'elocutio*. En fait l'invention est un terme super-générique qui reprend ce que recouvrait ces trois termes : je cherche mes idées, mes arguments, les topoï (je suis dans l'inventio), je cherche en suite la façon de les mettre en scène, en discours (donc dispositio), puis je cherche les effets (l'elocutio), pour produire sur le destinataire des effets, le convaincre, l'émouvoir (registre du pathétique, du comique, etc.). Le sous-bassement rhétorique est là, qui ne se nomme pas vraiment. Il induit une certaine représentation de l'écriture. La psychologie cognitive a montré que ça ne fonctionnait pas comme ça, l'écriture, et que l'on n'était pas sur ce schéma là, que c'était des

opérations beaucoup plus complexes de récursivité et qu'il ne suffit pas d'avoir une « bonne pensée » pour ensuite la transposer dans l'écriture mais que l'écriture est aussi un outil sémiotique de la pensée : c'est avec l'écriture que j'apprends à penser. Or ici, on est dans la logique de Boileau : ce qui se conçoit bien s'énonce clairement.

La dimension rhétorique est dans la perception de l'écriture. La génétique textuelle a montré qu'il y a des auteurs à « programmation » (Flaubert, par exemple) et des auteurs comme Stendhal qui, lui, est dans une programmation rédactionnelle, et va être d'abord dans une écriture du premier jet, la composition se faisant à mesure.

Or on dit et on redit à l'élève : tu ne pourras avancer que lorsque tu auras fait un plan. Ce qui n'est pas vrai.

Il ne faut pas faire la confusion entre un discours qui relève de la dissertation – et je suis le premier à tanner mes élèves pour qu'ils aient un discours un peu structuré – et lorsqu'on demande à un élève d'imaginer par exemple une scène d'ouverture... où il doit pouvoir travailler aussi dans le flux de l'écriture, quitte à revenir après. Souvent on voit les élèves produire des premiers jets et peu finalement raturer, revenir sur les textes. Il faut leur montrer que c'est ce processus là qui doit être enclenché mais aussi leur reconnaître cette possibilité de produire d'abord... D'où la nécessité de construire une didactique de la réécriture.

On voit aussi cette dimension purement rhétorique dans les sujets. Quand les profs sont interrogés sur ce à quoi sert l'écriture d'invention, en deuxième position apparaît « à bien argumenter ». Alors que l'objectif était inverse, était celui d'une écriture de fiction. Là, avec les registres, la rhétorique des effets, c'est devenu très à la mode de lire les textes en repérant s'il est plutôt pathétique, comique, tragique, lyrique, fantastique, avec tous les problèmes que ça pose puisqu'à l'intérieur d'un texte on change de registre, qu'il n'y a pas de pureté du registre dans un texte, que le registre est déterminé par la réception, qu'un auteur ne se dit pas « je vais écrire du registre comique », ce n'est pas le critère. On va avoir des combinaisons car vouloir déterminer un certain type de réception c'est presque appauvrir l'écriture. Est-ce qu'on ne louperait pas le comique à se dire je veux écrire dans un registre comique ?

C'est vrai que les registres étaient liés aux genres, dans la Rhétorique d'Aristote. Dans la littérature classique on est vraiment dans ce rapport genre/registre. Aujourd'hui, dans la littérature contemporaine, on est au contraire dans le trans-genre, le trans-registre. En 95, dans les lycées cette lecture des « registres » était peu utilisée. Elle est revenue depuis.

Savoir changer de registre, bouger le point de vue, etc. : certes cette mobilité peut être une liberté aussi mais à condition de s'en emparer. Toute manipulation, ce qui est l'art de la rhétorique, peut être gratuite ou au contraire motivée. Cela suppose qu'on se demande comment faire pour que l'élève soit associé à ce projet, en fasse son projet. Si on veut aller vers le processus...

Ce n'est jamais le cas. Il y a un énorme déphasage.

Le Ministère va encore restreindre les heures d'aide individuelle

lisée. L'élève de Première va se retrouver avec 4 heures de français par semaine, quand il a 3h1/2 de Physique... Il est difficile d'imaginer que les enseignants vont mettre en place des procédures particulières avec 35 élèves et la pression du programme. Il y a de moins en moins de demi-groupes et rien n'est fait pour favoriser ce temps. On arrive à quelque chose de très normé, de très appauvri. Le temps de l'école, le compartimentage, dénie ce quelque chose qui est à mûrir par rapport à l'écriture.

La transposition d'une pratique experte

Si on regarde du côté des médiations et des problèmes que pose le fait de mettre en rapport texte d'auteur et écriture d'élève, ce qui se passe tout le temps c'est qu'on est sur une logique de l'importation de savoirs d'une pratique vers une pratique d'élève. Ça valide, ça légitime la pratique : « parce que ça se passe comme ça chez les auteurs, on va aussi le reproduire chez les élèves ». Or, ce n'est pas la même chose ! Les enjeux ne sont pas les mêmes, le projet n'est, bien sûr, pas le même. Il y a là une sorte d'équivalence qui pose problème. On évite de penser la question qui est : comment passer d'une pratique experte à une pratique de classe ? Comment faire que l'écriture soit un objet scolaire ? Car il s'agit de cela.

La réponse de législateur est « on ne va pas faire des écrivains mais encadrer l'écriture ». Ce qui se passe donc, et les élèves le ressentent bien, c'est qu'on manipule des savoirs. Si l'élève sait faire, il a une certaine intuition et donc il va manipuler... On ne va valoriser souvent que l'élève qui sait déjà écrire, ça n'aide pas les élèves en difficulté à écrire, rien n'est construit de ce côté là. Mais lorsqu'on demande à des élèves d'écrire dans un registre comique, que fait l'élève le plus souvent ? Il va trouver une situation comique. Ce n'est pas la même chose.

On se rend compte aussi qu'on ne va jamais s'interroger sur la signification de ce qu'on écrit : on est dans ce principe de la mécanisation, de la reproduction de procédés. On avait pourtant condamné la lecture méthodique dans les années 90 parce qu'on assistait à des dérives très technicistes, avec repérage des champs lexicaux ou des pronoms par exemple, opérations qui ne permettaient pas de faire sens.

La subordination de l'écriture à la lecture

Il se trouve qu'on n'écrit jamais d'abord. Jamais on n'ouvre une séquence en écrivant puis en allant chercher des textes. Or, je pourrais aussi aller à un moment donné à la rencontre d'un texte pour résoudre une difficulté, voir comment font les autres. Non. C'est toujours : « voilà comment fait l'auteur, fait comme lui ».

Ce n'est pas interdit aux profs de partir de l'écriture pour aller vers la lecture mais il n'y a pas de formation et que les enseignants arrivent avec un CAPES sans avoir jamais travaillé l'écriture... Ils sont très peu formés à l'écriture et, même au niveau de la langue (la grammaire, par exemple), c'est très peu traité. C'est à eux de construire. La didactique de l'orthographe aussi.

Vers une lecture critique de sa propre production

On pourrait imaginer partir des pratiques d'écriture des élèves : *deux personnes tombent amoureuses l'une de l'autre, c'est un coup de foudre génial, écrivez une scène*. Après on va discuter, à partir de *Les yeux se rencontrèrent...* de Musset, par exemple, de ce motif littéraire, de ce stéréotype. On a fait en sorte que ça fasse question pour les élèves. On voit dans quels stéréotypes ils sont. La lecture va permettre de voir, de repenser le stéréotype, d'avoir une lecture critique de sa propre production, de voir la reproduction de schèmes. Il ne s'agit pas de les écarter (on est tous dans le stéréotype) mais de les reconnaître. Ils vont pouvoir réécrire à partir de là. Il faut d'abord que l'élève voit comment il écrirait ça et pourquoi il utiliserait de nouveaux procédés, que l'élève puisse avoir d'abord une production personnelle, que sa production ne soit pas tout de suite encadrée par tout un bataillon de procédés. L'élève s'implique dans la mesure où il a la possibilité d'inventer son texte.

Le pôle idéal est dominant à l'heure actuelle, le pôle rédactionnel, formel vient après. On est dans la monstration des savoirs et non dans la construction des savoirs.

Les élèves de lycée se rendent compte que ça ne marche pas comme ça. Proposer d'autres modèles c'est aussi se saisir de l'écriture d'invention pour interroger le processus de l'écriture, son rapport à l'écriture.

Il n'y a pas de problématisation de l'écriture puisque tout est dans la lecture : « si tu es un bon lecteur, tu es donc un bon écrivain »... Je défends l'inverse : l'écriture aide à penser, je pense dans l'écriture. Ce serait aussi un moyen de réhabiliter l'écriture, de lui donner une autre place que ce qu'elle a actuellement dans l'esprit des élèves qui sont souvent en contestation : je n'ai pas besoin d'écrire puisque je l'ai dans la tête. C'est toujours la réponse qu'on vous donne. Or, on voit quand même que des élèves découvrent des choses dans le processus de la réécriture.

Dans cette logique de modélisation des savoirs, il n'y a pas de réflexivité, on ne construit pas un rapport critique et distancié à l'écriture. Certes, on n'écrit pas à partir des auteurs latins mais à partir des auteurs du XIX^e : c'est la seule différence avec ce qui se faisait avant.

La littérature contemporaine a du mal à entrer dans cet espace. Là aussi il faut s'interroger : doit-on écrire aujourd'hui comme on écrivait au XIX^e ? On est dans cette domination de la littérature réaliste, avec la référentialité très forte, l'illusion réaliste. En soi, je ne trouve pas cela négatif, je trouve ces auteurs passionnants mais dans la mesure où l'élève peut apprendre quelque chose de lui, être impliqué.

Le travail que j'ai mené avec des élèves, et que je vous proposerais ensuite, est à partir du Père Goriot : un texte on ne peut plus classique... Je crois qu'il ne faut pas se faire le contempteur de cette littérature : si elle disparaissait de l'apprentissage on risquerait d'obtenir plutôt quelque chose de l'ordre du tout-communicationnel...

