

des enfants, des écrits

L'A.F.L. a pour projet de publier dans sa collection Théo-Prat, un document consacré à la poésie. Comme les précédents ouvrages de la collection, il s'agira d'un travail collectif, fruit de témoignages et de réflexions qui, pour l'instant, font l'objet d'échanges sur une liste de diffusion/discussions à propos de la lecture de textes poétiques.

Les deux textes qui suivent sont des messages extraits de cette liste. Nous leur avons laissé le caractère spontané que peuvent avoir des participations à une discussion, des réactions à des points de vue ou à des propositions.

Est joint à ces deux textes, sans lien avec ces derniers, un exemple présenté par André Virengue, de ce qui se pratique dans un « atelier poésie » où l'on invite des enfants à écrire des « textes poétiques ».

Poésie

LES AJUSTEURS-OUTILLEURS

Y'avait un'fois un pauv'gas
Lon lon laire et lon lon la
Y'avait un'fois un pauv'gas
Qu'aimait cell'qui n'l'aimait pas
Ell'lui dit - « apport'moi d'main
L'cœur de ta mèr' pour mon chien »
Va chez sa mèr' et la tue
Lui prit l'cœur et s'en courrut
Comme il courait il tomba
Et par terr'le cœur roula
Et l'cœur lui dit en pleurant
« T'es-tu fait mal, mon enfant ? »
Jean Richepin

Elle peut être contente, Florence, elle nous pose son Joubert sur la table, et salut la compagnie ! Thierry fait les gros yeux, c'est quoi ce Joubert, même pas un poète... Et Didier qu'arrive avec son Siméon !¹ Siméon, c'est mieux ? c'est plusse ? c'est trop ? Il a l'air d'en parler bien, de la poésie, mais c'est quoi ce qu'il fait ? À quoi on reconnaîtrait d'ailleurs que c'est de la

poésie ? à ce que c'est un poème ? en prose ? à ce que chaque ligne commence par une majuscule ? Et un mauvais poème, est-ce quand même de la poésie ? Un mauvais tableau, est-ce que c'est de la peinture ? Oui, mais de la mauvaise... Donc si on écrit un mauvais poème, c'est de la poésie ? Mais comment sait-on au moins que c'est un poème, même mauvais ? C'est simple : il n'y a que celui qui l'a écrit qui sait s'il a voulu écrire un poème, et pas autre chose. Et qui estime qu'il a réussi. Et qui le dit. C'est écrit dessus, quoi ! Libre à vous de trouver que ce n'est pas de la bonne poésie, mais c'est quand même de la poésie puisqu'il est clair pour celui qui a écrit qu'il était en train d'écrire un poème. Mais s'il se trompe et si ce qu'il croit être un poème n'en est pas un, ce serait encore de la poésie ? Là, ce n'est pas à la forme mais à la façon de faire qu'il doit le savoir. Non pas de faire quelque chose mais de faire avec quelque chose, ici avec le langage.

Ces lignes que j'écris, ou *La montagne magique*, seraient-elles de la poésie puisqu'il y a bien création avec le langage ? Non, aussi faut-il se centrer davantage sur le point d'application du travail : non pas faire avec mais faire sur quelque chose. Celui qui a écrit un poème le sait, non parce qu'il a produit un sonnet, mais parce qu'il a rompu provisoirement avec ce qu'il fait du langage quand il s'en sert pour produire quelque chose. Il a travaillé sur, contre, pour le langage. Là, il est dans un projet qui porte sur le langage lui-même : il tente de produire le langage, ou plutôt de le re-produire différent, de le recréer, de renouveler l'outil qui permet quotidiennement de produire de l'échange et qui s'use de cela ; et peu importe alors que ce soit à cause de Mimie, de la mort de sa fille ou de celle de la pénultième... *Moi mes amours d'antan...* ; *Demain dès l'aube...* ; *Des paroles inconnues chantèrent-elles, sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ?* Le problème, c'est que celui qui rencontre le travail poétique n'en voit que le résultat (ce qui reste visible du travail) qu'il prend pour de la poésie : tout l'incite à attribuer le « poétique » au produit et non au travail sur le matériau, dont le poème porte simplement trace. Ainsi, on en arrive à croire que la poésie, c'est des images, un langage, des paysages, des émotions, l'amour, ah ! l'amour, la nostalgie, la musique, etc. Il faut en revenir à l'étymologie.

