

CHARLOTTE ESCAMEZ

La Classe vive

Pour une poétique de l'atelier d'écriture

essai

ACTES SUD

À mes parents.

Simon, l'un des enfants Tanner de Robert Walser, écrit à son frère. Au beau milieu de sa lettre, il l'invective en ces termes : "Tais-toi, je sais que tu veux m'interrompre, mais ce n'est pas possible, voilà. Tais-toi."

Aussi impossible que de vouloir nous faire croire que son destinataire allait intervenir dans l'écriture de sa lettre, couleuvre magique que voudrait nous faire avaler le narrateur désireux d'être omniscient même dans la bouche de son frère, j'oserai moi aussi me hasarder à parler à mon destinataire en lui demandant :

Lecteur je t'invite à faire en silence la lecture de l'écriture de ma lecture avec quelques grincements de plume en silence de ce que j'écris.

FRANCIS PONGE

PROLOGUE

ET QUE SAVONS-NOUS DU ROI SALOMON?

HISTORIQUE DE L'ATELIER D'ÉCRITURE

D'où vient l'atelier d'écriture, cette bête curieuse, et à quoi sert-il? Louise Michel, artiste et pédagogue, serait en France à l'origine des premiers ateliers d'écriture. Nous sommes en 1853 à Aude-loncourt. Louise Michel ouvre une "*École libre*, comme on disait, car pour appartenir à la Commune, il eût fallu prêter serment à l'Empire", précise-t-elle d'emblée. À son époque Louise Michel est une républicaine et une révolutionnaire car elle défend une école pour tous qui ne distingue pas les hommes des femmes, s'adapte aux plus démunis, et met en pratique le savoir. Sa manière d'enseigner est proche de l'idée de l'atelier, envisagé dans son sens originel, celui de fabriquer en éveillant l'intelligence de tous : "Les sens des arts, de la liberté, ne sont que rudimentaires dans notre race, il faut qu'ils se développent et qu'ils produisent. C'est cette moisson-là qui croîtra en gerbes merveilleuses." Dans ses *Mémoires*, elle traduit ses souvenirs, ses combats, ses déceptions, ses conquêtes, avec, en toile de fond, la haute idée qu'elle se fait de la transmission. Elle y parle d'atavisme : "Là-bas, tout au fond de ma vie,

sont des récits légendaires [...]. Tous transmettant à leurs descendants (légitimes ou bâtards) l'héritage des bardes*." Sa vie est rude, sans concession. Condamnée à la réclusion à vie en Nouvelle-Calédonie, elle continue d'enseigner en apprenant aux Canaques à lire et écrire sa langue, tout en se gorgeant de leurs traditions. Amnistiée en 1880, elle rentre en France puis elle continue de voyager, notamment en Angleterre, en Belgique, en Écosse, en Algérie, en Hollande... Lors de ses multiples procès, elle se défend, seule, échappant à la peine de mort chaque fois miraculeusement. Elle se bat toute sa vie durant pour faire avancer la cause de celles qui durent lutter pour être libres de s'instruire : "Celles qui sous l'Empire, jeunes institutrices ou se préparant à le devenir, étaient avides de ce savoir dont les femmes n'ont que ce qu'elles ravissent de côté et d'autre, venaient rue Hautefeuille s'assoiffer encore de science et de liberté." En effet, en sus de leur travail d'institutrice, Louise Michel et ses consœurs, deux à trois soirs par semaine dans un petit coin de Paris, retournent sur les bancs, "côte à côte avec les plus avancées de nos élèves que nous emmenions quelquefois. Plus on s'enfiérait de toutes ces choses, plus on avait, par instants, des gaietés d'enfants." Ô combien ses confidences sont touchantes. Elle poursuit en avouant : "Je crois que nous avons plus souvent ressemblé à des étudiantes qu'à des institutrices." Ces femmes ne se prennent pas pour des savantes mais plutôt pour des guides en éternel apprentissage, car elles s'imposent la possibilité de continuer à s'abreuver de sciences et de lettres. La liberté, celle du savoir, les anime.

