

Des ateliers d'écritures

Daniel Lemahieu

Résumé

Ces chantiers d'écritures ont en commun le désir d'écrire enfoui dans chaque personne, en situation scolaire ou universitaire, mais aussi en formation d'adultes, dans des groupes de jeunes en échec scolaire, etc. Le déroulement d'un atelier varie selon les divers meneurs d'écritures. Le schéma général d'une séance est néanmoins souvent le suivant : incitation, proposition, exploration des gestes créatifs (en littérature, en musique, en peinture, en sculpture, en théâtre aussi, etc. : comment les artistes maîtrisent-ils leurs gestes, leur « tekhnê » ?), formulation d'embrayeurs, de consignes, de contraintes, d'inducteurs, de déclencheurs, de générateurs, « d'impulseurs », temps d'écriture solitaire, retour à l'assemblée du chœur des participants, lecture à haute voix des textes, travail à vif, à chaud sur les productions, retours du groupe, de l'animateur sur chaque écriture particulière, reprise ou non du texte, tentative de composer dans un temps différent de l'atelier une forme brève, un « chef d'oeuvre de compagnon », d'apprenti-écrivain, rédaction d'un carnet de bord, d'un journal de travail où se notent, en une sorte de soliloque, les réflexions du nouveau faiseur de partitions, les étapes hésitantes et les réussites des parcours explorés.

Citer ce document / Cite this document :

Lemahieu Daniel. Des ateliers d'écritures. In: Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°119-120, 2003. pp. 241-250;

doi : <https://doi.org/10.3406/prati.2003.2025>

https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2025

Fichier pdf généré le 13/07/2018

DES ATELIERS D'ÉCRITURES

Daniel LEMAHIEU

Écrivain de théâtre, Maître de Conférences,
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Loin de moi l'idée de tout aborder de ces territoires. Je me bornerai à cerner l'esprit de ces démarches tel qu'il m'est apparu lors de mes vingt-cinq années de conduites d'ateliers. Ma réflexion s'appuiera plus particulièrement sur la pratique d'écritures théâtrales. Ces chantiers ont en commun le désir d'écrire enfoui dans chaque personne, en situation scolaire ou universitaire, mais aussi en formation d'adultes, dans des groupes de jeunes en échec scolaire, etc. Le déroulement d'un atelier varie selon les divers meneurs d'écritures. Le schéma général d'une séance est néanmoins souvent le suivant : incitation, proposition, exploration des gestes créatifs (en littérature, en musique, en peinture, en sculpture, en théâtre aussi, etc. : comment les artistes maîtrisent-ils leurs gestes, leur « tekhnê » ?), formulation d'embrayeurs, de consignes, de contraintes, d'inducteurs, de déclencheurs, de générateurs, « d'impulseurs », temps d'écriture solitaire, retour à l'assemblée du chœur des participants, lecture à haute voix des textes, travail à vif, à chaud sur les productions, retours du groupe, de l'animateur sur chaque écriture particulière, reprise ou non du texte, tentative de composer dans un temps différent de l'atelier une forme brève, un « chef d'œuvre de compagnon », d'apprenti-écrivain, rédaction d'un carnet de bord, d'un journal de travail où se notent, en une sorte de soliloque, les réflexions du nouveau faiseur de partitions, les étapes hésitantes et les réussites des parcours explorés. Dans la plupart des cas, ce kaléidoscope, ce faisceau d'actions exigent la durée. L'objectif n'est pas d'inventer de nouveaux écrivains mais de conduire une humble recherche sur le monde et sur soi. Bref, « écrire avec de soi », selon l'expression de Roland Barthes.

Ces processus se répartissent souvent en trois étapes. D'abord, celle de l'improvisation orale du meneur d'écritures : il offre en partage son encyclopédie personnelle de fragments de textes, d'entretiens, d'essais d'artistes et de penseurs, parfois fort éloignés du théâtre, où le geste inventif est mis en jeu ou en crise et expose la contrainte salutaire, le fil d'Ariane, pour démarrer. Moment de sollicitation de la nécessité intérieure de « l'Écrire ». Révélation de l'attente du responsable de l'atelier qui livre une question d'écriture pour laquelle il ne dispose pas de réponse. Vient ensuite l'étape de l'isolement des participants, pendant lequel l'animateur de l'atelier est disponible. Se présente enfin l'étape du partage de la profération des textes par les écrivains : mise en jeu des voix, des corps, des regards, visée des singularités. Concentration de tous autour de la lecture d'un seul sa-

chant que chaque personne sera sollicitée de même. Paroles échangées à propos du monde surgi dans le texte lu, exaltation de sa syntaxe, de son grain : chacun, selon des protocoles maîtrisés par tous, commente, analyse, souligne, relance, donne confiance. Ces instants permettent aux participants de se forger leurs propres mondes textuels et d'avancer dans leurs processus particuliers d'invention d'une écriture personnelle.

Mais tout commence par la fabrication du libellé de l'atelier. Je cite trois exemples extraits des livrets de l'étudiant de l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Paris 3-La Sorbonne Nouvelle.