On est dans un fonctionnement linéaire de l'écriture, qui partait de l'idée pour aller ensuite vers la métaphore, l'ornementation du discours.

On n'est pas sur des principes de récursivité, d'alternance, de superposition des procédures et des opérations langagières (on n'a pas pris beaucoup de leçons de ce que décrit la psychologie cognitive...).

ÉCRIRE SANS ÊTRE NOTÉ

On voit que l'écriture d'invention est aspirée par l'argumentation. Écrire une description, travailler sur le paysage, par exemple, ça n'existe pas. En ce qui concerne la poésie c'est pareil : il n'y a pas d'expérimentation. Les profs ne savent pas faire et ne savent pas évaluer, car on est dans cette logique où tout doit être évalué, chiffré, etc. C'est un combat à mener aussi. Je défends l'idée qu'on puisse écrire sans être noté. La notation interviendrait après qu'on ait pu écrire longtemps et porterait par exemple sur l'investissement. Là, les élèves n'écrivent que parce qu'ils doivent être notés. Il s'agit de mettre en place des temps d'écriture dans la classe, une écriture qui serait gratuite (faussement gratuite puisqu'elle sert aussi à construire des concepts, à construire de la pensée).

Accueillir le sujet écrivain

Il s'agit de chercher des équilibres. Plutôt que d'être du côté des savoirs purement déclaratifs, de l'évaluation, du savoir construit dans les lectures, ce qu'il faudrait c'est trouver le moyen d'accueillir le sujet, l'élève, trouver les termes d'une entrée dans la subjectivité, dans la connaissance de la subjectivité de l'écriture. Qu'on ne soit pas toujours dans cette logique objectivante, neutralisante. Les enseignants invoquent le principe de précaution : « on ne peut pas laisser un élève s'exposer à parler de choses intimes... Ce n'est pas le rôle de l'école que de laisser parler les élèves, de donner cet espace de l'intimité ». Voilà, dès qu'on parle de sujet, les réactions que cela provoque chez les enseignants... Or le *je* n'est pas forcément la personne ! Le prof ne peut pas évaluer la personne, je suis d'accord, il faut créer des écrans, faire en sorte que l'élève puisse s'exprimer mais en travaillant sur l'art du camouflage, se dire sans se dire, toutes ces stratégies d'écriture qui lui permettent de se reconnaître sans s'exposer... D'où l'importance des savoirs procéduraux, mais une fois que le sujet est impliqué, et non l'inverse.

Équilibre entre savoirs, savoirs-faire et subjectivité : favoriser les interactions.

Écrire d'abord, puis aller rencontrer des textes qui poseront des situations-problèmes et à partir desquelles je pourrai revenir sur ma propre écriture et revoir à la réinvestir à partir de la fréquentation des textes. Plutôt que les textes soient seulement sur le mode de l'exemplification trouver les moyens de problématiser l'écriture, c'est-à-dire qu'il y ait un projet, un enjeu : est-ce qu'en écrivant autrement je dis la même chose ou est-ce que je dis autre chose ?

J'ai demandé à des Premières S de travailler sur une scène d'en-

fance, à partir de Rousseau, j'ai mis en place des possibilités d'être dans la feinte de cette scène, qu'elle ne soit pas forcément « authentique » mais que tout soit fait pour qu'on pense qu'il s'agit de cela. La première écriture était la rédaction de 5°. Ils ont produit « *je me rappelle du jour où...* » : introduction, puis succession d'événements dans une chronologie parfaite et puis conclusion : « *je me souviendrai toujours de...* ». On était vraiment dans une production très normée, ce qu'on produit à l'école, le modèle narratif classique. Le modèle de l'écrit, c'est ça.

Le travail a été justement de casser ce modèle pour aller vers une autre écriture. Et dans bien des cas les élèves ont découvert qu'il y avait une sorte de libération, qu'en se libérant du cadre des choses remontaient à la surface... Déstructuration avec à la fois cette remontée vers la mémoire mais aussi « qu'est-ce que ça me fait de me souvenir maintenant », par exemple. Décrire ça, être dans le commentaire de son histoire. Alors qu'on a souvent seulement des à-plats purement descriptifs, avoir là une position un peu en surplomb. En général, pour l'élève, le lecteur doit tout savoir sinon le texte sera incomplet et mauvais. Tout le travail qu'on a fait était de reconnaître aussi que je suis incapable de rendre compte de cette scène, que la mémoire est défaillante, que je dois aussi travailler sur les failles. On travaille ainsi sur une problématique de l'écriture : comment écrire la faille ? Comment la faille rend compte aussi d'une certaine relation à ma propre mémoire et à mon passé... ? On avait une dimension esthétique de l'écriture qui rendait compte d'une dimension anthropologique de l'écriture. J'ai demandé aux élèves de produire un texte de commentaire : qu'est-ce qu'ils avaient appris dans cette réécriture, comment ils avaient perçu le cheminement de ce travail.

Problématiser et aussi, plutôt que d'être dans le tout-rhétorique, défendre une certaine poétique, la dimension de l'esthétique : j'ai posé l'écriture du fragment. Travailler sur la fragmentation.

À quoi bon l'écriture d'invention ?

Au bout du compte, il s'agit de faire évoluer les représentations. L'écriture d'invention ça doit servir à quelque chose, ce n'est pas seulement pour s'assurer que l'élève maîtrise le point de vue externe, mais qu'il puisse cheminer, avoir un autre rapport à l'écriture. L'écriture est une aventure singulière, ce n'est pas une reproduction de quelques procédés.

À travers ce travail il y aurait aussi une réhabilitation de la figure de l'écrivain...

CONDUITE D'UNE SÉANCE D'ÉCRITURE D'INVENTION

Le principe de la fictionnalisation du portrait.

Quelles stratégies mettre en place pour passer d'un état à un autre du texte ?

Document distribué : trois textes d'un élève correspondant à trois états du texte

Étape 1

Avant d'aller vers le texte le point de départ proposé aux élèves est la lecture de l'image : des représentations de Balzac, à différentes époques de sa vie.

Partir d'une écriture détachée, non fictionnalisée, apprendre à observer. Qu'est-ce qu'on voit ? La physionomie générale, le regard, la posture, le visage (qu'est-ce qu'on regarde dans un portrait ?). Recueillir ces observations, travailler sur la qualification et surtout partir du dénoté pour aller vers la connotation, les « valeurs » attachées à la description (ça renvoie à quoi, dans quelle symbolique sommes-nous ? qu'est-ce que ça nous dit ? quelle représentation en a-t-on ?).

Après cette heure d'analyse, ce qui devait se retrouver dans l'écriture c'était de jouer sur les idées de puissance intellectuelle et physique, le côté réaliste, artisan : on était sur des codes iconiques et il fallait travailler là-dessus.

Étape 2

Parce que je ne voulais pas rester sur une représentation figée, univoque du personnage, je leur ai proposé ensuite un manuscrit, « Bon à tirer », de *La Femme supérieure* (dans les *Études* de Balzac, *La Comédie humaine*).

Balzac fonctionne beaucoup par hypertrophie, expansion, puisque ce texte était au début très court et devient quasiment un roman. Il travaille beaucoup avec cette sorte de boursoufflement de l'écriture.

La question était « pourquoi je vous donne cela après avoir vu les portraits ? Est-ce que ça apporte une information supplémentaire ? »

On dirait que c'est des pattes de mouche, l'écriture est petite, il y a une sorte de fébrilité, ça va dans tous les sens, il y a une énergie, mais aussi, avec ces grosses mains... etc. : on a travaillé les contrastes. Les premières remarques sont vérifiées pour une part seulement.

L'idée c'est de **travailler sur des paradigmes** et non pas sur la composition formelle d'un portrait (on voit le physique et après on voit le moral, etc.).

Il vaut mieux travailler sur la sémantique, qu'apparaissent à la fois la puissance du corps et la puissance de la création mentale, le monde terrestre et le monde de l'imagination, la fixité, l'immobilité qu'on a dans les portraits et le mouvement que suggère le manuscrit.

Aller aussi vers cette idée d'**équivoque du portrait** (et non pas « on le voit, et il est transparent » ...).

Jouer aussi sur « il a quelque chose à nous révéler » qui complexi-

fie le personnage. Cette complexification, avec cette idée d'ambivalence et de contradiction c'est le **programme d'écriture** : cette ambiguïté devra ressortir dans le portrait, que tout ne soit pas résolu. Du point de vue des représentations, des valeurs, c'est aussi lutter contre le « il est comme ça » du discours adolescent qui très vite se fixe dans des stéréotypes, des schémas. À travers le portrait littéraire il s'agit aussi d'**approcher l'humain, dans sa complexité**... Le jugement ne doit pas être posé immédiatement et de façon définitive.

Si on regarde rapidement le premier texte de l'élève, on est sur la neutralité du « on » : est décrite la représentation de Balzac et non Balzac lui-même : *on voit, on remarque, on retrouve, on a,...* : il n'y a pas de marques de subjectivité, le sujet écrivain est le plus neutre possible, il est dans la restitution des observations faites en classe, dans la juxtaposition de ces remarques, sans élaboration, sans construction. On n'évalue pas ce texte, il fait partie des écrits intermédiaires, c'est un point de passage.