* Louise Michel, *Mémoires* (1886), Tribord, 2005, p. 70.

Nous ne sommes plus à l'époque de la Commune, et encore moins au xv^e siècle, lorsqu'une figure telle que Christine de Pisan se revendique comme la première femme savante et auteur à vivre de sa plume. À travers son œuvre, considérable, comprenant aussi bien des traités politiques, philosophiques que des recueils de poèmes, elle n'hésite pas à dénoncer le manque d'éducation des femmes, inhérent à leur condition et non à leur nature comme de nombreux discours misogynes le profèrent à l'époque. Je ne peux cependant m'empêcher de songer aux jeunes filles d'aujourd'hui qui assistent librement à des cours ou à des ateliers d'écriture et qui ont également besoin d'un lieu leur offrant une telle opportunité. Cette *rage de savoir*, dont parle Louise Michel, reste intacte et nous donne la preuve que les ateliers d'écriture jouent un rôle encore déterminant pour certaines. L'écriture féminine raconte aussi la classe vive. Celle des missions locales, par exemple, où se donner la possibilité de créer n'est pas un amusement mais bien un remède à "la barbarie". Aussi, en mémoire de celles qui se sont battues pour offrir une liberté de savoir aux femmes, nous devons nous souvenir que, si parfois l'école échoue, persistent encore quelques îlots de résistance face à un monde sans écrit, sans lecture, sans occasion de créer. La classe vive est bel et bien peuplée de jeunes gens qui cherchent à s'affirmer, ou tout simplement à trouver leur place.

Dans la lignée de Louise Michel, Virginia Woolf s'interroge sur le statut de la femme auteur, en énonçant l'impossible question du genre féminin en matière de style. Elle introduit son propos en posant deux conditions *sine qua non* à toute création : "Il est indispensable qu'une femme possède quelque argent

et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction*.” Elle et quelques autres font encore figures d’exception car, au début du xx^e siècle, nombre de femmes dépendent totalement du sexe fort et rares sont les romancières qui parviennent à émanciper leur plume, c’est-à-dire, à écrire sans être contraintes de “penser comme”, ou d’“écrire à la façon” d’un homme. Finalement, Virginia Woolf nous convainc d’une chose : il est plus fort et plus intense d’écrire comme une femme-homme ou un homme-femme. Le génie est “androgyné” pour la romancière anglaise qui, dans son essai, rend hommage à Judith, la géniale sœur de William. Faire renaître la sœur de Shakespeare n’est pas à la portée de toutes, mais laissons résonner ce fantasme “sucré-salé”. Plus récemment, Judith Butler, pionnière américaine de la théorie du genre (dans son essai *Trouble du genre, pour un féminisme de la subversion*, 1990), distingue clairement le sexe, c’est-à-dire la nature biologique, du genre, à savoir ce qui se construit socialement. Entre autres inspirée par des philosophes telles que Simone de Beauvoir qui énonçait : “On ne naît pas femme, on le devient”, Judith Butler qui n’a jamais adhéré à l’idée d’une “écriture féminine” expose que “le genre est un processus, un devenir perpétuel. [...] Le genre est une pratique d’improvisation qui se déploie à l’intérieur d’une scène de contrainte. La subversion, c’est le terme que j’ai choisi pour décrire ce jeu incessant avec et contre les normes du genre**.”

* Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (1929), trad. Clara Malraux, Denoël, 1992. p. 8.

** Judith Butler, propos recueillis par Juliette Cerf, *Télérama*, 8-14 janvier 2014, p. 8.

Face à certaines œuvres, on évoque souvent la sensibilité de la femme, sa fragilité, sa douceur, sa colère aussi. Des qualités inhérentes au sexe de l'auteur, apparemment capables de rejaillir dans ses mots, et ainsi d'en transcender le genre. Mais cette lutte a-t-elle un sens ou est-elle perdue d'avance? Au ^{xxi}^e siècle, faut-il encore se battre contre son genre ou vaut-il mieux le revendiquer quand on est femme? Les femmes sont des auteurs à part entière, mais elles n'en perdent pas pour autant la mémoire. Et les femmes d'aujourd'hui, souvent plus nombreuses que les hommes au sein de la classe vive, ont besoin de s'exprimer et usent de ce droit.