Atelier d'écriture dramatique (*Jean-Pierre Sarrazac*). « De la « tranche de vie » naturaliste et de la pièce en un acte symboliste aux « dramaticules » et autres « dramascules » des auteurs d'aujourd'hui, la forme brève est une dimension importante de la modernité et de la « post-modernité » théâtrales. L'atelier sera consacré à l'écriture par chaque participant d'une série de formes brèves présentées comme des exercices. Le travail de l'atelier fera l'objet d'une présentation publique en fin d'année. »

Atelier d'écriture dramatique : du narratif au dramatique (*Laurent Gaudé*). « À partir d'un certain nombre d'exercices – rédaction de scènes ou de petits récits, lecture et mise en regard des textes écrits, débats, travail de correction et de réécriture, etc. – nous essaierons de répondre à un certain nombre de questions : qu'est-ce qui définit chacune de ces deux formes, le narratif, le dramatique ? Quelles sont à chaque fois les contraintes, les limites et le champ d'investigation ? La frontière entre les deux est-elle perméable ? Peut-on parler d'une forme qui se situerait dans l'entre-deux ? »

Atelier d'écriture dramatique (*Daniel Lemahieu*). « Dans un premier temps, l'atelier sera consacré à l'écriture individuelle de pièces d'exercice fondées sur l'analyse de techniques d'écriture et de rhétoriques théâtrales ou non, et à la composition, de séance en séance, d'une œuvre personnelle soumise à l'épreuve de l'écoute et de la parole des autres. Dans un deuxième temps, une série de mises en jeu permettra l'exploration par la voix, le corps, l'espace des textes écrits et réécrits. »

Quant à Michel Vinaver, voici ce qu'il proposait : « Au début de l'atelier, nous ne savions pas, ni Vinaver d'ailleurs, où on allait. Pour Vinaver, c'était la première fois qu'il menait une telle expérience, et nous, on était vierge en la matière. On était parti pour faire un nombre d'exercices indépendants, de séance en séance. Au départ personne ne savait qu'il y aurait, à l'arrivée, autant de pièces de théâtre écrites qu'il y avait de participants, que toutes ces pièces seraient publiées, et certaines jouées l'année suivante (1).

Vingt trois étudiants. Douze séances hebdomadaires de trois heures, couvrant un semestre universitaire. Au cours de chacune des trois premières séances, propulsion des participants dans l'écriture (individuelle), d'une pièce brève : vingt-cinq répliques au maximum. À l'ouverture de la quatrième séance, j'annonçai (ce que je n'avais pas prévu à l'origine) que chacun devait sur le champ choisir l'une de ses trois « pièces brèves », laquelle serait le début d'une « pièce longue » ; celle-ci était donc par surprise enclenchée, et les neuf séances restantes seraient consacrées à la mener à bien. Soudain l'étudiant se trouvait responsable d'une œuvre à venir ; à l'euphorie des trois premières séances (car les pièces brèves avaient souvent étonné leur auteur, et moi-même, par leur intensité ou leur densité), succédait un sentiment mêlé où l'effroi avait sa part. » (2)

De ces processus d'écritures, j'ai décidé de favoriser et de développer quelques aspects qui m'intéressent : l'écrivain, l'artisan, l'écrivain ; la physique du

(1) Mike Sens, un des participants de l'atelier.

(2) Michel Vinaver, *Ateliers d'écriture dramatique*, dossier sous la direction de Daniel Lemahieu, *Théâtre/Public*, n°99, mai-juin 1991, Théâtre de Gennevilliers.

dialogue et la dialectique de l'atelier ; l'hypothèse, le meneur et le chœur ; l'angoisse de la page blanche ; la fabrique du texte, l'aggravation et la réécriture ; l'essai d'une conclusion provisoire sous le regard d'écrivains.

ÉCRIVAIN, ARTISAN, ÉCRIVANT

L'artisan est cause d'une chose. L'écrivain de même. Et de quoi ? D'un texte ou de plusieurs. Jusqu'au dix-huitième siècle, dans certains salons mondains et assemblées littéraires, l'aristocratie se réunissait afin de composer des textes pour en parler. Il lui arrivait de les jouer. Dans ce geste, on voit poindre une jouissance d'amateur éclairé liée à l'appartenance à une classe sociale. Carmontelle, spécialiste du « Proverbe dramatique », s'en explique dans une lettre à *Madame de...* :

« Vous saurez, Madame, que l'on choisit un sujet qui forme plusieurs scènes d'une action, et que le titre de ces scènes doit être un proverbe. Le proverbe dramatique est donc une espèce de comédie que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, de quelques historiettes, etc. Quand le proverbe est composé d'un certain nombre de scènes, il n'y a pas de mal de faire un canevas dans sa tête ou par écrit ; c'est ce que les Italiens appellent *scenario*. On le divise par scènes et l'on y explique ce qui fait le fond de chaque scène. C'était de ces espèces de canevas, Madame, que j'avais projeté de vous envoyer ; j'en avais ramassé beaucoup et je me promettais d'en faire aussi d'après plusieurs idées qui me sont venues. Après avoir fait un certain nombre de canevas, je les ai trouvés froids et peu propres à vous amuser. J'ai essayé de les dialoguer, pour vous donner des idées plus complètes de la manière dont il faut jouer les proverbes... Si des personnes avec qui vous vivez, Madame, veulent jouer des proverbes, s'ils n'en inventent pas, et qu'ils veulent essayer ceux-ci [composés par Carmontelle], qu'ils s'assemblent, distribuent les rôles, et lisent le proverbe qu'ils choisiront ; mais qu'après ils ne le revoient plus : ils joueront de tête très bien et avec la plus grande vérité. S'ils apprennent les scènes, cela pourrait devenir plus froid que de mauvaises comédies mal jouées... » (3).