Étape 3

Fictionnalisation : passer du portrait isolé au portrait dans un régime romanesque et voir ce que ça met en branle. Il fallait là aussi que je leur donne un outil sur comment fictionnaliser : c'est là qu'intervient la lecture des textes extraits du *Père Goriot*. Ils ont un écrit et je leur demande d'essayer de repérer les modes de composition, et comment se construit chaque portrait. Balzac est maintenant un des personnages de la pension Vauquer. *De la même façon qu'on a les textes décrivant Poiret et Vautrin au début du Père Goriot, vous allez enchâsser le portrait de Balzac.*

Travail de repérage conduit avec les élèves :

Ce qui est très significatif dans le portrait de Poiret c'est, du point de vue de la caractérisation, le lexique de la dépréciation : tout concourt à construire un personnage fantomatique, sans substance, dépersonnalisé. Procédé aussi de la métaphore filée. La figure du délateur est déjà construite (Poiret dénoncera Vautrin...) À l'inverse, Vautrin est dans une force, une grande visibilité, social, jovial, un personnage plus riche et complexe.

Qui écrit ? De quel point de vue ? Le narrateur se situe du côté de la communauté, refuse de donner une histoire, d'être omniscient. Il y a une sorte d'opacité.

Ce sera un **projet de l'écriture** : travailler sur l'opacité du personnage, les failles, faire en sorte que tout ne soit pas résolu dans le portrait. Moins on sait, mieux c'est. Travailler sur la délégation du regard, les témoins. Balzac reprend une parole collective, on est dans le citationnel. Mise à distance. Le portrait laisse des zones d'ombre. Travailler le « je ne sais pas », « je crois que », et donc sur la modélisation. Ce sont là des outils linguistiques. Travailler sur l'ambivalence : Vautrin est celui que l'on admire mais aussi celui que l'on craint...

Dans le texte n°3 du portrait de Balzac, on retrouve la modélisation, ces sortes d'appendices d'informations, ces incises qui ne sont pas spontanément dans les écrits des élèves.

Il y a une mise en relation des informations physiques avec l'environnement. Il y a une causalité qui donne du lien à l'ensemble du

portrait : *C' est parce qu' il était comme ça qu' il ne sortait pas.* Il y a un ancrage fictionnel du portrait, celui qui écrit donne une épaisseur existentielle au personnage à partir d'indices physiques. Il y a aussi doute sur l'identité, jeu sur l'ambivalence. Avec « bien que... » apparaît aussi la restriction, l'opposition qui apparaît peu naturellement dans l'écriture des élèves.

La description physique sert à justifier le personnage, son existence, ses rapports avec les autres. Ce lien était moins présent dans le texte n°2.

Il y a aussi délégation du regard, il joue sur l'équivocité du portrait.

Conclusion

En 4^e, vous avez un portrait de Labruyère et puis un ou deux autres, à côté : on est dans une simple juxtaposition, une revue de genre. Tout est rapporté à des critères de genre, on est dans un rapport vertical : il faut que ce portrait exemplifie les critères de genre du portrait. Car dans les classes on travaille toujours sur « le » portrait, en tant que genre, et non pas en tant que discours dans un monde, avec une singularité de parole.

Dans l'ensemble les élèves ont bien perçu ici quel était l'intérêt du point de vue : ce n'est pas seulement une machine à changer mais ça fait sens dans la lecture du texte. On est sur cette maîtrise parce que l'élève arrive à mettre en scène son portrait, à l'intégrer dans une logique romanesque et à récupérer une esthétique du portrait. Ce n'est pas seulement rhétorique.

... des Mots en l'air – extrait...

Objets de silences, commencements du monde, genèses minérales et végétales ...

Ayer matière silencieuse paysage de brume,
Je distingue tes formes évanescences.
Hier tu étais là, tu es ici depuis toujours, le début du monde
La trace laissée à jamais dans le silence des gestes.
Mouvements gris, jaunes qui s'échappent
Bleu qui se devine terre de ta chair,
Tu tombes à point
Rien n'est dit tout est senti,
Roulements de couleurs charivaris de matières
Un début de monde un matin.
L'horizon se perd, je me perds avec lui.
Sensation de vide de plein,
Mes oreilles bourdonnent de tes coulées
Unique saveur de ta couleur,
Je cherche un début je trouve un infini qui me terrasse
de sa beauté,
Pleine, réchauffée, enveloppée par ton étoffe,
Je me balade
Merveille que mes yeux engloutissent
J'ai faim de te caresser
T'absorber dans mes pores pour toujours.
La toile se fait silencieuse.
Mañana viendra.

Myriam Galinier

Extrait de « Des mots en l'air », atelier d'écriture et fictions radiophoniques de la Boutique d'Écriture - Atelier Animé par Frédéric Maigne à l'Alliance française de Oaxaca (Mexique).

Mars 2005 L'Atelier K

Georgette Kruczinsky et Jean-Claude Barrère Dispositif « Calli-o »

Introduction de Jean-Claude Barrère

Lancer un inducteur c'est déjà constituer le groupe autour de la surprise : il va y avoir quelque chose qui n'est pas déjà connu des personnes qui viennent à l'atelier. Ici une calligraphie, un inducteur visuel, déjà élaboré culturellement et artistiquement mais dont nous n'avons pas forcément le code.

À partir de cet inducteur il s'agit de passer par un certain nombre d'étapes très guidées, et à un rythme soutenu, afin de constituer un terreau, pour aboutir à un texte qu'on pourrait mettre en regard, un texte qui pourrait être de type « poétique ». Vous allez passer par des phases d'écriture individuelle et des phases où vous serez en petit groupe.

Il vous faut deux feuilles format A4 pliées et coupées en deux. Place à la découverte, à la surprise, au saisissement !

Une carte sur laquelle figure un signe calligraphié (écriture arabe), numérotée au verso.

Regarder l'image, dans tous les sens. On peut avoir des points de vue différents. Quelques secondes.

Étape 1

Sur une première feuille dans le sens de la hauteur écrire « Si c'était »...

- un phénomène naturel (pluie, vent, tonnerre, orage, etc.)
- une matière
- un animal
- un sentiment ou une émotion
- un objet

Écrire des noms, un ou plusieurs à chaque fois. Il ne faut pas trop réfléchir, plutôt lâcher prise. 5 min

Étape 2

Prendre une deuxième feuille, continuer sur « Si c'était » + verbe

- verbes d'actions ou de mouvement
- verbes qui ont trait à des réactions physiques ou émotionnelles

5 min pour récolter autant de verbes que l'on veut, accueillir ce qui vient. On a intérêt à avoir un matériau plutôt plus abondant que restreint au départ.

Étape 3

Sur la troisième feuille écrire « Cela m'évoque... » Noter mots, groupes de mots. 5 mn

Étape 4

Sur la quatrième feuille, se servir de la première et de la deuxième pour

- associer 2 noms de champ différent (une matière et un animal par exemple) à partir de la liste 1, soit nom+adjectif (exemple : avec joie et velours on peut écrire « joie veloutée »...), soit nom et complément de nom (exemple : avec pierre et serpent, « serpent de pierre »...). L'objectif étant de voir quelles images peuvent naître de cette rencontre...
- utiliser les verbes de la liste 2 pour écrire des phrases. On peut aussi ajouter les verbes « passe-partout », être, avoir, l'expression « il y a »... 8 min d'écriture en tout

Étape 5

Considérer Le matériau accumulé, voir si quelque chose se dessine... Écrire un texte sur la feuille entière, dans le sens que l'on veut, en utilisant ce matériau, lié à la calligraphie. On peut aussi entrer dans l'écriture sans en tenir compte et l'organisation du texte émergera en écrivant.

Privilégier une orientation de la calligraphie. À moins de vouloir tourner encore... : il faudra écrire alors deux textes ou trois. Si c'est un texte qui tourne autour de la calligraphie cela devra se sentir dans l'écriture...

une demi-heure d'écriture.

Pause de 10 min

Étape 6

Groupe de trois personnes ayant la même calligraphie (numéro au dos)

Les textes s'échangent. Qu'est-ce qui, de ce partage, peut nous ouvrir des pistes de réécriture ?

Étape 7

Est distribué à chacun le texte de Khalil Gibran (figurant à l'origine en regard de la calligraphie à partir de laquelle les textes ont été produits dans l'atelier) : *Le Passant d'Orphalese*, extrait de *Le Prophète*, Syros, coll. Pollen

Étape 8

Prolongements possibles : écriture d'un autre texte en prélevant des mots dans le texte de Gibran, réalisation d'un triptyque sur format A3 avec la calligraphie, avec le texte 1, le texte de Gibran et le texte 2. Il y a la contrainte de l'espace de la page, physique, ce qui demande de recalibrer son texte...

Ce dispositif se déroule en général sur une à deux journées. La lecture du texte final se fait en grand groupe. On peut décider aussi du texte qui sera lu.

FONCTIONNEMENT DE L'ATELIER K

Nous sommes cinq animateurs, on prépare toujours tout tous ensemble. Tous les étés, on prend une semaine, on se met en position d'écriture personnelle et on essaie de bâtir un programme pour l'année. On se revoit dans le courant de l'année, avant chaque module. Il y en a toujours au moins deux à animer. Depuis le début. Et on dure...

On a fonctionné pendant 5-6 ans avec des ateliers toutes les trois semaines qui duraient 3h 1/2, le soir, de 19h à 22h30, avec des projets d'écriture sur un trimestre. On s'est aperçu que ça ne fonctionnait pas très bien : dans la mesure où les séances étaient assez espacées (on travaillait encore tous à l'époque), il suffisait que quelqu'un manque une séance et ça se diluait. En plus, c'était le vendredi soir, les gens qui travaillaient étaient fatigués, ce n'était pas évident de travailler encore 3h 1/2 de suite. On faisait toujours des week-ends et, dans la continuité d'une journée, c'était beaucoup plus intéressant et productif, on était amené à ce creusement, justement, dans la production des textes. On a imaginé, vu qu'on ne peut pas faire que des week-ends, à ce projet de modules : minimum une journée, le samedi, ou sur deux samedis à 15 jours d'intervalle, cet intervalle étant justifié par l'intérêt de la maturation. À la fin de la première journée on fait un point sur les projets généralement déjà engagés, les participants écrivent ou recueillent du matériel, quelque chose se fait dans ce laps de temps. Ceux qui viennent sont assez satisfaits de la formule. On n'est pas vraiment dans de l'écriture longue mais les gens s'installent quand même dans une écriture problématisée. Les gens peuvent s'engager sur d'autres samedis. On leur fait un prix s'ils viennent à l'année c'est-à-dire sur trois-quatre modules et un week-end. Ils peuvent venir sur deux modules seulement, en fonction du programme qui les intéresse, donné en septembre. Lorsque le premier jet est écrit on fait des petits groupes pour que les échanges permettent de revenir sur son texte. Des échanges sont possibles en petit groupe et moins en grand groupe. Il y a une proximité qui se crée, une intimité. Lorsqu'on est à deux ou trois animateurs, même si on est d'accord sur les principes de l'atelier on ne va pas forcément réagir de la même façon. On passe dans les groupes et celui qui écrit se pose alors la question de comment maintenir tel ou tel parti-pris, face aux différentes choses qui lui ont été

suggérées... Je crois qu'il faut une culture de l'atelier, il y a forcément un temps de mise à l'épreuve, celui de revenir, voir ce qu'on peut supporter, etc.