On devrait se représenter les poètes comme les ajusteurs-outilleurs d'autrefois, ces « aristocrates » de la classe ouvrière, ceux qui venaient le soir à l'usine, après tout le monde, et qui reprenaient les outils dont chacun s'était servi dans la journée, qu'on avait usés, ébréchés, avachis, afin de produire ce dont le monde a, dans l'urgence, besoin ; et eux, ils passent

¹ Allusions à des messages précédents de la liste de diffusion.

derrière ; ils remettent l'outil en état et, en voyant comment il s'use, là où il s'use, pourquoi il s'use, ils le modifient un peu, en le soumettant à des contraintes inusitées, en l'essayant dans des formes nouvelles, mais pas trop, juste ce qu'il faut pour qu'il se tienne mieux en main et libère davantage son mordant. Ils ne produisent rien mais sans eux personne ne peut bientôt plus produire. La poésie, c'est ça, le travail sur l'outil lui-même, *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Le lendemain matin, il n'y a rien à voir sur l'établi, simplement à toucher que le fil est refait, un peu plus large, un peu plus net, un peu plus fort. Et s'en servir, pour aller là où, hier, on n'imaginait pas qu'on pourrait aller... Vas-y que ces ajusteurs-outilleurs tapent sur l'enclume ! Et l'école fait croire que ce qui est poétique, c'est le son de l'airain qui franchit les murs de la forge et se répand dans le village ; le poète dit que c'est le coup de marteau.

Je pense que Joubert ou Siméon, comme ceux à qui la poésie importe, sont en gros et largement, autour de cette problématique qui met l'accent sur le travail d'un matériau pour le renouveler plutôt que sur les copeaux que ce travail produit inévitablement. Et qu'on nomme poème. C'est néanmoins, et là tout le monde continue d'être d'accord, évidemment et seulement par le poème qu'on accède au travail dont il est la trace. Mais c'est bien ce travail qui est l'objet de la lecture poétique ; non le poème qui n'en est que le moyen. On en revient au problème général de toute lecture : rencontrer ce qui s'est fait au moment de l'écriture et qui, dans l'écriture poétique, concerne la langue elle-même en tant qu'outil de pensée qu'il faut sans cesse raffûter. D'où l'importance de ce travail puisque de cet outil dépend directement la capacité d'interpréter le monde qui ne se sépare pas de la capacité de le transformer. Et sa fonction subversive qui fonde cette double revendication de Lautréamont : « *La poésie doit être faite par tous. Non par un.* » et « *La poésie doit avoir pour but la vérité pratique* ». Ainsi se comprend cette affirmation que l'homme peut se passer quelques jours de pain, pas de poésie. Qu'il soit toutefois assuré qu'il ne s'agit pas du poème mais de l'activité, celle-là précisément des outilleurs du langage.

Alors, qu'est-ce qu'on fait ? On fait bien plus qu'on le croit si, au cycle 2, on ne prend pas l'écrit pour un système de notation et si l'apprentissage de la lecture est la première rencontre volontaire, consciente et accompagnée de l'extérieur, d'un nouveau système linguistique. On la voit dans le film *Apprendre à lire*², cette découverte-construction de l'outil, cette approche inséparablement fonctionnelle et technologique (mettre en relation la compréhension du message et le fonctionnement du code). C'est évidemment par là que naît la vocation jubilatoire de l'ajusteur-outilleur. Dans le film, on perçoit bien, au niveau du texte, au niveau des phrases

et des mots, cet usage du décalage, cette surprise que l'outil renouvelle. La poésie est déjà dans l'usage de la langue et non dans les feuilles qui jaunissent à l'automne, dans les oiseaux (petits) qui ont froid en hiver ou dans le grand soleil d'été et le rire des baigneuses... Pour autant, il faut aussi travailler collectivement du côté du produit et rechercher ce qu'un poème répare, instaure et découvre dans le rapport de chacun à sa langue, à travers ce qu'elle permet de faire exister. Sans s'y enfermer, on peut jeter un œil aux pages 52 à 54 du n°72 des A.L.³ ; c'est, pour adultes, du même genre que nombre de poèmes qu'on juge utile (par leurs jeux de sonorités) de faire apprendre aux enfants mais d'un autre acabit comme le suggère l'analyse qui l'accompagne. Ce qui est intéressant avec ce poème, c'est qu'on voit bien quelle est la nature de l'émotion poétique (si on en éprouve une) et qu'elle n'a, pas plus que dans un poème de Mallarmé (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*), à voir avec la moindre « moiteur » (Lautréamont) ou rêverie à quoi est assimilée d'ordinaire la « poésie ».