En toutes ces manifestations, écritures donc et jeux. Jeux d'écritures. Plaisir de la présence et de la performance vécues en commun.

Aujourd'hui, la division très marquée entre les professionnels et les amateurs a rejeté ces derniers dans le rôle de simples consommateurs passifs de représentations théâtrales, d'autant que le texte de théâtre de notre temps se lit peu. En réaction à cette situation déplorable, l'atelier d'écritures théâtrales vise à constituer ou bien une bande d'artisans écrivains, petit groupe plus ou moins formé, mais toujours traversé par le désir d'écrire et d'être ensemble, ou bien l'atelier a pour finalité la formation d'une équipe d'étudiants, de lycéens ou de collégiens réunis par une volonté commune de s'exercer à « l'écrire » sous la houlette d'un meneur d'écritures, enseignant ou écrivain, parfois les deux. L'essentiel de ces pratiques collectives se situe sans doute moins dans la fin – le résultat produit – que dans l'activité elle-même, le plaisir de son déroulement : le processus régi par des formes, des contraintes, des consignes, des protocoles, des rituels. Ces démarches s'accompagnent de la rédaction de notes de voyages d'écritures, de carnet de bord, de journal de travail. Dans ce document intime, se succèdent les traces des pérégrinations au cœur de contrées théâtrales inexplorées, ponctuées de remarques, d'observations, de critiques, de conseils, d'aphorismes et d'interrogations soulevés ou suggérés par ces activités ludiques de découvertes de soi et de ses mots personnels à l'écoute de son étrange, tumultueux et décousu flux intérieur : aux dires de Beckett, « quand on s'écoute parler, c'est pas de la littérature qu'on entend. » Écrire devient alors une attitude que l'on exerce la tête en l'air et la plume à la main. Posture de Roland Barthes qui précise, dans *Le degré zéro de*

(3) Carmontelle (1717-1806), *Proverbes dramatiques*, Théâtre du dix-huitième siècle, Gallimard, La Pléiade, Paris, pp. 729-730.

l'écriture (4), qu'entre la *langue*, qui appartient à tous les membres d'une communauté et le *style*, propre à un individu, s'immisce une autre réalité formelle : *l'écriture*. Cette notion désigne de fait ce qui existe d'intentionnel dans l'acte d'écrire.

Mais aujourd'hui, le sens du terme « écriture » a changé. Actuellement il désigne le plus souvent la pratique de langage d'un écrivain, la façon particulière qu'il a de travailler la langue. L'écriture se vit alors comme un acte parfois extrême où l'auteur entretient des rapports passionnels avec sa langue maternelle : par exemple Guyotat, Novarina, Gherasim Luca, Jean-Pierre Verheggen... Dans l'écriture en groupe, chacun s'applique à donner le change à sa façon à l'énoncé d'une proposition défendue par le meneur de jeu. Sa découverte crée l'envie, pas le blocage Elle se situe plutôt du côté de leurre, de l'appât. Elle donne envie de jubiler, entraînée par l'acte d'une composition originale. Elle se rapproche davantage de l'incitation que du procédé. Deux spécialistes en la matière, Pérec et Queneau.

Pérec : « Au fond je me donne des règles pour être totalement libre. »

Queneau : « Prenez un mot prenez-en deux / faites cuire comme des œufs / prenez un petit bout de sens / puis un grand morceau d'innocence / faites chauffer à petit feu / au petit feu de la technique / versez la sauce énigmatique / saupoudrez de quelques étoiles / poivrez et puis mettez les voiles / Où voulez-vous en venir ? / À écrire / vraiment ? à écrire ?? » Cuisine ? Alchimie ? Prestidigitation ? Non. Dialogue entre soi et soi-même, entre soi-même et le groupe assemblé (le chœur), entre soi, l'assemblée et l'animateur de l'atelier. Dialogues donc. Croisements et divagations pluriels.

PHYSIQUE DU DIALOGUE, DIALECTIQUE DE L'ATELIER

La fonction d'un atelier d'écriture est d'aider à l'accouchement des écrits des participants. Rapports évidents à la maïeutique socratique et au dialogue platonicien. La maïeutique est l'art de la controverse. Échange suivi sur une question ou une opinion, elle permet de coudre et de découdre l'ouvrage des écrivains. Entretien dialogué, la dialectique est conçue comme un outil de dissection, de découpage, d'explicitation, pli selon pli, du texte produit par l'écrivain. Entrelacs de questions et de réponses, la dialectique traque la justesse du texte considéré dans l'instant. Son pouvoir est la connaissance de la forme convenable. Il ne s'agit pas d'une science, mais d'un pouvoir de reconnaître, de comprendre ce que l'écrivain a proposé. Non pas seulement dire ce qu'il a fait, ou ce qu'il croit avoir fait, mais dire ce qu'on a entendu de ce qu'il a fait et énoncé au cours de l'échange, mettre au jour le geste d'écriture qu'il a accompli. On assiste donc à une dramatisation de la conversation. Mais, même lorsque la situation est aporétique, cela ne signifie pas que la question posée par le texte de l'écrivain n'appelle pas d'issue. Les questions, que ne résolvent pas les interlocuteurs du dialogue, ne sont pas ramenées à l'écrivain, car c'est le discours de chaque interlocuteur qui se règle sur les réponses de l'autre. Accueillir donc et accepter l'écriture de l'autre, essayer de l'éclairer, de l'élucider d'abord au lieu de la contredire. Investi dans cette activité, l'écrivain répond non des opinions et des idées reçues mais des siennes propres.

