

Ateliers d'écriture : beaucoup de choses à se contre-dire

Méryl MARCHETTI

Langages littéraires et quotidiens : pas de grâce mais continuité

On descend des parois au sol. Pourtant. Il y a une continuité fondamentale entre les discours quotidiens et les discours littéraires. *Les routes se rejoignent sous les murs, les nuages se rejoignent sous le ciel.* Parce que l'ensemble des procédés dits littéraires sont déjà présents dans les discours quotidiens. Exemples :

« Tu te casses la tête à trouver des solutions : ces questions ce sont des trous. » (entendu au Café des Sports, Montreuil.)

« Elle ferme la porte à la réalité. » (Café Van Gogh, Pau.)

« Il a tourné dans le tunnel. » (L'Estanquet, Toulouse.)

Les éclairs se rejoignent dans les nuages, les éclairs se rejoignent sous la terre. Il y a une continuité fondamentale entre les situations de création et la création. C'est pourquoi, nouant, l'éclair tord la terre et le ciel autour de ton regard. Parce que nous brisons l'ordre de nos représentations chaque fois que nous avons à formuler une réalité qui nous échappe, à saisir avec nos mots un objet qui trouve notre langage.

Exemple :

Une personne en train de bricoler un appareil ménager m'explique : « Si j'appuie sur ce qui se désarçonne, le fil à reflets se dévide et coupe le sang au moteur. »

Aussi les langages de la poésie, de la littérature, ce que l'on veut aujourd'hui en France publier sous ce nom, ne s'oppose au langage courant.

Mais c'est contre des formes discursives consensuelles que se condensent des formes problématiques.

Ce que font des formes consensuelles

Débrancher le monde et installer la poésie ne suffit pas à perturber notre vision. Car poétique ou non une forme qui me fait étiqueter le réel (objet ou intuition) avec des représentations, qui me fait enrober chaque idée (objet concret, sensuel ou abstrait) dans un mot/concept qui se plie et épouse bien, me fait donc vivre un rapport de pure maîtrise du monde par la langue. Conception de la langue comme télescope préréglé sur le monde, sur un monde à la taille d'une vérité. Maîtrise ? Fauteuil ! en fait je ramène du monde à travers une grille de clichés ce que j'en sais. Par exemple lorsque je lis un livre qui me fait dire ce que je crois savoir des Corses, de l'histoire du rock, ou encore qui m'exhibe « un langage qui prétend qu'il parle de lui-même », je me fais plaisir : Oh !, c'est ce que je sais des Corses, du rock, de la poésie. Or c'est écrit dans un livre, donc je suis intelligent, autant que la demoiselle qui a écrit le livre on se tient chaud. Un texte qui par sa forme me fait me répéter mes clichés est une forme discursive consensuelle, qui m'exerce au consensus avec moi-même. Mes clichés, eux, situent le monde par rapport à moi.

Ce que fait le langage

En parlant de sa forme nous ne désignons pas ce que le texte prétend dire, mais ce qu'il fait faire à son récepteur (auditeur ou lecteur). Un texte qui me fait dire des clichés est une « perversion » du langage. Il m'incite à amputer le monde pour le situer par rapport à moi. Contre mon langage. En effet les mots n'ont pas un sens épinglé dans le dico des essences ou des symboles : leur valeur varie d'un sujet l'autre, d'une situation l'autre, d'une poétique l'autre.

Les mots ne sont pas non plus des concepts, et vice-versa. Nous partageons aussi des topoï, des lieux communs, qui forment nos représentations : «fort comme Popeye» peut prendre valeur de plaisanterie ironique, tendre ou sarcastique, sans pour autant que je crois devenir hypostase de la force américaine en gobant des épinards. Et c'est parce que ces topoï et les mots n'ont pas un sens mais prennent valeur, que mon langage me permet de me situer par rapport au monde. A ses éléments.

Ce que je tente avec mon langage

Mais quand je n'y parviens pas, quand je cherche engendrer un bras de plus que ce que je tente de formuler. Alors j'entre par mon langage dans un rapport au monde de maîtrise/non-maîtrise. *On ne croit plus qu'une vague retourne une île.* Je sens ou constate ce qui échappe à mes représentations. Aussi «face à» j'essaye mes mots, je déplace des bribes habituelles de mon discours lui tirant une forme au creux de quoi mes mots prennent valeur nouvelle. Je ne nomme plus, je suggère. Cette forme tente de formuler : elle ne se referme jamais sur son objet, laisse ma raison s'étirer en tous sens dans un ressac en suspens qui l'écarte de ses points d'appui.