Jean FOUCAMBERT ■■■

QUELQUES REMARQUES À PARTIR DES PRATIQUES POÉTIQUES CONTEMPORAINES

Le mérite d'un tel texte est de renoncer d'emblée à toute conception essentialiste de la poésie et de montrer que ce n'est ni un catalogue d'images convenues (fondatrices de quelque chose qui serait « le sentiment poétique ») ni un dictionnaire de rimes qui font le poétique.

Il faut ici rappeler la phrase de Denis Roche : « *La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas* », que l'on peut comprendre comme : il n'y a pas d'essence du poétique (au sens où un langage pourrait être légitimé ou rendu supérieur par une transcendance quelconque) et le fait de prétendre que quelque chose comme la « Poésie » (accorder ici à la majuscule toute sa solennité boursouflée) existe est inadmissible.

Sur la définition de la poésie comme travail sur le langage et avec le langage, on peut s'accorder. Reste à voir de quelle nature est ce travail : comme le dit Jean Foucambert, ce qui se joue ici c'est plus une re-production qu'une production... ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que cette reproduction peut passer par des techniques de remédiation, de cut up, de ponction dans des discours sociaux divers... Il est vrai que l'on crée dans ce cas un objet de langage nouveau, mais renouvelle-t-on pour autant le langage ?

Je parlerai, en ce qui concerne les poétiques contemporaines, de remonstration plutôt que de récréation, ou encore de décontextualisation/recontextualisation à valeur révélatrice...

Les fondements épistémologiques de ce texte semblent cependant rester de type mallarméo-jakobsonien et quand Mallarmé évoque son projet de « *donner un sens plus pur aux mots de la tribu* », il s'inscrit contre ce qu'il appelle « *l'universel reportage* », la langue des journaux, du quotidien, celle du peuple... Il y a ici fondation d'une conception élitiste de l'activité poétique et la comparaison avec l'aristocratie prolétarienne des ajusteurs-outilleurs est, dans ce cadre de référence, totalement justifiée. La poésie serait alors chargée de « *rémunérer le défaut des langues* » et de transformer le langage pour l'améliorer.

Quel est alors mon problème (enfin celui de certains poètes et théoriciens actuels) avec Jakobson et Mallarmé (outre l'élitisme poétique présumé) ?

Pour l'exposer simplement, il me semble qu'il y a une contradiction totale entre cette vision de la poésie et les phrases de Lautréamont que Jean Foucambert cite. Si en effet, « *la poésie doit avoir pour but la vérité pratique* », force est de constater que la poésie d'obédience mallarméo-jakobsonienne n'en a aucune.

Quelques explications s'imposent :

Quand Jakobson élabore son programme de définition de la poésie, il le fait dans un contexte littéraire et politique bien précis : celui du formalisme russe. Ses écrits servent aussi de manifeste et de légitimation *ad hoc* des pratiques de l'avant-garde de l'époque. L'art a dans ce cadre de référence une fonction politique, et Jakobson pense aussi en termes politiques. Il ne pose pas qu'un principe de poéticité, qui serait l'accent mis sur le message comme tel (sur le signifiant), sur sa matérialité langagière (le fait de faire quelque chose *sur* le langage comme le dit Jean Foucambert) mais développe un système qui lie le poétique au politique, que l'on peut très grossièrement résumer de cette façon :

P1 : la fonction poétique du langage (qui ne se trouve pas que dans la poésie mais peut apparaître dans des slogans, mots d'ordre par exemple...) se comprend par l'accent mis sur le message en tant que tel. Les textes poétiques sont ceux où cette fonction est dominante. Ils se signalent par un aspect saillant au milieu de la masse langagière quotidienne.

P2 : à cette première approche définitionnelle est liée une conséquence sociale : la poésie, par ses créations verbales, ses aspects saillants, désautomatise la langue et par conséquent modifie notre vision du monde et transforme l'idéologie (il

ne faut pas oublier que Jakobson défend ici des pratiques révolutionnaires).