Cette parole est actuelle, immédiate. Le texte écrit est multiforme : jamais saisi ni possédé parfaitement. Dans l'entretien noué, l'autre est obligé de former sa pensée. L'approfondir nécessite la complicité de l'autre. Dans ce présent, le dialogue exerce sa puissance afin de rendre l'écrivain libre de son écriture. « Un homme est capable d'une chose quand il peut faire ce qu'il veut au moment où il le veut » (5). Et si le dialogue n'aboutit pas, on cherche encore, car en matière d'écriture le dernier mot n'est pas toujours sûr.

(4) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953.

(5) Platon, *Hippias mineur*, Œuvres complètes, traduction Léon Robin, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1950, 366 c.

Ainsi, après l'écriture de la pièce d'exercice et sa lecture publique, soumettre le texte de l'écrivain à l'épreuve du feu croisé des interrogations des autres, dans le respect mutuel des interlocuteurs en vue d'établir une relation entre les sens et les factures du propos et la disposition de l'esprit et de la sensibilité de l'écrivain. Qu'a-t-il écrit ? Comment ? Pourquoi ? Et par cette écriture, qui cherche-t-il ? Que poursuit-il ? Qui se révèle-là ? Quel sujet écrivain ? Quel écrire ? Quel écrit ? Revenons à Socrate. Dans l'entretien socratique appliqué à la conduite de l'atelier d'écriture, personne ne lutte contre l'écrivain. Sont appréciés les éléments dégagés par la lecture à haute voix devant le chœur des écrivains assemblés. Chacun pèse, mesure et apprécie les données qui paraissent convenir à la forme juste à apporter à cet écrit particulier. La technique de l'entretien sanctionne la découverte de la facture textuelle convenable par l'accord des esprits et des sensibilités. Ce qu'on recherche, on ne le connaît pas, mais ce qui est recherché ne viendra pas du dehors comme un objet, « jeté devant ». La justesse de l'écrit ne se trouve pas à l'extérieur, elle gît dans l'écrivain. Elle se manifeste aussi dans le regard clément et l'écoute bienveillante de l'autre. À ce moment, dans l'atelier, que se passe-t-il ?

Le choix de la maïeutique comme méthode d'enseignement est fondé sur le paradoxe qu'on ne peut pas enseigner l'écriture dramatique, bien qu'on apprenne à écrire depuis la tendre enfance. L'écriture dramatique n'est pas un ensemble de recettes, de sésames ou de formules incantatoires qui s'échangeraient entre l'écrivain et le meneur d'écritures. La seule chose qui s'enseigne réside dans la conversation, le mouvement d'une parole à une autre, d'une voix à une autre voix. Le meneur d'écritures aide l'écrivain à opérer en lui-même cette transformation, cette transmutation, cette mise en situation d'écrire. Sur le geste d'écriture il ne transmet rien à l'écrivain qui s'éveille. Il le laisse nu, face à lui-même, en tête à tête avec son écriture intime, particulière, unique. L'échange laisse affamé. Si le meneur d'écritures apprend quelque chose aux écrivains, c'est à avoir faim d'une certaine faim d'écriture. La condition de la prise de conscience de son écriture s'appuie sur la parole ordonnée et féconde de l'écrivain, qui se cherche lui-même, et présente à la discussion l'effort de l'expression écrite de sa voix intérieure : le geste, la trace. Il est ainsi invité à doubler son écriture d'une mise en crise de celle-ci. Du coup, la justesse d'une écriture originale n'est pas le point de vue des autres, mais l'utilisation opérée par l'écrivain du point de vue des autres à l'usage de son écriture. Il s'agit d'apprendre à se connaître : accepter et s'accepter par l'écrit et l'offrir aux autres. Comment exploiter ces dépôts, ces gisements, ces états de textes, voire ces impasses ?

L'HYPOTHÈSE, LE MENEUR ET LE CHŒUR

Pour y parvenir nous disposons de trois moyens principaux : l'observation de la lettre du texte, la discussion à l'écoute de celle-ci, l'étude des conditions de l'exercice dépendant de la consigne d'écriture éprouvée et expérimentée et du résultat obtenu. L'observation s'appuie sur les faits et dires du texte dramatique, la réflexion du chœur les combine, les démultiplie, les critique aimablement : le résultat de l'exercice est le lieu d'une vérification. Éventuellement, est défendue une nouvelle expérience d'écriture, destinée à tester l'ensemble des retours et relances dégagés dans l'entretien entre l'écrivain et le chœur. Lorsque l'exercice expérimental d'une écriture autour d'une contrainte reste muet, personne ne craint d'anticiper et de procéder à des conjectures. Elles ont pour fin de procurer une interprétation valable de l'échec relatif ou de la non réponse à une demande d'écriture. Néanmoins, l'écriture dramatique, étudiée dans son détail, ne peut être saisie dans sa totalité, de manière exhaustive. Le caractère vivant et immédiat des pièces d'exercice et de leur présentation par voie orale interdisent toute hypothèse dont la formulation conduirait inéluctablement à la fermeture nette et défini-

tive de l'écrivain sur lui-même. L'hypothèse est nécessaire, avant l'écriture, pour la faire naître. Elle est nécessaire, après, pour l'interpréter.