Le folklore

On parle aussi d'imaginaire : représentations perturbées par du réel qu'elles tentent de saisir. Au garage, au laboratoire, à table, au comptoir, au lit, à la langue, à la fenêtre, à la bibliothèque de recherches : un discours impossible que je fais, sans quoi je me répèterais dans mes mots. Palpant, je prends le risque d'élargir la distance.

C'est la fonction même des mythes dont l'homme découd et recoud sans cesse les bribes, réagencant ainsi l'ordre de ses représentations : les ruses d'Ulysse pour ne pas partir à la guerre, les ruses d'Ulysse sont la clef d'une victoire par trahison, les ruses d'Ulysse sont l'arme de l'homme qui a uni ventre contre les pouvoirs des immortels, les ruses d'Ulysse sont celles du ventre et aussi de sa femme qui défait et reprend sa toile pour rester libre (sans mari) et ne pas retourner au gynécée, les ruses d'Ulysse remettent Ulysse au centre de son monde contre la ruse de Pénélope et les désordres des prétendants. Esquive, trahison, défense, liberté, ordre : pourtant un seul topos, la ruse.

Les fonctions traditionnelles des conteurs et des poètes sont doubles : briseur et passeur. D'une part ils créent de nouvelles formes, bouleversent les systèmes de représentations qui leur ont été légués par la tradition, et font partager ces modifications du discours et des rapports au monde à toute la

communauté. D'autre part ce partage implique la transmission du fonds commun de formes fixes et de représentations de génération à génération. Fonds commun : partagé et pratiqué par l'ensemble de la communauté.

Le poète choisit son métier de poète, mais n'interdit pas la poésie aux autres : bien au contraire le fonds commun permet à chacun de comprendre son travail, l'affiner, le pousse à passer plus loin.

Ce que fait le centralisme

En langue française, en France, aujourd'hui, pour la poésie, il n'y a plus de passeur. Ca s'appelle le centralisme. En 1617 le poète toulousain Godolin ouvrait encore son *Ramelet Mondin* «*A tots, damb un trimfle d'avertissement*», «*A tous avec un triomphe d'avertissement*». Parce qu'il écrit en langue «mondine» le poème s'adresse à tous, à tous les Toulousains, à lire sur la place publique. Le triomphe est un jeu de cartes : on détermine le triomphe en retournant une carte. Il s'agit pour Godolin de retourner une situation de mépris et de censure vis-à-vis de sa langue depuis Villers-Cotterêt. ¹ «*Siam quitis damb les que donan del nas a la lenga Mondina, tant per non se poder pas emprigondir dedins la conessença de sa gràcia, coma per nos far creire qu'elis an trobat la fava a la coca de la sufisença.*» «*Faisons jeu égal avec ceux qui méprisent la langue occitane autant pour être incapables d'en approfondir la connaissance de sa grâce que nous faire accroire qu'ils ont trouvé la fève dans la galette de la suffisance.*» En 1635 Richelieu fonde l'Académie Française, mettant ainsi les «professionnels» de la critique (magistrats, jésuites, universitaires, poètes) au service des besoins de la cour. Désormais les poèmes devront répondre aux critères linguistiques - le français de cour -, éthiques - les bienséances - et esthétiques - modes de cour - d'une élite qui n'a d'autres débats que les siens, d'autre discours ou rapport au monde que le sien. Et peu à peu les invectives des érudits contre des paysans qui ne savent pas écrire mais écrivent/composent des sonnets disparaissent. On ne s'adresse plus à tous.

La confusion capitale politique et capitale culturelle retire le droit de pratiquer la poésie non pas à ceux qui ne se situent pas au centre (on n'a jamais autant pratiqué la poésie qu'au XVIII^{ème} siècle) mais ceux qui n'écrivent pas selon les critères du centre. Car le centre tient la critique, l'édition (des lois sont prises pour cela), et symboliquement la grâce : LA LANGUE FRANÇAISE, logique et pure, dont les mots font des gants de soie aux idées. Ont droit d'écrire ceux qui savent. Et alors que les collèges jésuites

(1) ordonnance de François 1^{er} en 1539 qui imposa le français dans les actes officiels de justice (NDLR).

gratuits (sauf le pensionnat, comme aujourd'hui) partagent le fonds commun humaniste avec le plus grand nombre dans toute l'Europe, les érudits français opposent ces savoirs comme une culture savante à une culture populaire. Les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles renforceront notre idéologie dans ce sens. Mépris qui serait inadmissible aux Etats-Unis, en Allemagne ou au Brésil : car il n'y a pas de culture savante ou populaire, mais des entrées par la théorie et des entrées par la pratique, dans la culture. La France est d'abord le lieu du crime passionnel et centraliste du passeur par l'érudit.