P3 : cette action sociale est rendue possible par un mode d'action pragmatique que Jakobson pense sur le modèle de la contagion, ou de la dispersion mimétique : les aspects saillants de la langue poétique sont assimilés par certains lecteurs qui les transmettent à d'autres, qui à leur tour en parlent à des amis... et c'est la langue entière qui finit par être modifiée. (Jakobson part ici des travaux linguistiques de Troubetsky sur les zones transfrontalières et la façon dont les langues étrangères se contaminent mutuellement.)

Ce sur quoi il faut insister, c'est la solidarité très forte des trois principes, tellement liés entre eux que l'on pourrait faire partir le système de P2 comme exigence d'action sociale qui passerait par la langue et finirait par transformer l'idéologie (sur la langue comme structure de l'idéologie, Jakobson est dans la perspective de Franck Boas).

Si un des 3 principes vient à manquer, c'est tout le système qui est remis en cause.

Et c'est précisément ce qui se passe dans le cas de Jakobson : P3 n'est pas effectif. Ni Mallarmé, ni Rimbaud ne contaminent assez fortement l'espace social pour le modifier.

(Ceci n'est qu'un très mauvais résumé des thèses défendues par Christophe Hanna dans *Poésie Action Directe*, Al Dante, 2003)

De cet échec pragmatique, les poètes actuels (Christophe Hanna, Olivier Quintyn, Jean-René Etienne, Christophe Fiat, Manuel Joseph... qui gravitent dans la nébuleuse éditoriale Al Dante-Léo Schéer- P.O.L.) tirent les conséquences : si l'on peut modifier l'espace social, c'est moins en formant des objets de langage clos sur eux-mêmes et saillants qu'en développant des stratégies pragmatiques quasi-sublimes qui, par des procédés de dispositif, font émerger les soubassements idéologiques et mythologiques des discours dominants.

Ces pratiques nouvelles apparaissent dans le contexte d'une fin de l'esthétique (remplacée par une pragmatique voire par une traumatique) et sont dans la perspective d'un relativisme très net. Elles ne prétendent pas donner une définition transhistorique de la poésie (à laquelle elles ne croient pas) mais penser et expérimenter de nouveaux modes de traitement du langage et de l'écrit, en tenant compte de la sortie hors de la « galaxie Gutenberg »...

² 2ème volet d'une série de 3 films rendant compte de la recherche-action AFL/INRP sur la pédagogie de la voie directe, disponible à l'AFL en cassette vidéo.

³ Étude de C, poème d'Aragon (Les yeux d'Elsa, 1942). A.L. n°72, déc. 2000, pp.52-54, consultable sur le site www.lecture.org, rubrique Les Actes de Lecture

Olivier Quintyn peut alors affirmer : « J'appelle poésie la tentative d'établir un méta-langage épistémologiquement critique des langages contemporains en tant qu'ils sont vecteurs d'idéologie (à entendre au sens d'impensé, de métaphysique qui s'ignore), ce méta-langage ne produisant pas de discours conceptuel ni scientifique, mais des « images dialectiques » (W.Benjamin), complexes et denses. »

Si la poésie peut aussi être pensée comme une sorte d'archi-énonciation critique, elle est travail de sape, de déconstruction et de démultiplication, plus que jamais nécessaire. Les poètes contemporains ne sont alors plus ajusteurs-outilleurs mais saboteurs des machines de production dominantes. Le langage peut se transformer sans les poètes. Mais la réappropriation de la représentation et la division de la vérité (de ce qui est socialement établi comme « vérité ») apparaissent comme les enjeux majeurs des poétiques contemporaines.

Pour en savoir plus, plus sérieusement :

- ♦ Christophe Hanna : *Poésie Action Directe*, Al Dante 2003
- ♦ Manuel Joseph : *HEROES ARE HEROES ARE HEROES*, P.O.L 1993
- ♦ Olivier Quintyn : « Théories Actuelles » / « Something Else : l'écriture au défi des nouvelles technologies ».

Articles en ligne sur le site du Centre d'Etudes Poétiques (dans la revue en ligne *Création Critique*) à l'adresse : <http://www.ens-lsh.fr/labo/cep/site>

Thomas MONDÉMÉ ■■■

Les ombrelles ne font pas d'ombre, mais de l'ombe, c'est plus doux.