D'où la procédure adoptée par le chœur et le meneur d'écritures du « si hypothétique », du « si magique » dans la préparation même de la production d'écriture comme dans son étude et sa mise en question. L'utilisation du « si magique » renvoie à une démarche que Stanislavski utilisait avec ses acteurs. « Pour passer de l'imagination, qui prépare l'interprétation, à l'interprétation elle-même, il faut rechercher soigneusement, et avec le plus grand luxe de détails, les circonstances dans lesquelles le drame se déroule, puis poser une série de questions, de « si » (si mon personnage avait agi ainsi, ou ainsi, que serait-il arrivé ? s'il avait fait d'autres gestes, pour quelle raison ? s'il avait rencontré telles autres personnes, quelles auraient été ses réactions ?...) : c'est-à-dire reconstruire en tous points l'action et les données de fait (historiques ou quotidiennes) que la réplique ou du dialogue signale, auxquelles elle fait allusion, et qu'il faut rendre dans leur intégralité par le spectacle. Le « si magique » pousse l'imagination à la recherche du personnage, non pas seulement pour ce que le drame suggère, mais dans toute la mesure où l'on peut rendre ce personnage existant dans le passé et dans l'avenir comme une nature réelle. » (6).

Ainsi, au lieu d'engendrer le système de faire faire l'écriture théâtrale par une vue dogmatique et arrêtée des écritures passées et contemporaines, prises comme modèles intangibles d'où découlerait toute science de la littérature dramatique, et à laquelle toute écriture personnelle ou nouvelle devrait inéluctablement se conformer, un mouvement inverse institue l'examen de l'écriture produite par l'écrivain dans l'instant de l'atelier. À partir de cela le chœur élève une conjecture, une probabilité, une rêverie naissante à l'écoute du texte dramatique surgi dans l'exercice. Cette rêverie (7), cette hypothèse, ce « si magique » sont bien venus en ce sens qu'ils cherchent, à l'écoute du texte, les points de départ de ses inductions, et débusque ses fulgurations : autant d'états d'être au monde et aux autres. Dans cette perspective, savoir écrire revient à savoir inventer à chaque fois. Apprendre à écrire équivaut à apprendre à innover. Le résultat de l'écriture dramatique est toujours inédit. Pour le sujet qui le produit, le texte est indéfiniment ouvert. Il offre une pluralité de sens. À tout moment, celui qui écrit procède à des choix : quand introduire tel personnage ? dans quelle langue le faire parler ? quelle construction développer ? quelle facture et quel type de discours privilégier ? À ce titre, l'écriture dramatique s'apparente à la résolution de problèmes. Souci fécond d'où surgit l'invention nouvelle. La mère de Louis Aragon pensait ne jamais parvenir à lui enseigner à écrire. Plus tard, Aragon note : « L'idée me vint que, si je savais écrire, je pourrais dire autre chose que ce que je pensais, et je me mis à essayer de le faire, avec tout ce qui s'était fixé dans ma mémoire, des lettres, des syllabes, des mots. Si bien qu'en très peu de temps je fis de grands progrès parce qu'on ne me tenait plus la main. » (8). Pour sa part, Jean Ricardou souligne : « [...] expression et production, on le devine, s'opposent comme deux antagonistes : soumettre l'écriture à seulement dire, selon l'expression, une pensée déjà passée, c'est inéluctablement la priver d'obtenir, selon la production, une pensée encore à venir. » (9).

La façon d'engendrer le texte dramatique dépend de la forme dans laquelle il

(6) Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, t. 3, Marabout Université, 1968. Jean-Pierre Sarrazac use de cette figure adjuvante, stimulante pour relancer les écritures. Je l'ai vu manier avec brio cet auxiliaire inventif lors des ateliers d'écritures réalisés à la Comédie de Caen, où je l'accompagnais, dans le cadre des « Ateliers de Formation et de Recherche » (A.F.R. dirigés par Jean-Pierre Sarrazac), 1988-1990.

(7) Sur ce point, se reporter aux travaux et essais de Gaston Bachelard : *La poétique de l'espace, L'eau et les rêves, L'air et les songes, La poétique de la rêverie, Le droit de rêver*, etc.

(8) Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, éditions d'Art Albert Skira, Les sentiers de la création, Garnier - Flammarion, 1969, p. 7.

(9) Jean Ricardou, « Pluriel de l'écriture », *TEM*, n°1, 1984, p. 23.

s'inscrit et de la cible qu'il vise, et quelquefois, du référent à quoi il peut être comparé, sans se soucier, de prime abord, de la notion de valeur : pas de jugements normatifs. Ainsi au lieu de considérer les dysfonctionnements de l'écriture dramatique de l'écrivain comme des erreurs à corriger, on les explore comme des pistes encourageantes traduisant des solutions plus ou moins bonnes à des questions plus ou moins bien posées. Apprendre à faire, c'est faire pour apprendre, et surtout pour s'apprendre à déceler les fulgurances de son état de texte. Mais si l'écrivain n'y arrive pas ?