L'animateur n'est pas un passeur, il ne transmet pas

L'animateur d'atelier d'écriture n'a ni fonction d'érudit ni fonction de passeur. Il n'est pas un écrivain qui vient transmettre ses savoirs : ce serait imposer sa poétique, son travail, non partager un fonds commun. Fonds commun auquel chacun dans la communauté pourrait puiser et donc déplacer au passage les os. Désorienter le bonhomme et avec ses pas déplacer la gravité terrestre. Non. L'animateur par l'atelier d'écriture permet aux sujets comme aux collectifs de créer une forme discursive problématique : leur propre poétique.

L'atelier d'écriture est une nouvelle forme artistique

Pour comprendre la fonction de l'animateur il faut comprendre la forme artistique qu'il pratique, l'atelier d'écriture, et ce qu'elle fait à ses participants. L'atelier d'écriture est d'abord une forme qui fixe une molécule d'œuvres : les textes produits, la chorégraphie des participants dans la salle, des interventions plastiques parfois, l'animation, le descriptif de l'atelier (genre à part entière) etc... Mais forme fixe :

1) phase d'induction (objets ou textes inducteurs lancés comme un réel contre les désirs et représentations des participants)

2) phase d'écriture (réorganisation de mon et de ton texte, je te-tu me déplaces-t-mes représentations et créons de nouvelles formes)

3) mise en commun (mon texte sous le regard de l'autre, ton texte sous mon regard), bref édition

4) débat (pourquoi mon texte fait cet effet, quelles structures j'ai créées qui impliquent cette sensation-sens...)

Par sa forme l'atelier d'écriture nous met en situation de création et nous permet de comprendre que nous utilisons déjà dans le discours courant l'ensemble des procédés littéraires, que nous savons nous en servir pour déplacer nos habitudes et

tenter de formuler ce qui nous glisse des mots. Que nous avons déjà été mis en situation de création par l'écriture chaque fois que nos intuitions ou le réel trouvent notre langage et nous obligent à le déconstruire pour placer de nouvelles formules autour de ce qui nous glisse du discours.

Mais surtout il nous décentralise : la maîtrise n'est plus la seule valeur, la camisole de la honte «*je crée au quotidien... mais par défaut*» s'estompe. La langue n'est pas une grâce qui nous traverse plus ou moins. L'atelier d'écriture décentralise aussi parce qu'il rend à chacun le temps, le droit et le pouvoir d'écrire, de saccager les maîtresses voiles de l'idéologie qui le portent du consensus au consensus, du consensus intérieur au consensus politique. J'ai mon langage, ma poétique, mon rapport au monde, et j'ai à les travailler.

L'atelier d'écriture décentralise parce qu'il crée des écrivains, des revues, des critiques. Chacun est un départ de contre-centre, une capitale culturelle qui débat d'égal à égal avec le centre. Qui en assure toutes les fonctions. Qui crée ses propres débats avec les solutions universalisables ou non qui s'y proposent et dégagent. L'atelier d'écriture fait la démocratie culturelle.

La démocratie est un mode de vie culturelle avant d'être un système politique : donner sur la place publique, au débat, la parole à ceux qui ne l'ont pas.

L'atelier d'écriture nous rend la parole : il efface la galerie des expressions qui infléchit notre discours dans le cliché. L'atelier nous met à l'avant-garde de nous même : il déformule nos représentations pour nous situer par rapport à l'épaisseur qui s'épaissit quand on l'éventre.

Nous ne heurtons plus des bûchers mais des contre-feux muets : le centre se cueille pour s'étudier. L'animateur, avant tout, hérésiarque. ■

Atelier d'improvisation poétique

1) se réunir

2) créer un jeu de 54 cartes, en inscrivant sur chacune d'entre elles un nombre de mots (noms ou verbes) correspondant à sa valeur

as : 1 mot

2 : 2 mots

...

Reine et Roi : 14 mots

3) on joue au poker

4) chaque joueur garde en mains les cartes qui constituent la figure qu'il propose (paire : deux cartes ; carré : quatre cartes ; suite : etc...) et improvise à partir des mots qui sont notés dessus.

5) débat (c'est sans doute lié à l'imaginaire des jeux de cartes : on joue, mais on parie, donc on ne joue pas pour s'exercer on joue pour de bon, on improvise pour de bon.)