On travaille surtout avec des personnes volontaires, pas de public « captif ». Mais on perd aussi des gens en cours de route...

On tient à ce qu'un atelier d'écriture soit un acte culturel, que chacun amène quelque chose qu'il a découvert, un livre qu'il laisse traîner, par exemple, c'est cette notion de bibliothèque, tout ce qui peut donner envie...

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

Patrice AGUILAR, « Ateliers Singuliers » (Gers) • Aline ANDREU, Café culturel « Folles Saisons » (Toulouse), *formation ALEPH* • Jean-Claude BARRERE, « Atelier K » (Toulouse) • Philippe BERTHAUT, auteur, animateur de l'Atelier Recherche • Marie CARRE, association « yaksa productions » (Toulouse) • Cécile CHANTELOT, (Nîmes), *formation au DU de Montpellier* • Nicole CHEVRIER, Engayrac (Lot-et-Garonne) • Cécilia COLOMBO, salon de thé librairie « La lettre Thé » (Toulouse), *formation au DU de Montpellier* • Nicole COMOLLI, association « La Motte à Mots » Cazères (Haute-Garonne) • Josiane DANIEL, « Association Prise d'Encre », Mercenac (Ariège) • Céline DAYAN, « Association Citrouille » à Cahors et à Figeac-Cajarc (Lot) • Tugdual de CACQUERAY, « Culture et Liberté Garonne » à Soturac (Lot), *formation ALEPH* • Catherine de LAGABBE, Rieux-Volvestre (Haute-Garonne) • Marie-Claude DENJEAN, « Espace Saint-Cyprien » et association « Mille et une feuilles » (Toulouse) • Hélène DUFFAU, auteur, « Atelier Hors série » (Auterive) • Karen DUTRECH, *formation Ciclop* • Anna FISCHER, maîtrise langues étrangères appliquées • Élisabeth GATHIE, association « Prise d'Encre » Villargein (Ariège) • Sarah GRANEREAU, formation éducateur spécialisé • Margit GIRARD, association « Parole Expression » (Toulouse), formation au DU de Montpellier • Christian GLACE, association « Le stylo Migrateur » et centre d'hébergement « La Maison des Allées » (Toulouse) • Valérie GRIFFI, directrice de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse • Lionel HIGNARD, auteur, formation au DU de Montpellier • Martine IMHOFF MARC, « Atelier Clairbois » (Toulouse) • Nadège KOUTSIKIDES, photographe • Georgette KRUCZYNSKI, « Atelier K » (Toulouse) • Isabelle LAHILE, association « ExpresArt », Illartein (Ariège) • Gérard LAPAGESSE, auteur de polars, association « Accueil Toxicomanie » à Blagnac (Haute-Garonne) • Séverine LE PAN VAURS, « Ateliers Singuliers » (Gers) • Catherine MANUEL, auteur, journaliste, « Les ateliers de la Coquille » à Toulouse, *formation au DU de Montpellier* • Nathalie MARTY, « Clinique de Castelviél » à Saint-Jean (Haute-Garonne) et atelier « À mots découverts » à Toulouse • Danielle ROJTMAN, professeure certifiée de lettres moderne, à la retraite • Geneviève ROJTMAN, association Toulouse Action Chanson, *formation au DU de Montpellier* • Muriel ROMANA, romancière, « Association Porte Plume », Librairie Privat (Toulouse) et Revel (Haute-Garonne) • Sandrine SANCHEZ, association « Dédale » (Toulouse) et association « Coxin'ailes » (Balma), *formation Art Cru* • Carine SAVOLDELLI, médiatrice à La Boutique d'Écriture du Grand Toulouse • Catherine STEFFANN, atelier Thot'M (Tarbes) • Violaine VANOUICHE, *DEA de littérature* • Sylvie VIVET GASTON, professeur des écoles à Tournefeuille (Haute-Garonne).

* 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.

« Calli-o » texte issu du dispositif

1ère étape

une colline érodée, un étron canin, un serpent lové, une idée fixe.

2ème étape

colimaçonner, tire-bouchonner, tournicoter, enrrouler, casca-
der, terrasser, ceinturer.

3ème étape

un paysage étranger, une culture en terrasse, une route de
montagne en lacets.

1ère tentative de texte

La route colimaçonnerait autour de la colline, s'enroulant
autour d'elle comme un serpent lové. Sa façon de la ceintu-
rer faisait redouter qu'elle ne l'étranglât. Le paysage ainsi
« terrassé » cascadaient du sommet jusqu'au fond de la vallée
afin de retenir la pluie dans les cultures, car la présence de
l'eau avait quelque chose d'obsessionnel pour ces agricul-
teurs de l'impossible.

2ème et 3ème tentatives, avec en gras les insertions
empruntées au texte ayant inspiré la calligraphie :

« Au fil des siècles, l'homme avait façonné ce paysage aride
à grand coups de dessins concentriques formant un labyrin-
the courant de la cime jusqu'à la vallée. La culture en ter-
rasses s'était imposée dans cette région du monde où les
terres agricoles étaient rares, et l'eau précieuse. Par ce
dispositif aux allures compliquées pourtant dictées par une
logique simple, il s'agissait de retenir l'eau pluviale dans le
dédale des cultures.

Le chemin jusqu'au sommet paraissait d'autant plus long à
Jojo le bousier du fait qu'il le parcourait à reculons, enser-
rant entre ses grosses pattes de derrière cette boule de crot-
te de buffle qui hébergeait la promesse d'une progéniture.
« **Tu n'es ni un étranger au milieu de nous, ni notre hôte,
mais notre fils bien-aimé. Ne souffre pas que nos yeux
aient déjà faim de ton visage.** » lui chuchotait Jojo, essouf-
flé par son effort.

Jojo ne se posait aucune question. Terrasses ou pas, depuis
la nuit des temps son espèce avait toujours roulé sa boule
jusqu'au sommet de la colline, persuadée que la proximité
toute relative du dieu soleil (nous parlons à l'échelle de l'in-
secte), cette proximité donc, favoriserait l'éclosion. **Tout son
peuple se rendait sur la vaste place face au temple** pour y
exposer sa boule aux rayons. **Et alors de ce minuscule sanc-
tuaire sortirait la nouvelle génération... Il la regarderait
avec une immense tendresse**, avec le sentiment du devoir
accompli.

Jojo le bousier montait à reculons les différentes stations de
son chemin de croix, surveillant du coin de son œil à facet-
te son ascension à rebours, comme dans un rétroviseur. Jojo
connaissait par cœur le Code Rousseau de la nature et
savait que tous les torts étaient attribués à celui qui reculait,
mais les collisions entre insectes étaient rares et se
réglaient le plus souvent à l'amiable. À peine une aile frois-
sée, de temps à autre...

Jojo n'avait qu'une seule obsession : il savait que la
manœuvre n'autorisait aucune erreur, sans quoi la boule
vous échappait, et... C'est ce qui arrivait régulièrement à cet
étourdi, ce maladroit de Sisyphe qui, depuis une éternité,
poussait toujours la même boule. À peine était-il arrivé au
sommet qu'elle dévalait jusqu'au fond de la vallée, et tout
était à refaire.

Le destin s'acharnant sur lui, ce pauvre Sisyphe n'en aurait
donc jamais fini !

Gérard Lapagesse

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

Avril 2005

Dis-sidence, dis-sonance

invité

Invité : **Michaël Gluck**

Poète, dramaturge et animateur d'atelier d'écriture, Michaël Glück vit à Montpellier.

Il intervient aussi dans la formation du D.U. d'animateur d'ateliers d'écriture de l'Université de Montpellier.

Michaël Gluck : bon jour

L'Atelier : bonjour

Michaël Gluck : c'est étrange parce que j'ai dit « bon jour » et on me répond « bonjour ». Je crois que c'est fondamentalement là-dessus que je travaille, le bon jour, sur l'écart à l'intérieur d'un mot, une certaine manière de séparer. Avant de passer à l'écriture, ce qu'on va faire très très vite, je voudrais commencer par quelques réflexions, quelques petites notes autour de notions... Par exemple, dans les quelques mots d'introduction de Philippe, j'entends le mot « dispositif »... : j'avais envie de commencer par une rêverie autour de ce mot que j'aime beaucoup. Quand je dis ce mot-là, « dispositif » – je ne sais pas si c'est mes vagues réminiscences de latin ou de grec, qui sont quand même très anciennes – je ne peux m'empêcher d'entendre d'autres mots comme « dis-sonance », « dis-sidence », voire même le mot « diable ». On entend le préfixe dis-, dia-, qui signifie d'abord ce qui sépare, ce qui distingue, ce qui va de travers, ce qui ne sonne pas comme (la dissonance c'est ça, ce qui ne sonne pas comme... un unisson par exemple), ce qui fait une espèce de trou dans une langue fusionnelle, dans une langue unique, n'appartient pas à une langue de comme –unication (j'ai toujours eu un problème avec le verbe communiquer, je fais des fautes d'orthographe délibérées, j'écris commun-niquer, la communication c'est l'art de niquer le commun), c'est pour ça que je fais toujours appel à cette dis-position, cette façon de se poser à travers, entre deux, il me semble qu'il n'y a de véritable création, de véritable quête pour chacun et chacune d'entre nous que dans un écart, qu'il n'y a pas d'écriture de création s'il n'y a pas ce travail sur l'écart. Comme dirait Proust que j'aime citer : « écrire c'est toujours écrire dans une langue étrangère ». Même en français, si c'est notre langue, nous écrivons dans une langue étrangère.