L'ANGOISSE DE LA PAGE BLANCHE

« L'angoisse devant la page blanche, l'absence d'écriture ressentie de plus en plus cruellement au fur et à mesure que s'écoule le temps, je la vis peinte sur de petits visages vacants, crispés. Ceux-ci ne se contentaient déjà plus de couvrir d'éternels printemps le désert de la page. Mais si la page restait vierge, l'agressivité faisait place à la stagnation, et je vis certains enfants me poursuivre littéralement de leur haine ou de leur douloureux mépris parce qu'ils avaient été frustrés de leur propre écriture. Van Gogh peignait, disait-il, pour faire plaisir à ceux qu'il peignait. Il peignait pour leur donner à voir ce qui leur restait caché, ce qu'ils n'avaient su voir. Faire saisir dans la vie le glissement de la réalité, c'est-à-dire la réalité même, celle qui donne accès à un monde plus intense, plus « suffocant » peut-être et cependant profondément lui. » (10). Expérience vécue par les élèves d'Élisabeth Bing dans ses ateliers d'écriture. Comment comprendre ces attitudes d'échec passager ?

L'acte d'écrire impose l'investissement du *sujet* de l'expérience intérieure. Bien que le meneur d'écritures ne soit en rien psychanalyste, pouvoir et savoir gérer au mieux les intérêts fondamentaux du sujet écrivain et de la personne du chœur lui importent. Notons que Bing a bâti sa recherche auprès d'enfants « caractériels » ou en grande difficulté. Cela a frayé la voie à la préoccupation essentielle de la question de la place du sujet dans l'accaparement de toute écriture personnelle. Bing ne décrit pas de façon claire le procès de l'écriture, mais son combat nous touche dans la mesure où son dispositif d'atelier permet de dégager une série d'idées proches des processus d'apprentissage des écritures théâtrales. De façon résumée, quatre pôles d'intérêt s'inscrivent dans notre perspective. Premier pôle : le rôle du groupe encourage la socialisation de l'écrit avec l'élaboration des notions d'écoute indulgente, mais non laxiste à l'excès, et généreuse au service du travail de réassurance des personnes et de la dimension de communication qui encadre et libère l'inscription d'une écriture individuelle. Deuxième pôle : l'investissement du *sujet* et le respect de la langue de chacun, dans le choix des thèmes. Troisième pôle : la place fondamentale réservée aux activités de présentation, d'activation dans le but de créer un climat de confiance, une gymnastique préparatoire aux travaux futurs où la personne sera regardée et connue pour elle-même face au chœur, et pas seulement pour ce qu'elle produit par écrit. Quatrième pôle : la place du corps et de l'espace que l'on sollicite dans certaines pratiques d'écritures, à rattacher au jeu dramatique. À la lumière de ces quatre pôles se sont édifiées des conduites d'atelier. Lesquelles ?

La prise en compte, par exemple, de la matière langagière, du rythme, de la graphie de chacun, fût-ce au prix d'une rupture avec la norme, constitue dans un premier temps un efficace et salutaire détour. « L'orthographe, l'ordonnance de la phrase, la ponctuation, la grammaire – livre de la loi par excellence –, le style. Ces interdits étaient brandis comme autant d'épouvantails à chaque mot tracé. Écrivain, ils déclenchaient la chute de l'épée de Damoclès. Ils commettaient le péché

(10) Élisabeth Bing, *...et je nageai jusqu'à la page*, éditions des femmes, Paris, 1976, pp. 29-30.

originel. Écrasés sous ses interdits, règles dont la difficulté d'emploi était dès le seuil même un mal insurmontable, la perfection impossible entraînait la défaite permanente, et l'écrit n'était jamais qu'une distorsion, une grimace où l'on se retrouvait méconnaissable, enfoui sous des monceaux de fautes de tous ordres. Certains enfants se cachaient pour écrire, cachaient leur texte, le retournant à mon approche comme on esquivait un coup en ricanant, d'autres en barraient le contenu aux trois quarts, se supprimant ainsi eux-mêmes, d'autres encore faisaient mine de le froisser : « Je ne te le donnerai pas ! » avec la peur du sadisme, la peur surtout que j'affecte l'indifférence. C'est aussi sérieux, aussi tragique que cela, écrire... » (11). En réalité il serait souhaitable que, dans la fabrique du texte, le savoir-faire se mue en savoir-être. Comment ?