Francis PONGE / Pièces

Degas dit un jour à Mallarmé : « Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées... » Et Mallarmé lui répondit : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots. »

Paul VALÉRY / Variété

Dans le cadre des Centres de Loisirs Journalistiques de Villeneuve d'Ascq et de Harnes (voir A.L. n°54, juin 1996, p.40 et n°72, déc. 2000, p.59) un atelier poésie, apprécié des enfants, a régulièrement fonctionné. Le but affirmé était d'y lire des poèmes, d'en discuter et surtout d'essayer de créer des textes, différents des articles habituels des journaux, qui pourraient prétendre à s'appeler « poèmes » ou « poésies ». Au travers de cette production d'écrits, c'était la formation du lecteur de « textes poétiques » qui était visée.

« La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots, l'idée qu'on a eue de quelque chose. » Paul Claudel

« Produire l'état de Poésie n'est pas nécessairement le ressentir. Voyons en quoi peut consister l'ébranlement initial et toujours accidentel qui va construire en nous l'instrument poétique, et surtout quels sont ses effets. Le problème peut se mettre sous cette forme : la poésie est un art du Langage ; certaines combinaisons de paroles peuvent produire une émotion que d'autres ne produisent pas, et que nous appellerons poétique. Quelle est cette espèce d'émotion ?

Je la connais en moi à ce caractère que **tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurent ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leurs apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. C'est dire que ces choses et ces êtres connus – ou plutôt les idées qui les représentent – changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires ; ils se trouvent (permettez moi cette expression) musicalisés, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve.**

Puisque ce mot de rêve s'est introduit dans ce discours, je dirai au passage qu'il s'est fait dans les temps modernes, à partir du romantisme, une confusion assez explicable entre la notion de rêve et celle de poésie. Ni le rêve ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques ; ils peuvent l'être : mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques.

Toutefois nos souvenirs de rêves nous enseignent, par une expérience commune et fréquente, que notre conscience peut être envahie, emplie, entièrement saturée par la production d'une existence, dont les objets et les êtres paraissent les mêmes que ceux qui sont dans la veille ; mais leurs significations, leurs relations et leurs modes de variation et de substitution sont

tout autres et nous représentent sans doute, comme des symboles ou des allégories, les fluctuations immédiates de notre sensibilité générale, non contrôlée par les sensibilités de nos sens spécialisés. C'est à peu près de même que l'état poétique s'installe, se développe, et enfin se désagrège en nous.

C'est-à-dire que cet état de poésie est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile et que nous le perdons, comme nous l'obtenons, par accident. Mais cet état ne suffit pas pour faire un poète, pas plus qu'il ne suffit de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit.

Un poète - ne soyez pas choqué de mon propos - n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres. On reconnaît le poète - ou du moins, chacun reconnaît le sien - à ce simple fait qu'il change le lecteur en « inspiré ». L'inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète : le lecteur nous offre les mérites transcendants des puissances et des grâces qui se développent en lui. Il cherche et trouve en nous la cause merveilleuse de son émerveillement. » Paul Valéry

Parmi les textes supports de la réflexion des animateurs, la citation de Claudel et ce texte de Valéry furent les inspirateurs d'une démarche simple, consistant à travailler la langue pour réussir à créer chez le lecteur cet état poétique ainsi décrit. État poétique particulier à chacun qui déclarerait le texte lu « poésie »

L'atelier poésie fonctionna selon la démarche suivante : lecture à la BCD du Centre, de poésies, de textes poétiques produits volontairement pour créer chez un lecteur un état poétique, puis échanges dans le groupe sur une définition de la poésie. Quelles différences entre ces textes reconnus comme poétiques et les textes habituels, narratifs ou descriptifs ?

Généralement, on arrive à un ensemble de caractéristiques plus qu'à l'énonciation claire et précise d'une définition de la « poésie ».

- ♦ Les mots du texte nous font penser, nous donnent des images dans notre tête, (connotations, polysémies ?).
- ♦ Le texte a de la musique, du rythme, ce qui renforce la naissance des images chez le lecteur et l'incite à laisser son esprit vagabonder, (cela favorise l'émergence de pensées qu'il n'aurait pas eu autrement.)
- ♦ Le texte est présenté différemment, il y a parfois des rimes, il est plus court, plus dense, il dit plus et il est très agréable à lire.
- ♦ La poésie a à la fois une musique, une harmonie, un rythme, mais la rime est insuffisante, (la poésie est-elle émotion ? Elle

est - Cf. Claudel - volonté de faire. Ce qui se fait est un objet susceptible de créer chez le lecteur un « état de poésie » - Cf. Valéry - Ce qu'on appelle parfois une émotion poétique n'a rien à voir avec le sujet du poème souvent confondu avec le poème lui-même.)