LÀ OÙ ÇA CLOCHE

Quand je parlais de « diable », c'est parce que je n'oublie pas que l'origine du mot diable c'est diablein, c'est ce qui s'opposerait au symbolein sans lequel il n'est pas de société humaine possible, sans cet ensemble qui rassemble des choses... Ce que j'aime bien, en même temps dans cette idée de diable, c'est que le diable c'est celui qui sépare, celui qui divise, qui ne parle pas comme il faut. Je crois que l'écriture, c'est aussi cette façon de ne pas parler comme il faut. Je ne sais pas si certains d'entre vous ont une petite connaissance de la langue grecque... Ce qui est « boleïn » dans « symbole » désigne quelque chose de très très précis au départ, dans l'art des poteries : quand une poterie est cassée, le fêlure s'appelle le boleïn, et recoller, ce travail de raccommodeur de porcelaine, ce métier qui existait autrefois, c'est cela que l'on appelait le symbolein dans la langue grecque. J'aime bien le mot diable parce qu'il se situe sur cet écart : comment on va travailler sur l'entre-deux, comment, loin de vouloir absolument rassembler les morceaux, on va travailler avec le grave à l'intérieur de ça, on va aggraver son cas, comme dirait un de mes amis écrivains, Daniel Lemaux, écrivain de théâtre fondamentalement, là où ça cloche c'est là où il faut creuser, là où il faut aggraver. C'est pas chercher à faire bien c'est creuser là où, au contraire quelque chose fait un peu mal. D'ailleurs souvent, au théâtre, l'ordre du symbolein correspond à ce qu'on appelle le deus ex machina, le dieu hors de la machine qui vient réparer les morceaux brisés : on sait très bien que c'est un artifice complet. Une des grandes leçons du théâtre, c'est Molière dans *Tartuffe* où il faut l'intervention de l'Exempt à la fin qui vient raccommodeur les morceaux, alors qu'on sait très bien que les fêlures vont continuer à déchirer toute la famille autour d'Orgon, le théâtre viendrait nous donner une espèce d'illusion de réparation où on n'aurait plus la trace du boleïn, de la fente entre les morceaux.

Voilà ces quelques réflexions autour du mot dispositif parce que je crois qu'un dispositif est là pour nous inviter à

chaque fois à nous situer ailleurs, à être en dissidence, à essayer de creuser quelque chose dans notre langue qui n'est pas notre langue pour essayer peut-être, justement, de trouver, véritablement, notre langue.

L'ÉCRITURE EST AFFAIRE D'« EXAUTISME »

La deuxième chose sur laquelle je voulais revenir, un peu en exergue de cet après-midi, c'est sur le mot « auteur » qui est aussi un mot que j'aime beaucoup... Un écrivain, malheureusement très oublié – et le livre auquel je fais référence l'est encore plus dans son œuvre –, c'est Roger Caillois qui dans un livre qui s'appelle *L'Esthétique généralisée*, revient sur le mot auteur en rappelant simplement qu'étymologiquement un auteur c'est un augmentateur. Ce n'est pas un reproducteur de la réalité, c'est quelqu'un qui augmente la réalité, qui apporte des réalités nouvelles et, du coup, il nous apprend peut-être à ne pas confondre la notion de « je », le moi, d'autorité, avec le « je » auteur. Le je d'autorité, c'est celui qui assène toujours sa propre parole comme une vérité, son pauvre moi comme l'aune de toute vérité, alors que le je auteur, dans le jeu du monde, augmente la réalité du monde et si on peut parler d'autorité encore là, dans la manière qu'a l'auteur d'être au monde, c'est en fait qu'il s'expose à permettre à chacun, à restituer, plus exactement, à chacun la possibilité d'être augmentateur du monde. Et je crois que c'est l'une des grandes richesses que j'ai pu vivre, soit en tant que participant, soit en menant des ateliers d'écriture : c'est quand à chaque fois que ça marche, chacun retrouve cette possibilité d'être un augmentateur, une augmentatrice du monde. En fait, l'auteur, c'est celui qui s'expose à creuser l'écart, c'est encore un dispositif, entre le moi-je un peu narcissique et le monde. À ce moment-là, l'écriture c'est affaire d'« exautisme ». J'emprunte ce concept à un poète contemporain, Michel Deguy, qui l'a utilisé il y a très longtemps. C'est la sortie de soi. Ça va à contre-courant d'une certaine mode actuelle quant à l'écriture de soi...

LES GESTES DU BOUQUET

C'est cette façon de rassembler une part du monde et d'en faire un bouquet. Dans l'un de ses premiers livres qui est *Fragment du cadastre*, il y a ce vers que je trouve magnifique... : « le matin je me lève avec les gestes du bouquet ». Quand on sait quelle était la formation de Michel Deguy, qui était philosophe et avait une connaissance assez approfondie des langues anciennes et notamment du grec, l'étymologie même du mot logos (qui a donné la parole, la logique, la raison, tous les succédanés du mot), la racine du mot, leg, c'est la cueillette. J'ai une formation philosophique aussi. Clémence Ramnoux, qui a écrit l'un des plus beaux livres que je connaisse sur Héraclite [voir bibliographie - NDLR], rappelle aussi que l'origine du mot logos c'est le bouquet,

la cueillette, cueillir des choses et les rassembler, les fragments épars du monde, de nos expériences, travailler à la fois sur la fragmentation, puisqu'on cueille chaque fleur, on l'arrache, on l'extrait, elle devient fragment du monde, avec en même temps ce geste d'en faire un bouquet.

Je vais vous faire un certain nombre de propositions qui vont amener à des écritures relativement fragmentées mais, en même temps, j'ai dans la tête qu'à la fin de l'après-midi nous devrions, chacune et chacun et tous ensemble arriver à quelque chose de l'ordre d'un bouquet... On verra. Je suis assez confiant. Je vais tourner autour de la parole comme parole partagée, parole adressée, pas la parole repliée sur soi, je vais vous inviter à l'« exautisme » même si, pour être « exautique », il faut aussi partir de ce sol-là, qui est celui de chacune et de chacun. Et cela dans une perspective qui ne vous est pas familière, je crois, qui est de l'ordre des écritures théâtrales. On a tous des représentations de ce qu'est une pratique d'écriture, de ce qu'est le théâtre, la poésie... et puis, de temps en temps, on se trouve déplacé par rapport à ses propres représentations. Je dirais qu'un dispositif est bien là pour tenter aussi de déplacer les choses que l'on peut avoir en soi. Un atelier, c'est toujours pour moi un moment d'expérience, d'expérimentation en commun, sans aucune certitude. On essaie de réfléchir, peut-être même de théoriser, si place il y a pour la théorie, mais il faut accepter une espèce d'aventure.

PROPOSITION D'ÉCRITURE 1

Je dois cette proposition à un poète qui est plutôt dans la tradition de la poésie sonore et qui écrit aussi beaucoup pour le théâtre (il travaille notamment avec des marionnettistes comme Dominique Oudard). Patrick Dubost a écrit un petit livre auquel j'emprunte la proposition que je vous fais, qui s'appelle *Pour ne pas mourir*. Ce livre est fait de choses très simples. Ce sont de petites phrases très courtes qui se terminent toutes par « pour ne pas mourir ». Aller faire mon marché pour ne pas mourir, ça peut être aussi partir à la chasse aux papillons, peu importe, l'essentiel c'est de terminer la phrase par « pour ne pas mourir ». Je vous demande une quinzaine de petites phrases. 10 mn d'écriture. Le moment qui va m'intéresser n'est pas le moment de l'écriture...

Quelque chose qui ressemble à un chœur : il ne s'agit pas que chacune et chacun se mette à lire absolument ces quinze phrases. On va travailler sur quelque chose qui ressemble à un chœur, mais pas à l'unisson, on n'est pas dans une marche militaire... On peut s'imaginer que nous sommes dans une espèce de nuit, sur un plateau. Une voix va commencer à s'élever et va commencer à lire. Vous n'êtes pas obligés de lire dans l'ordre de l'écriture. À nous d'écouter ce qui se passe... et puis quelqu'un, tout d'un coup, vient glisser ses propres propositions, sans qu'il y ait de « tour ». On peut aussi s'abstenir de lire. Les voix peuvent se superpo-

ser, ce n'est pas grave. Si vous articulez suffisamment on peut très bien entendre deux voix en même temps.

Retours sur la lecture

Michaël Glück : chacun était dans l'écoute de ce qui se disait collectivement. J'ai trouvé très intéressant ces moments où il y avait comme une espèce de tuilage, avec des moments d'apaisement et des moments d'explosion, ça crée des choses intéressantes dramatiquement. Si on avait travaillé sur la durée, on aurait eu aussi des moments de silence. On a besoin de ça, de ce qui est écrit. Ce qui est écrit est une sorte de partition aléatoire : comme dans la musique contemporaine on peut très bien prendre telle page, telle mesure avant ou après telle autre mais c'est ça qui est intéressant, de travailler là-dessus. C'est de l'improvisation, mais à partir d'une partition. Et en même temps c'est le travail du collectif qui crée la partition qu'on entend à ce moment donné. Si on reprend dans deux heures ce sera une autre partition. Alors que les notes seront les mêmes.