LA FABRIQUE DU TEXTE (12), L'AGGRAVATION ET LA RÉCRITURE

Lors de l'apprentissage de l'écriture dramatique, exercice de longue haleine plongeant la personne dans les affres de l'angoisse du gardien de but devant un penalty et les tourments de la solitude du coureur de fond, le refabriquer s'impose autant que le fabriquer. L'écrire n'est rien en l'absence du récrire. La poésie dramatique ne se présente pas, y compris chez les auteurs consacrés, comme le résultat sublime d'une première forme jetée sur le papier et jamais retouchée, mais comme un lent processus d'élaboration, de maturation, de mûrissement exigeant des modifications constantes et une remise en chantier en plusieurs étapes. Cet aspect de vigilance continue et de questionnement permanent de son « bel ouvrage » en train de se parfaire organise la prise de conscience des écrivains et facilite les actions de retravail indispensables à la finition d'une pièce d'exercice ou d'une petite forme. Ceci nous fournit une série d'activités scripturales. *La fabrique du texte*, où sont élaborées des activités conduisant à la production et à la modification des textes écrits dans un temps donné, débouchant sur un état de texte. *L'aggravation*, plutôt que l'amélioration, désigne le passage et la transformation d'un état de texte en un autre, en fonction d'une analyse comprenant les aspects de l'évaluation (voire de l'auto-évaluation) par rapport à la consigne et à la proposition de départ. De quoi s'agit-il ? De la prise de conscience des inventions, parfois prémonitoires, d'une avancée vers l'écriture personnelle ; de l'intérêt porté aux voix du chœur et aux points théoriques apportés par le meneur d'écritures relativement au texte produit, dans la perspective d'une réécriture du texte. Ces apports théoriques apparaissent, quelquefois, opposés au texte lu par l'écrivain afin de marquer les écarts entre une écriture donnée, arrêtée et celle pressentie. La *réécriture*, retour sur du déjà-écrit, geste où se trouvent réunies les phases de production, de transformation, de substitution sous forme d'ajout, de suppression, de correction, de permutation, d'établissement de variantes, d'accentuation d'un aspect, d'une forme ou d'un personnage du texte. La réécriture ne se présente pas comme une opération de finition, mais comme une réelle tâche d'écriture invitant à la macération et à l'exaspération d'ouvertures prometteuses du texte. À cet instant, l'écrivain demeure libre de choisir sa voix.

Dans la recherche de sa propre écriture dramatique, l'écrivain demeure maître des décisions, des choix, des perspectives à explorer, quitte à sombrer dans une issue aporétique. Mais, comme nous l'avons explicité brièvement lors de la présentation de la maïeutique appliquée à l'atelier d'écriture, l'aporie est là pour être dépassée et rendre plus aisée la fabrication des questions engageant le *sujet* à creuser son écriture, à l'exclusion de toute imitation, inspiration feinte ou premier jet attei-

(11) Élisabeth Bing, *op. cit.*, pp. 39-40.

(12) Francis Ponge, *La fabrique du pré*, éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1971 ; deuxième édition, 1990.

gnant, soi-disant, à la perfection. L'important est d'entrer en communication avec sa propre écriture, de la laisser apparaître dans un « lâché » surprenant et d'être capable, ensuite, éventuellement, de reproduire dans d'autres contextes cette dimension acquise ou bien encore de se manifester, d'intervenir contre elle, ou de s'appuyer sur elle afin de s'enfoncer plus avant sur le terrain d'une écriture dramatique personnelle. Par ces approches, l'écrivain est capable d'explicitier le comment, le pourquoi et le pour qui de son écriture, puisqu'il est possible, en commun, de décortiquer les projets et les effets de son texte en progrès, de repérer ses stratégies et les difficultés rencontrées pour les mettre en œuvre. Cela implique que la conduite d'atelier d'écriture dramatique tienne compte de la spécificité de chaque écrivain. « Dire qu'en gros il faut distinguer les phases de planification, de mise en langue et de réécriture et que, bien entendu les opérations en question peuvent, au lieu d'être linéaires, suivre un fonctionnement interactif revient en fait à admettre à peu près autant de sous-modèles différents qu'il y a de scripteurs. » (13).

Ainsi se dessine le profil du chœur dissonant des protagonistes assemblés. Les écrivains admettent le statut coopératif du fonctionnement du groupe où chacun est à l'œuvre pour l'autre et explicite, sans cesse, les techniques, les raisons d'acquisitions d'apprentissages complémentaires qu'appelle l'étude de l'état d'un texte d'écrivain soumis au groupe. « Le plus avancé des scripteurs, à tel moment, sur telle opération, peut *montrer à l'autre* ce que lui-même sait, et *apprendre de l'autre*, soit, lors d'éventuels échecs dans cet enseignement, que son savoir ou sa façon de le partager demeurent imparfaits, soit lors de réussites inattendues dans l'exécution, que son savoir, sur tel point, était moins élevé, en fait, que celui de l'autre. Et, en complément, faut-il le dire, le moins avancé, à tel instant, sur telle opération, peut *apprendre de l'autre* ce que lui-même ne sait pas, et *montrer à l'autre*, soit l'insuffisance éventuelle de son savoir prétendu ou de sa façon de le partager, soit le moindre niveau insu de sa compétence. » (14).

À remplir l'immensité de ces contrats, quel temps nécessaire consacrer à la réussite d'un atelier d'écriture ? « Il me paraît nécessaire d'adopter deux positions inverses : l'une, *minimaliste*, quant aux conditions requises (mieux vaut n'être point trop obsédé par le quelque-chose-à-dire, et, à la limite, quiconque peut écrire, ce qui présume que chacun peut avoir assez vite une *petite* idée de l'activité à fournir), et l'autre, *maximaliste*, quant au travail lui-même (il y a plus à faire, en général, que ce que l'on a déjà fait, ce qui suppose que chacun ne peut obtenir qu'avec lenteur une *grande* idée de l'effort en cause).