Si l'atelier vient à l'école, il ne doit pas se substituer à un cours de français, mais bien se servir des outils qu'il apprend à manier pour les réinjecter dans les textes à commettre. Lorsque Baudelaire écrivait, il ne se disait pas qu'il serait étudié à l'école pour le baccalauréat, ni inscrit au programme d'agrégation de lettres. Il ne se disait pas qu'il deviendrait un sujet de stress, capable d'accélérer le rythme du cœur de ses lecteurs, non par la puissance de ses vers mais en raison du rapport anxiogène que peut constituer une épreuve d'oral pour un élève face à un examinateur.

Dès 1935, Célestin Freinet, par ses méthodes pédagogiques "révolutionnaires" (méthode Freinet), instaure à l'école les ateliers d'écriture. Ils doivent aboutir à la formation de l'élève par l'expression libre sur un thème donné. Dans les années 1960, plusieurs mouvements littéraires comme l'Oulipo (OUvroir de Littérature POtentielle) démocratisent une méthode d'écriture originale basée sur des contraintes formelles. L'Oulipo use de la méthode axiomatique comme en mathématiques. Jacques

Roubaud expose que “l’écriture sous contrainte oulipienne est l’équivalent littéraire d’un texte mathématique formalisable selon la méthode axiomatique”. Aux États-Unis, où l’on considère que l’écriture “s’apprend”, les ateliers prolifèrent et participent aux cursus universitaires. En France aussi, ils existent dans certains cursus universitaires et ne cessent de se développer. L’atelier d’écriture présente les bienfaits d’une forme de création encadrée qui diffère du commentaire composé ou de la dissertation. Et précisons que cette manière d’écrire se distingue de ce qui se pratique au lycée avec “le récit d’invention” – intitulé d’ailleurs trompeur pour les élèves, car avant d’inventer quoi que ce soit, il requiert la maîtrise d’outils littéraires précis à réinjecter dans le texte à écrire. *L’inventio* – liste, inventaire – recherche des arguments et des idées, utilise des codes génériques, stylistiques et syntaxiques, pour “coller” au texte souche ou à la citation proposée et s’apparente ainsi à l’épreuve la plus technique proposée au baccalauréat.

À l’université, on pratique des écrits non académiques qui demandent un réinvestissement de données précises telles que la rhétorique, la génétique des textes, l’histoire littéraire, les principes de la narratologie pour le roman, de la double énonciation pour le théâtre, de l’argumentation pour l’essai... Et ce qui reste jubilatoire et presque impossible à évaluer demeure cette aura du texte, proportionnelle et égale au talent de l’étudiant. Or ce que le maître entend lui apprendre, c’est qu’il ne peut y avoir d’écriture valable sans lecture ni apprentissage des données scientifiques. J’ai eu l’occasion d’intervenir à la faculté auprès d’élèves de seconde et troisième

années de master. Cet atelier d'écriture optionnel glanait des étudiants de différents horizons (histoire, droit, littérature) et me permettait ainsi de ne pas avoir affaire à un seul profil d'élèves. J'étais invitée en tant qu'auteur, aussi n'avais-je pas en charge d'évaluer les participants. Pourtant, à la lecture de leur production, j'ai pu apprécier la difficulté d'y parvenir. Les étudiants ne sont pas seulement jugés sur la qualité de leur plume, mais sur le respect des consignes, sur leur capacité à retravailler les textes en fonction des appréciations, et aussi sur la lecture qu'ils font de leur texte. Ainsi, une grille de critères précis est mise en œuvre pour que l'atelier soit le reflet d'un travail qui participe à une formation.