PROPOSITION D'ÉCRITURE 2

Je vais vous demander d'écrire le premier verbe qui vous vient à l'esprit. On fait un tour de table et on note tous les verbes. Si certains reviennent plusieurs fois ce n'est pas grave.

chuintier - s'accouttrer - escamoter - pianoter - rêver - regarder - ouvrir - grandir - mentir - écarter - chanter - lécher - sauter - fuir - relever - vibrer - regarder - manger - s'écrier - raciner - entailler - provoquer - courir - se taire - dérégler

Avec ces verbes, écrire un texte qui est une adresse à une, deux ou plusieurs personnes. Ce n'est pas un monologue intérieur. Aucun verbe ne doit être conjugué. Si vous rajoutez des verbes, eux-mêmes ne devront pas être conjugués. C'est ce que j'appelle la pensée chinoise. En chinois, les verbes ne se conjuguent pas. Si possible utilisez tous les verbes. 20 mn d'écriture.

Retours sur les textes

Michaël Glück : j'ai bien aimé que le premier texte, la première voix, ait fait le lien avec la proposition précédente. Quant aux transgressions de la consigne qui était de ne pas conjuguer les verbes... Il y a toujours des gens qui ne respectent pas la règle du jeu. Ce qui en soi ne me choque pas, à condition que cela soit délibéré. La question de la transgression c'est toujours ça. Si la transgression aide à la parfaite connaissance de la loi c'est une vraie transgression. Sinon c'est un accident de parcours... La transgression de Cécilia est totalement assumée. Il y a quelqu'un qui a fait ça, qui utilise ce procédé-là d'une manière extrêmement douce et violente, c'est Danielle Collobert. Il y a tout d'un

coup des blocs de parole sauvage qui sont comme ça un « je » suivi d'un infinitif. On pouvait sourire de la manière dont vous avez transgressé la règle et en même temps, si on écoute le texte, il n'y a pas tellement à sourire. La transgression porte là sur la syntaxe mais pas sur la règle. Et ça provoque autre chose. Le dispositif permet ça, de travailler dans la langue, autrement la langue.

Il y a aussi quelque chose... la question de l'adresse. Ça ne m'est pas toujours apparu d'une évidence folle dans les textes. Il y a des procédés simples chez certains comme Lionel « Eh toi là »... Ce serait des choses comme ça. On sait par ailleurs tous comment l'infinitif fonctionne souvent comme impératif (dans les modes d'emploi et les recettes de cuisine). C'était aussi intéressant de jouer sur cette adresse-là. La grande force de l'infinitif c'est de rendre les verbes actifs. Si certains sont intéressés pour trouver des exemples d'écriture avec l'impératif il y a un auteur de théâtre, mort il y a quelques années, Jean-Luc Lagarce, dans les éditoriaux qu'il écrivait pour les compagnies de théâtre pour lesquelles il travaillait, le livre *Du luxe et de l'impuissance*. C'est un livre magnifique sur l'écriture et le théâtre écrit essentiellement comme vous venez de le faire.

Sa langue ou ses langues ?

Philippe Berthaut : ce qui me paraît bien dans ce type de dispositif c'est aussi le fait qu'on ait un lexique commun. Tu parlais d'altérité... C'est dans les liens que chacun fait qu'elle se manifeste. On garde ce socle commun, un Même de convenance, qui fait qu'on n'est pas entièrement saturé dans l'écoute, même si c'est un peu long. Comme on connaît le lexique on entend comment chacun l'a articulé, comment chacun en a fait sa signature. Et ça permet justement de faire ce bouquet entre le Même et l'Autre. Si on était tous dans la lecture d'un texte autre on aurait du mal à nous entendre.

Michaël Glück : ce que je trouve magnifique dans le langage, c'est que c'est un des rares domaines où il n'y a pas de propriété privée. C'est parce qu'il n'y a pas de propriété privée que l'appropriation singulière est possible. À la fois je dis que le principe de l'atelier c'est de mettre en place des dispositifs qui permettent à chacun de conquérir ou de se réapproprier sa propre langue mais, en même temps, quand je dis « sa » propre langue, je ne suis pas convaincu de ce que je dis. Il me semble qu'il y a plutôt « ses » propres langues en potentialité. On peut très bien être polygraphe, mais on ne le sait pas nécessairement. On s'imagine que du fait qu'on a un corps, repérable, on n'écrit qu'à partir d'un seul corps. Il me semble qu'il y a déjà une meute en chacun de nous, des tribus, que plusieurs voix sont possibles. Que la choralité même est dans nos propres organes, de nos pieds jusqu'à la racine de nos cheveux, que ça circule et que peut-être si un dispositif nous était offert qui nous décale un peu plus, nous arriverions à trouver d'autres langues possibles en nous.

Georgette Kruczinski : je crois qu'on a d'autant plus tendance à retrouver le vers de son écriture dans ce type de consigne où on est dans la spontanéité, c'est-à-dire qu'on ne se donne pas le temps de construire quelque chose, on se jette dans l'écriture avec les armes qui sont les nôtres. C'est après, justement, en écoutant les autres, qu'on se saisit de ces choses là, dans un temps plus long qui est la pratique de l'atelier. Dans le premier jet, je trouve qu'on traîne ses propres oripeaux. Si on revient sur le texte je crois que là, oui, on peut accéder à une certaine pluralité d'écriture.

Michaël Glück : c'est aussi les expériences qu'on se donne..., si on va plutôt explorer le théâtre ce n'est pas tout à fait la même langue que l'écriture littéraire. Le théâtre est intéressant pour ça parce qu'il pose plein de questions sur quelles sont les langues à mettre en oeuvre.

Écrivez étranger en français

Philippe Berthaut : je ne suis pas persuadé qu'on ait plusieurs langues, qu'on soit traversé par plusieurs langues, là oui d'accord. Mais, dans la pratique d'atelier, je m'aperçois qu'il n'y a pas tant de pluralité, pas tant de langues. C'est à l'intérieur de sa propre langue qu'on va trouver et pas forcément en écho aux langues extérieures. Parce que lorsqu'on est en situation où on n'aime pas ce qu'on écrit, on va alors être une éponge... Mais ce n'est pas forcément cette pluralité-là dont tu parles ?

Michaël Glück : non ce n'est pas ça... Du coup, comme tu dis ça, je suis en train de réfléchir à d'où je parle quand j'é mets cette hypothèse-là. C'est Diderot qui me fait penser à ça, Diderot qui, lui-même, se définissait comme un écrivain polygraphe. Et puis, en ce qui concerne la partie plus autobiographique c'est aussi le fait que je suis né entre plusieurs langues et que j'ai ce sentiment de n'être pas seulement traversé mais qu'est intégrée en moi la possibilité d'être dans plusieurs langues. Je n'écris pas qu'en Français. Et ces temps-ci, ça me démange de plus en plus d'écrire dans d'autres langues. Et je me rends compte que je n'écris pas du tout les mêmes choses, que ce n'est pas du tout le même univers. Il se trouve que je fais des ateliers d'écriture à l'université, dans la banlieue lyonnaise, avec des étudiants en master section Théâtre. Et dans le groupe que j'ai cette année, je trouve tous les étudiants passionnants mais ceux qui m'étonnent le plus ce sont les étudiants d'origine étrangère. Je faisais remarquer cela à l'ensemble du groupe... Je leur disais, il faudrait que vous arrêtiez d'écrire en français, écrivez étranger en français, comme ça en plaisantant. Et, d'un coup, je me suis dit : si on regarde l'histoire récente du théâtre, quels sont les trois auteurs qui ont révolutionné le théâtre au XX^e siècle ? Ionesco, Beckett, Adamov. Un Russe, un anglophone, compliqué de son origine irlandaise et puis un Roumain. C'est pour ça que je parlais à propos du dispositif avec les infinitifs, de la pensée chinoise. Je ne connais pas le chinois mais je sais que le chinois met le

verbe à l'infinitif et point final, après, les autres marqueurs, ça passe ailleurs que dans le verbe. Voilà, c'est aussi une espèce d'allergie existentielle que j'ai par rapport à tout ce qui est langue unique et je pense qu'il faut se défier aussi de sa propre langue unique.

Babel est une chance

Séverine Le Pan-Vaurs : cela va aussi contre l'idée de Dieu unique, une sorte de paganisme.

Michaël Glück : c'est un tout autre problème... Il se trouve que je travaille beaucoup autour du thème de Babel, qui est quand même un des monuments du monothéisme et je pense que le monothéisme est par rapport au paganisme, pour moi, beaucoup plus intéressant parce qu'il est beaucoup plus près de l'athéisme. C'est mon point de vue. Si on réfléchit à la thématique de Babel, il y a un malentendu interprétatif sur le texte parce que ce n'est pas du tout un malheur. C'est une chance redonnée aux hommes de parler à chacun selon sa langue. Umberto Eco le dit très bien, si on regarde les textes, au départ, le pluriel des langues existe. C'est dans le temps de la construction de la tour de Babel, pour des raisons qu'on pourrait ensuite analyser en détail, que s'élabore une langue unique qui est une langue d'ordre, d'efficacité, où il faut que chacun apporte sa brique et quelqu'un qui en donne l'ordre. On pourrait très bien interpréter le fait de la destruction comme une chance. En même temps le pluriel est inséparable du commun, comme le disait Philippe tout à l'heure. Avoir des mots, quelque chose qui donne un horizon de communauté humaine possible. En classe de SES (ils s'appelaient eux-mêmes « Section des Enfants Sauvages »), j'avais proposé ce dispositif d'écriture à partir des verbes à l'infinitif et ça avait donné, si je reprends les verbes de tout à l'heure : « chuintier-s'accourter-escamoter-pianoter-rêver-regarder-ouvrir-grandir-mentir-écarter-chanter-lécher-sauter-fuir-relever-vibrer-regarder-manger-s'écrier-raciner-entailler-provoquer-courir-se taire-dérégler. Que faire de tous ces verbes ? »

(rires)

Je me suis dit voilà une belle manière d'inventer sa propre langue.