Dans la mesure où l'écriture, de la sorte, est un acte *majeur* (si le dire s'obtient au cours de son produire, apprendre à écrire c'est apprendre à penser), et *perfectionniste* (interrompre une écriture c'est être aveugle, le plus souvent, aux défauts qui subsistent ou adviennent à un niveau supérieur en ce qu'une page améliorée se fait plus exigeante), alors il convient d'accorder du temps à ses efforts peut-être interminables.

Bref, si l'on veut, suivant la petite idée, se satisfaire d'un brimborion technique, alors quelques heures suffisent, et si l'on souhaite, selon la grande idée, entrevoir les énigmes et paradoxes de l'écriture, alors il faut bien davantage. Ou, si l'on préfère, mieux vaut savoir qu'un *atelier d'écriture est toujours inachevé*. » (15).

Comment, dès lors, coopérer, opérer un travail collectif, si la vertu de l'inachèvement de l'atelier d'écriture est fondamentale ? Par l'établissement d'une charte, base commune du travail à plusieurs. Ce « contrat pédagogique » est exposé au coup par coup sous forme de consignes de productions d'états de textes ou de con-

(13) A. Grésillon, « Les manuscrits littéraires : le texte dans tous ses états », *Pratiques*, n°57, mars 1988, p. 110.

(14) Jean Ricardou, « Récrire à plusieurs mains », *Pratiques*, n°61, mars 1989, p. 112.

(15) *Ibid*, p. 113.

traintes de récritures. Elles sont discutées, élucidées, autant de fois que l'exige la compréhension de la démarche, en tâchant d'éviter le commentaire ou l'explication indéfinis qui retardent le passage à l'acte. Cette approche suppose que l'on ne dérive pas abusivement sur des propos consolateurs et outrageusement rassurants, posés là pour retarder un peu plus le moment crucial du passage à l'acte de la fabrication du texte. Cette mise en situation est facilitée par l'apport et la définition de règles et de principes de composition simples et clairs. Une consigne n'a de valeur que si l'écrivain la perçoit et la comprend, en connaît les tenants et les aboutissants et visualise peu ou prou le chenal à l'intérieur duquel coulera son écriture, aussi indéterminée et fragile soit-elle au départ. L'exposé des contraintes est primordiale si l'on souhaite associer inventivité et collectivité. Dans l'écriture dramatique, l'invention est à la fois une rêverie et une réponse à une énigme que l'on s'est plus ou moins clairement posée. Souvent elles affleurent à la conscience après coup, de surcroît, après une période d'aveuglement. Il se trouve que dans le fonctionnement du chœur c'est, ou bien le meneur d'écritures qui formule la consigne, ou bien le chœur qui propose à l'écrivain une contrainte de réécriture. La collectivité représente la base de la coopération fructueuse du dialogue avec l'autre et « l'expert ». Elle gère la position et le statut de chaque écrivain, devenu dans sa prise de parole une personne capable d'intervention dans un ouvrage qui n'est pas de son cru. Cela oblige chaque écrivain à réfléchir sur l'écriture dramatique et à noter les effets en retour sur la sienne propre. Les aspects déviants, par rapport aux directives, apparaissent parfois comme le chemin possible vers l'écriture de tel écrivain. De ce fait, précisions théoriques et pratiques dans la définition d'une contrainte sont mêlées. Ces regards et interventions multiples correspondent « au plus près à la situation de travail (des individus associés dans une collectivité à l'œuvre) en permettant une façon de *retranchement* (la relative autonomie des écrits) et une espèce de fenêtre (leur possible ouverture aux autres). » (16).

CONCLUSION PROVISoire

Dans l'introduction, j'ai produit le libellé de quelques énoncés d'ateliers d'écritures dramatiques. Je conclurai, de manière provisoire, par la sensation de la découverte du vide et de l'abîme que provoque « l'Écrire » chez les écrivains même.

Roger Laporte : « J'étais encore sous le coup de ce qui m'était récemment arrivé et qui m'avait tant dérouté et c'est pourquoi, afin de ressaisir, de mieux comprendre l'événement, je formai le projet de relire les dernières pages que j'avais écrites. Je sentis aussitôt que je devais me garder d'exécuter ce projet et que tout au contraire il me fallait oublier tout ce que j'avais déjà écrit : il me fallait partir à zéro comme si la prochaine page devait être réellement la première. J'ai eu la certitude qu'il en serait toujours ainsi et j'ai donc appris que cet ouvrage ne devait pas se composer d'une suite d'épisodes, mais être une juxtaposition d'éléments discontinus et même indépendants les uns des autres. J'eus l'impression grandissante de tout ignorer de ce que j'écrivais et bientôt je m'aperçus que j'avais été reconduit jusqu'à ce temps où il n'est pas encore question d'écrire. » (17).

Maurice Blanchot : « Il écoutait la parole quotidienne, grave, légère, disant tout, proposant à chacun ce qu'il aurait aimé dire, parole unique, lointaine, toujours proche, parole de tous, toujours déjà exprimée et pourtant infiniment douce à dire, infiniment précieuse à entendre, parole de l'éternité temporelle, disant : maintenant, maintenant, maintenant. » (18).

(16) *Ibid*, p. 115.

(17) Roger Laporte, *Une vie*, éditions P.O.L., Paris, 1986, p. 86.

(18) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, éditions Gallimard, Paris, 1969, p. XXVI.