Il est intéressant de comprendre qu'aujourd'hui l'atelier d'écriture peut trouver sa place dans divers environnements socioculturels, que ce soit dans le milieu éducatif, psychiatrique, carcéral, ou même dans les CE des grandes firmes. Depuis longtemps les auteurs dirigent des ateliers d'écriture à l'école, dans le cadre d'une résidence artistique ou d'une résidence d'auteurs. L'atelier d'écriture s'adresse aussi bien à des publics dits marginaux que favorisés. Il suffit de faire une recherche dans la rubrique "ateliers d'écriture" pour s'apercevoir qu'il en existe de toutes sortes. On notera par exemple le travail acharné que mène François Bon* dans ce domaine. L'atelier idéal est un peu la synthèse de toutes ces propositions humanistes, littéraires, universitaires. L'essentiel est qu'il soit correctement dirigé, et qu'il ne se résume ni à un grand défouloir ni à une psychothérapie de groupe sauvage.

* François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Fayard, 2005.

Je ne prétends pas parler de tout ce qui peut exister, mais de ce que j'ai pu faire et de ce que je compte poursuivre, car chaque nouvelle expérience me permet d'en mener d'autres, sur des terrains et vers des publics différents. Cette diversité de public et cette liberté d'action sont des conditions essentielles pour faire émerger l'écriture chez l'Autre. C'est d'ailleurs en cela que Louise Michel est si avant-gardiste dans sa démarche, car elle comprend que le savoir et l'apprentissage vont de pair et se nourrissent tout au long de nos expériences. Je continuerai d'avancer, à tâtons, au fil des années et des séances, seule ou en collaboration avec des artistes ou des enseignants, car ces derniers sont souvent de formidables compagnons de route.

L'atelier est un lieu où l'on *fabrique* quelque chose. Avec ce qu'il comporte d'artisanal, il confère à l'écriture ce caractère expérimental, en train de se faire, il projette l'acte d'écrire comme une action concrète et non pas seulement comme une idée ou une pensée. On envisage alors au plus près l'étymologie même du mot *poésie*, dérivé du grec *poièn* : "façonner à la manière d'un potier". Pour beaucoup de poètes, en revanche, il est inutile de lui chercher une vertu utilitariste, même si elle n'en reste pas moins indispensable. Dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, qui n'est autre qu'un manifeste inspiré revendiquant la gratuité de l'art que ses contradicteurs posent comme inutile, Théophile Gautier exprime son indignation face aux systèmes politiques, sociaux et moraux voulant "mettre l'art à leur service". Il critique le matérialisme petit-bourgeois et dit qu'"il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à

rien”. L’objet beau *versus* l’objet utile, on se doute de quel côté se place le livre : “On ne se fait pas un bonnet de coton d’une métonymie ; on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle ; on ne peut se servir d’une antithèse pour parapluie...” On n’anime pas un atelier comme un stand de tir à Savigny-sur-Orge ; on ne se met pas à écrire comme on se mettrait à nettoyer sa voiture ; on ne se sert pas d’un livre comme d’un chasse-mouches.

L’Histoire nous rappelle à l’ordre. Après 1945, l’engagement et l’intention des auteurs ne peuvent plus se frayer un chemin dans la théorie de l’art pour l’art prônée par Gautier. Adorno affirme : “Écrire un poème après Auschwitz est barbare.” Ainsi la question de la nécessité d’écrire est posée. Sans prendre au pied de la lettre cette pensée désespérée et indiscutable historiquement, il est important de la rappeler aux “écrivants*” de la classe vive. La fonction poétique est remise en question, et un auteur comme Paul Celan redonne voix au poète dans un langage référant à la tragédie de l’Histoire : “[...] le silence n’est pas un silence, nulle parole ne s’est tue, nulle phrase, ce n’est qu’une pause, ce n’est qu’un intervalle entre les mots, ce n’est qu’un vide, tu peux voir toutes les syllabes immobiles alentour** ...”

La nécessité d’écrire peut être celle d’un bégaiement, celle que l’on tente de confier à sa propre langue pour chercher à s’exprimer au-delà du sens.

* Roland Barthes, “Écrivains et écrivants”, in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964.

** Paul Celan, *Entretien dans la montagne* (1959), trad. Stéphane Mosès, Verdier, 2001, p. 11.