Mais alors, comment d'une histoire faire un poème, comment en travaillant le texte initial peut-on arriver à créer un « état poétique » ?

Et quoi écrire ?

À partir d'un thème choisi, rassemblons de la matière, des mots, car les matériaux du poème sont les mots. Autour de ce mot thème rassemblons également du matériel dit poétique en particulier des rimes (un dictionnaire des rimes sera utile). Suivons pas à pas la rédaction de l'un de ces textes, celui d'Amélie (13 ans).

Le premier stade consistera pour elle à utiliser le guide d'accumulation de matière. Il est à signaler que si la drogue n'a pas été le thème choisi, il était pourtant pour des raisons personnelles fortement présent dans son esprit au départ de ce travail.

Guide de rassemblement d'un matériel langagier.

- ♦ Choisir un thème.
- ♦ À quoi, à qui fait penser ce mot ?
- ♦ Je joue avec les lettres du mots (ex. : orage : - gare / - or / - orge)
- ♦ Je cherche des mots qui se terminent par le même son (ex. : orage / - cage / - bagage / - sage / - il enrage / - nage)
- ♦ Avec le plus possible de ces mots j'écris une histoire.

Amélie a rassemblé le matériel langagier qui lui sera nécessaire :

- ♦ Thème choisi : *histoire*
- ♦ Mots : *copain, disparaître, monde, maison, aimer, dame, drogue, danger*
- ♦ Avec les lettres : *soir, tir, soie, roi, rôti, sir*
- ♦ Rimes : *miroir, noir, poire, boire, soir*

Elle écrit un texte narratif :

L'enfant connaît le monde en regardant à travers sa fenêtre. Pendant des heures, il regarde ce qui se passe de l'autre côté de la vitre. Chaque soir, il est le spectateur malheureux de la vie. Il se souvient de la maison qu'il aimait et de son jardin. Il se souvient de la dame en blanc qui fermait le volet de sa fenêtre. Il l'adorait et dans le miroir qu'elle lui avait offert, il voyait son visage. Mais un jour ce visage disparut. L'enfant se racontait des histoires et triste fit comme ses copains. Il prit la seringue remplie de drogue qu'un copain lui tendait.

Maintenant il ne craint plus la vie et ses dangers. Là où il est, il ne se raconte plus d'histoires.

Le texte est ensuite découpé afin d'avoir une présentation, un aspect de poème.

Il s'agit pour elle de passer du narratif au poétique, primat du signifiant, du rythme, des images.

*L'enfant connaît le monde
en regardant à travers sa fenêtre.
Pendant des heures,
il regarde ce qui se passe
de l'autre côté de la vitre.
Chaque soir,
il est le spectateur
malheureux de la vie (...)*

Afin de rendre le texte plus dense et de permettre au lecteur de créer, c'est à dire d'être en état de poésie, de laisser apparaître les images que le texte peut lui suggérer, un travail de suppression va être effectué. C'est dans le comment c'est dit et pas dit qu'est l'important, non dans l'histoire. Il s'agit d'enlever pour rendre possibles des relations entre les choses, non perçues au départ.

*L'enfant connaît le monde
à travers sa fenêtre. (en regardant)
Pendant des heures,
il regarde (ce qui se passe)
de l'autre côté de la vitre.
Chaque soir,
il est spectateur (te)
malheureux de la vie.
la maison qu'il aimait (il se souvient de)
et de son jardin.
Il se souvient de la dame en blanc
qui fermait le volet (de sa fenêtre)
Il l'adorait
il voyait son visage (déplacement de cette ligne)
dans le miroir qu'elle lui avait offert (et)
(Mais un jour)
ce visage disparut.
Histoires (L'enfant se racontait des)
Triste, comme ses copains. (et fit)
Il prit la seringue
remplie de drogue
qu'un copain lui tendait.
Maintenant
il ne craint plus la vie et ses dangers.
Là où il est, (il ne se raconte plus d'histoire.)*

À ce stade, une première recherche de rimes est effectuée, ce qui va entraîner de nouvelles suppressions ainsi que des déplacements. C'est le rythme du texte ainsi que sa musicalité qui sont recherchés. À remarquer que les quatre « vers » du début ainsi que les quatre derniers sont fixés et semblent satisfaire l'auteure.