Geneviève Rojzman : j'aime bien aussi ce dispositif de Philippe avec le poème de Tardieu qui s'appelle *La Fin du poème*. Je l'ai proposé dimanche dernier. Je dicte le poème par fragment, ils écrivent à la suite et, à la fin, ils doivent barrer tout ce que j'ai dicté. Et il y en a un qui, donc, a conservé le titre mais n'avait rien écrit et, lorsqu'il l'a lu, ça donnait « La Fin du poème... (silence) »

Philippe Berthaut : il y en a un qui a fait plus pervers et ça donnait « la fin du poème point c'est à vous, virgule c'est à vous, tiret c'est à vous », « c'est à vous » comme ça plusieurs fois et à la fin « c'est à vous et c'est terminé ». Il lisait Tarkos aussi...

PROPOSITION D'ÉCRITURE 3

On va commencer par mettre en commun quelque chose, cette fois un mot sauf un verbe, un nom commun, pas d'adjectif.

On fait un tour de table

Oeuf - papillon - ballerine - fenêtre - air - blanc - capuchon - koala - affiche - topinambour - poil - éternuement - chocolat - langue - tourterelle - verbe - parole - souffle - moment - osier - castagnette - craie - fumerolles - volcelest

Il s'agit d'écrire un texte adressé sans utiliser un seul verbe. On peut rajouter des adjectifs...

Retours sur les textes

Georgette Kruczinski : avec les verbes, on pouvait rester dans quelque chose de plus classique. Là, avec les noms, il y a une pression, on va vers plus de créativité.

Jean-Claude Barrère : et vers plus de théâtralisation...

Michaël Glück : j'ai encore le sentiment qu'on a du mal à être dans l'adresse. C'est vraiment encore une parole tournée vers soi.

Philippe Berthaut : il y avait des constructions qui permettaient de tout faire entrer, des constructions qu'on avait du mal à trouver, effectivement, avec les verbes. Alors... qu'est-ce qu'un « volcelest » ?

Michaël Glück : c'est un très vieux mot de la langue française que connaissent encore ceux qui pratiquent la chasse à courre, ça fait partie du vocabulaire de la vénerie, et ça désigne la trace laissée par une biche après qu'elle a passé un cours d'eau. Je ne m'intéresse pas à la chasse à courre mais je suis un fou du dictionnaire, j'en ai plein. Et d'après le dictionnaire que j'ai consulté ce serait en vieux français une forme raccourcie de « voici cela est ». Aucun rapport, vous voyez, avec ce que le mot entendu provoque quand nous en ignorons le sens.

Philippe Berthaut : il faudrait voir si ça rapproche du sens dans chaque texte...

Michaël Glück : j'aime bien ce principe de travailler sur des mots dont on ignore le sens. C'est toujours cette page qu'on cite souvent de Colette « ah ! le joli petit presbytère ». Je trouve que c'est exemplaire de ce que peut être le travail littéraire.

PROPOSITION D'ÉCRITURE 4

Pour cette proposition, il serait nécessaire que chacune et chacun ait une feuille blanche parce que vous n'allez pas la garder. Je rends hommage, en faisant cette proposition (même si je l'ai un peu adaptée à ma façon), à un monsieur que vous connaissez sans doute si vous écoutez la radio, un certain Jacques Jouet, un des piliers de l'Oulipo.

Point de départ pour avoir une première phrase : écrire une courte phrase dans laquelle la seule voyelle autorisée est le e (la lettre). Une phrase peut ne comporter qu'un mot...

C'est maintenant que la proposition commence. Je vous demande d'écrire lisiblement parce qu'on va croiser les écritures. On va être dans un procédé assez étrange, vous allez voir, puisque vous allez écrire en même temps deux scènes différentes qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre (j'espère). Cette phrase, la vôtre, c'est un personnage A qui vient de la prononcer.

Maintenant c'est la première phrase d'une scène. Je croise avec mon voisin et je deviens B. On écrit à deux, deux scènes en même temps. Je réagis à la phrase A et puis, quand j'ai fini ma réplique, à nouveau on recroise. On va jusqu'à la fin de la page. On boucle la scène. La seule règle c'est d'être attentif à la parole de l'autre, de réagir à la parole de l'autre. Ne cherchez pas à accaparer la parole.

Vous passez ces deux scènes à vos voisins de droite.

Maintenant nous avons chacun une feuille devant nous. Nous sommes devenu un personnage C qui va parler soit en amont de la scène soit après. Il parle dans une adresse générale, presque comme un coryphée, un narrateur, comme une adresse au public. Vous écrivez tout seul cette fois.

Dispositif de lecture (en raison du nombre de participants)

Vous en choisissez un des deux, vous le lisez à deux et en fonction de celui que vous avez choisi le personnage C suivant lit. Si c'est une introduction vous le signalez et vous lisez le personnage C avant, donc.

Composition d'une courte pièce : quelques pistes de travail

Michaël Glück : l'idéal aurait été d'avoir le temps de reprendre tout, les séquences dialoguées et le personnage C, mais aussi tous les écrits antérieurs de la journée pour essayer de voir comment recomposer une pièce avec ces éléments-là. De la même façon qu'on a proposé des mots, considérer que chaque texte constitue un mot. Comment on fait pour trouver les articulations, composer véritablement une scène, une courte pièce de théâtre avec tous les textes écrits ? En introduisant bien sûr un retravail d'écriture pour trouver les jointures, que ce ne soit pas simplement une juxtaposition, inventer une cohérence.

Un exemple très simple que je propose souvent : je donne une suite numérique 1,2,3,4 je demande après ? la réaction

normale c'est 5. Mais je dis trèfle. Continuez la série : 1,2,3,4, trèfle, 5,6,7,8 ? Carreau ? Je dis moi alpha, et à chaque fois je pourrais trouver un art de la composition qui pourra légitimer la place. Après alpha je pourrais très bien continuer par des procédés, comme dans l'art de la fugue, de symétrie, d'inversion, de miroir, mais il faut que j'aie ce point de vue de l'auteur qui surplombe l'ensemble des petits événements d'écriture et qui refait véritablement un travail d'écriture, d'écrivain, de recomposition, composition. C'est un peu ça que j'aurais aimé faire mais il faudrait plus de temps.

Philippe Berthaut : quand tu parles de pièce... c'est d'organiser les textes en écriture théâtrale ?

Michaël Glück : oui. Par exemple dans certains des textes lus auparavant certains étaient à la limite de la non-théâtralité. Ils étaient beaux en tant que tels, fonctionnaient bien en tant que tels mais comment retravailler ces textes-là pour qu'ils passent dans une écriture théâtrale ? C'est la question de l'adresse, entre autres...

Georgette Kruczinski : si on les retravaille, on n'est pas obligé de s'en tenir à la contrainte qu'on a posée au début, c'est-à-dire les infinitifs...

Michaël Glück : je trouve intéressant de se dire que si. Parce que c'est un peu d'une certaine façon comme ce qu'il s'est passé sur le dialogue... Ce que j'aimais bien quand Jacques Jouet avait proposé ça (c'était dans un cadre un peu particulier, un lieu en banlieue parisienne qui s'appelle *Gare au théâtre*, qui fait des laboratoires d'expériences auxquels j'ai participé avec Jacques Jouet, puis j'en ai mené un qui s'appelait « le Bocal agité »), c'est ce qu'il nous avait dit, cette chose qui est évidente et à laquelle on ne songe jamais : au théâtre, il y a un comédien par personnage ou par figure, (je ne suis pas nécessairement convaincu qu'il faille maintenir la notion de personnage au théâtre et même ce qui m'intéresse le plus dans les écritures aujourd'hui ce sont les écritures sans psychologie), l'écrivain, lui, écrit tous les personnages à la fois et, souvent, ce qui se passe c'est qu'on a l'impression que tous les personnages parlent la même langue. Et si on essayait au contraire, comme font les comédiens, que chaque rôle soit écrit par un écrivain différent. Donc, c'était l'idée de ce croisement et de travailler sur deux séquences en même temps. On n'a entendu qu'une scène pour chacun des groupes qui a lu mais je sais qu'une des grandes difficultés, c'est effectivement d'éviter la contamination d'une scène sur l'autre. Essayer de travailler cette schizophrénie. La langue en propositions infinitives, c'est la langue d'un personnage D peut-être...

De la même façon, il y a aussi cette proposition toute simple qui est d'écrire un texte sur le principe suivant : on n'écrit qu'avec des mots monosyllabiques (sachant qu'on peut travailler aussi sur les élisions : « je te parle », « parle » est une seule syllabe).

Des textes au texte : du plaisir d'écrire au projet d'écriture

Quand on fait ces laboratoires, on passe une journée à écrire, le soir on lit devant 25 comédiens, 5 metteurs en scène. Par tirage au sort ou par choix, chaque metteur en scène a deux pièces et puis c'est monté en deux jours et, le plus souvent (un coup de chapeau aux comédiens), texte su. Les comédiens et les metteurs en scène ont la possibilité de venir rencontrer les auteurs qui sont là pendant les deux jours pour discuter et retravailler les choses, parce que pour l'écriture théâtrale, on a tous ses manies, j'aime beaucoup travailler dans une grande proximité avec le plateau car c'est aussi là qu'on vérifie immédiatement la justesse d'un texte, s'il tient en bouche, s'il produit du corps ou pas. Un texte peut être très beau littérairement parlant et n'avoir aucune efficacité théâtrale.

Philippe Berthaut : je crois qu'on est là au coeur de ce qui s'appelle aussi l'écriture longue, le travail de composition. Je crois qu'amener des dispositifs, même un petit peu complexes, tout le monde le fait. C'est après, le passage... : comment on fait travailler les éléments entre eux. On le voit avec les récits, et je l'ai tenté en atelier, on manie des blocs de plus en plus lourds. Comment faire en sorte qu'on continue à inventer du lien ? Effectivement on complexifie la combinatoire, on est vraiment dans le travail d'écriture et là, par rapport aux gens qui viennent en atelier, ça permet de tester le désir d'écriture. Parce qu'on n'est plus simplement dans l'atelier où ce qu'on écrit est fini au bout de deux ou trois heures ou même d'une journée. On n'est plus seulement sur une base de « plaisir », on touche presque à d'autres valeurs, on n'est plus dans le désir d'écriture mais dans le projet d'écriture, qui met autre chose en jeu que le simple plaisir... La formule du théâtre, strate par strate (mais aussi dans l'écriture poétique), permet de manier de gros blocs mais dans du gérable encore, sur trois pages.

Le trou ou la métaphore du lanceur de couteaux

Michaël Glück : oui, parce que je prends un exemple, sur les deux derniers textes qu'on a entendu... il y a quelque chose là de très troublant pour moi... : ça fonctionnait très bien et en même temps c'était à la limite – et ce n'est pas péjoratif – de ce que j'appellerai le sketch, une forme brève bouclée sur elle-même. Si vous aviez d'un coup à réintroduire vos textes, à prendre en compte l'ensemble des écrits ça redéfinirait autrement le projet. Peut-être que la forme comédie pourrait se maintenir mais la forme sketch serait obligée de tomber. Et là ça devient compliqué, ça demande un travail. Sachant que, dans l'écriture théâtrale, le travail de liant est deux fois compliqué, il est compliqué pour l'auteur à double titre : l'auteur doit savoir comment trouver ce liant et en même temps le laisser suffisamment vacant pour qu'il y ait espace au metteur en scène et aux comédiens. C'est-à-dire que, comme l'écriture poétique (ce n'est pas par

hasard si tant d'hommes de théâtre, historiquement, sont liés à des écritures poétiques), c'est une écriture à fois extrêmement complexe, extrêmement composée et fondamentalement trouée. Il n'y a pas d'écriture poétique qui tienne s'il n'y a pas le trou noir avec lequel on écrit (et ça c'est vrai de toute écriture), et aussi le trou noir, je dirais presque du lecteur, en face de soi. Il ne s'agit pas de rentrer dans une écriture de commentaire et c'est tout aussi vrai au théâtre. Mes premières tentatives d'écriture théâtrales (et puis j'y ai renoncé pendant quasiment vingt ans) étaient mauvaises et j'ai mis longtemps à comprendre pourquoi : c'est que je voulais prendre toutes les places en même temps (je me voyais à la fois comédien, metteur en scène, décorateur, scénographe, etc.). C'est un écrivain de théâtre qui s'appelle Roland Fichet qui, parlant de l'écriture théâtrale, dit « il faut travailler la métaphore du lanceur de couteaux ». Cette figure est intéressante, car que fait le lanceur de couteaux ? Il dessine la silhouette, alors qu'on attend tous que le couteau atteigne la cible. Bien évidemment s'il atteint la cible il la tue. À trop dire on tue ce qu'on dit.

Écriture et écriture théâtrale

Séverine Le Pan-Vaurs : on a écrit là avec la même méthode qu'au théâtre, on a improvisé, et de cette tension naît la magie, la poésie, naît l'intrigue ou naît quelque chose qui fait sens en tout cas dans l'espace. Et c'est tout à fait les méthodes au théâtre aujourd'hui, ou celles de la musique, qu'on est en train de réinvestir dans l'écriture comme si on pliait les choses comme ça. Ce qui est intéressant, c'est que les pratiques viennent se rencontrer et s'échangent sur le mode de travail lui-même...

Philippe Berthaut : mis à part que dans le travail d'improvisation on extrait les éléments, on garde seulement quelques éléments, tandis que là on garde tout, on fait tout travailler encore.

Séverine Le Pan-Vaurs : je ne sais pas si on gardera tout à la fin...

Philippe Berthaut : la contrainte peut être vous retravaillez tout, on n'est pas dans le barré ou dans le rajout, on fait travailler les blocs entre eux. L'improvisation est dans le temps, tandis que là on est dans l'espace, on peut revenir. On ne peut pas refaire la même chose en improvisation.

Séverine Le Pan-Vaurs : mais on peut travailler avec la vidéo aujourd'hui... Cette question de la trace peut être travaillée autrement. On est sur des modes de travail qui font qu'on est beaucoup plus poreux les uns avec les autres. On parle d'écriture théâtrale, musicale, on est vraiment dans une recherche pour trouver des langages semblables. Michaël Glück, vous parliez d'écriture de plateau, de cette proximité avec les vivants...

Michaël Glück : j'aime travailler dans cette proximité du plateau parce que j'ai une écriture très solitaire où je ne supporte pas quelque présence que ce soit. L'écriture est un acte de solitude mais je trouve que le théâtre est une autre aventure. J'ai l'impression que j'ai pu franchir un pas important à partir du moment où j'ai pu travailler dans cette proximité-là des gens qui savent ce que c'est qu'un plateau. Mais je n'ai pas du tout l'ambition de faire de la mise en scène ni d'être comédien..., ce n'est pas la même chose avoir une voix et avoir un corps sur la scène.

Textes

Proposition d'écriture 4

Geneviève : A/Carine : B/Michaël Glück : C

- Elles espèrent une espèce d'été
- Au moins un soupçon d'été, quelques rayons de soleil. C'est pour bientôt ?
- Elle, elle ne sait pas, elle se balance là, et la pluie tombe, l'autre là ne sait pas non plus mais a cessé de se balancer.
- Elles attendent... Mais quoi ? Elles espèrent peut-être que l'été changera le cours de leur vie
- Parce qu'ici ça fait des mois qu'il pleut sans discontinuer. Il faudrait quelque chose comme des mois de soleil pour assécher tout ça, là, dehors.
- Il faudrait aussi quelques mois de bonheur pour assécher toute la tristesse qu'elles ont en elles.
- Oui, que le bonheur pleuve sans discontinuer alors ah ! La bonne heure ! Elles espéreront encore, ailleurs, autre chose. Elles ne savent pas ce qu'elles peuvent espérer d'autre pour l'instant.
- L'espoir fait vivre, paraît-il... Elles ne savent pas encore que bien d'autres choses font vivre. L'amour, l'envie, la joie, connaissent-elles ces choses-là ?
- Elles en connaissent les saisons.

Bibliographie

- CAILLOIS Roger, *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962.
- DEGUY Michel, *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960.
- DUBOST Patrick, *Pour ne pas mourir*, Éditions Lieux-Dits, 1999.
- LAGARCE Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance*, Éditions Solitaires Intempestifs, 2000.
- RAMNOUX Clémence, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Les Belles Lettres, Paris, 1959, réédition 1968.

Vient de paraître...

La chaufferie de langue.

Dispositifs pour ateliers d'écriture

de Philippe Berthaut

chez Érès éditions, collection : trames

Prix Éditeur : 11.00 euros



Résumé

« Le piège pour moi serait de trop théoriser. Pour avoir trop « souffert » de tous les discours sur, à propos, pour, contre les ateliers d'écriture, j'essaierai d'éviter ces écueils, d'où cette modeste tentative de simplement exposer ma pratique et les méthodes que j'utilise. L'atelier d'écriture est le lieu par excellence où peut se déployer l'intelligence intuitive du monde, et où cette intuition peut inventer ses territoires. » Philippe Berthaut.

À travers ses quinze années d'expérience, Philippe Berthaut a élaboré une méthode progressive de conduite d'atelier d'écriture créative, susceptible d'être reprise par tout un chacun. À partir d'un postulat de base simple – l'atelier d'écriture est le lieu où se noue et se renoue une relation personnelle à l'écriture –, il nous montre comment peut se creuser un espace autonome entre apprentissage de la langue et littérature. Toute personne désireuse d'animer un atelier trouvera dans cet ouvrage une présentation détaillée des dispositifs utilisés (la plupart inventés par l'auteur et qui ont fait la preuve de leur efficacité), de leur articulation dans une dynamique claire et lisible, et des textes qui en ont résulté. De quoi enrichir sa pratique et créer soi-même ses propres outils.

Biographie

Philippe Berthaut, poète, chanteur, comédien, anime des ateliers d'écriture en Midi-Pyrénées et dans tous les milieux. Il réalise des stages avec les enseignants, les bibliothécaires, les éducateurs et les étudiants. Il est conseiller artistique à la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse.

Isabelle Lahile, écrivain public, animatrice d'atelier d'écriture en Ariège à l'association ExpressArt et membre de l'Atelier Recherche, nous a quitté brutalement au mois de juin dernier. Toute l'équipe de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse et les animateurs d'ateliers s'associent à la tristesse de sa famille et de ses proches et leur présentent leurs sincères condoléances.

Ce matin, mine de rien, j'ai vu un lapin.

À midi, l'air sans souci, j'ai renoncé au rififi.

Ce soir, je n'aurai peur ni du noir, ni de rien.

Et emportée sur les ailes de l'incandescence,

Je vole, déjà loin,

Je brise les regards étouffants

Et m'appuie sur mon for intérieur.

Lumière, langueur, rougeur, ardeur...

Moqueur, malheur, rageur, pesanteur.

J'ai trop chaud et je dois rêver.

Zut !!! Le réveil...Je l'avais oublié,

J'avais trop chaud et j'ai du rêver.

Ah mais non... ! Rend-moi la couverture.

Des milliers de nuages jaunes, comme autant de petits soleils, envahissent le décor...

Laisse-moi dormir encore et ne tire pas tout le ciel à toi.

Isabelle Lahile

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 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.

Dépôt légal : Juin 2005

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 :

Je souhaite m'abonner à **note(s)**

Je souhaite recevoir le(s) numéro(s) suivant(s) :