*L'enfant connaît le monde
à travers sa fenêtre ronde. (+ ronde)
Pendant des heures,
il regarde spectateur (spectateur est déplacé)
de l'autre côté de la vitre
chaque soir,
malheureux
Il se souvient
De la maison et du jardin qu'il aimait (modification de l'ordre
des mots)
la dame en blanc fermait le volet (il se souvient de)
Il l'adorait
il voyait son visage
dans le miroir (qu'elle lui avait offert)
ce visage disparut.
Histoires
Triste, comme ses copains.
Il prit la seringue
remplie de drogue
on lui a tendu (qu'un copain remplacé par on + passé composé)
(Maintenant)
il ne craint plus la vie et ses dangers.
Là où il est,*

Le résultat de ce premier travail n'étant pas satisfaisant pour l'auteure, elle décide de travailler la rime sur l'ensemble de son texte et cherche à le rendre, ligne par ligne, proche en quantité de syllabes pour créer un rythme (le résultat n'est pas probant, mais...)

*L'enfant connaît le monde
à travers sa fenêtre ronde.
Pendant des heures,
il regarde spectateur
de l'autre côté de la vitre noire (+ noire)
Malheureux, chaque soir, (déplacement de malheureux)
Il se souvenait (passage à l'imparfait)
maison et jardin qu'il aimait (suppression de la et du)
une dame en blanc fermait (remplacement de la par une)
les volets (déplacement et pluriel)
Il l'adorait
son visage disparut (il voyait, déplacement de disparut)*

du miroir (remplacement **dans le** par **du**)

visage perdu (+ **perdu**)

Histoires

L'enfant, comme ses copains. (remplacement de **triste** par **l'enfant**)

Une seringue prit (modification ordre des mots)

de drogue remplie (modification ordre des mots)

on lui a tendu (**qu'un copain** remplacé par **on** + passé composé)

il ne craint plus (rime sur **u**)

là où il est (déplacement (justifié par plus fort...))

la vie et ses dangers.

Amélie pense, à ce stade de rédaction, qu'elle a obtenu une poésie. Elle décide de peaufiner le texte au niveau de la ponctuation (le nombre de pieds ne semblant pas l'affecter : manque de « culture poétique », de lecture de poèmes ?)

L'enfant connaît le monde

À travers sa fenêtre ronde.

Pendant des heures,

Il regarde spectateur

De l'autre côté de la vitre noire..

Malheureux, chaque soir,

Il se souvenait,

Maison et jardin qu'il aimait.

Une dame en blanc fermait

Les volets

Il l'adorait.

Son visage disparut

Du miroir,

Visage perdu.

Histoires !

L'enfant, comme ses copains,

Une seringue prit,

De drogue remplie.

On lui a tendu.

Il ne craint plus,

Là où il est,

La vie et ses dangers.

Amélie

Le texte ainsi obtenu va-t-il permettre au lecteur de connaître cet état poétique que décrit Valéry ? Là est le pari !

Amélie, elle, est persuadée qu'elle a réussi un écrit qui, au travers de sa forme, du rapport que les mots entretiennent, du rythme introduit dans le texte grâce à la longueur des vers et la musicalité des rimes, permettra à des lecteurs d'entrer à leur tour dans un état de poésie, c'est à dire de création.

Mais n'est-ce pas un rêve ?

La description de cette production écrite, dite poésie, devrait permettre d'ouvrir des pistes de lecture de poèmes.

« *C'est seulement par le poème qu'on accède au travail dont il est la trace. C'est bien ce travail qui est l'objet de la lecture poétique.* » Jean Foucambert

On revient au problème général de toute lecture : rencontrer ce qui s'est fait au moment de l'écriture et qui, dans l'écriture poétique concerne la langue elle-même...

« *Le lecteur idéal est celui qui devient l'auteur de ce qu'il lit.* »

François Jacqmin

André VIRENGUE ■■■

*Air du poète
Au pays de Papouasie
J'ai caressé la Pouasie
La grâce que je vous souhaite
C'est de n'être pas Papouète*

Léon-Paul FARGUE / Poésies

*Le rôle créateur, réel du langage est rendu le plus évident par la non-nécessité totale a priori du « sujet », (...)
Le sujet d'un poème lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son nom.*

Paul ÉLUARD / Notes sur la poésie