

## II. L'ACQUIS THÉORIQUE

Le succès d'une émission comme **Apostrophes**, dont le public dépasse largement celui des "lecteurs", est certainement à rechercher du côté d'une mythologie de l'auteur qui nous vient en ligne directe du XIX siècle. À cette époque, HUGO "l'inspiré" n'hésite pas à écrire dans *Les Rayons et les Ombres* :

*"Peuples ! Écoutez le poète !  
Écoutez le rêveur sacré!  
Dans votre nuit, sans lui complète,  
Lui seul a le front éclairé."*

Aujourd'hui encore, le mythe de l'inspiration (créatrice et quasiment prophétique) des auteurs, survit à l'explosion éditoriale qui aurait pu banaliser le phénomène. Ce mythe, il est entretenu de façon insidieuse : déjà Barthes dans *Mythologies* se plaisait à souligner ces enquêtes de presse où l'on présente un auteur (il en va symptomatiquement de même pour les "grands de ce monde") dans la simplicité de sa vie domestique : comme il vous ressemble, suggère le message, et ce faisant, on insiste mieux sur sa nature essentiellement différente.

Une autre version de l'auteur est celle du génie souffrant ou incompris que ROBBE-GRILLET épingle avec humour :

*"Le grand romancier, le "génie" est une sorte de monstre inconscient, irresponsable et fatal, voire légèrement imbécile, de qui partent des "messages" que seul le lecteur doit déchiffrer. Tout ce qui risque d'obscurcir le jugement de l'écrivain est plus ou moins admis comme favorisant l'éclosion de son œuvre. L'alcoolisme, le malheur, la drogue, la passion mystique, la folie, ont tellement encombré les biographies plus ou moins romancées des artistes qu'il semble désormais tout naturel de voir là des nécessités essentielles de leur triste condition, de voir en tout cas une antinomie entre création et conscience." <sup>1</sup>*

Non moins ludiquement RICARDOU dresse une sorte de portrait-robot de l'auteur tel que le fantasment sinon le "public", du moins les professeurs et la critique :

*"Pressez-vous, nous dit-on : exprimez- vous par votre écriture. Cette fois, donc, ouvertement, c'est fermement de pression qu'il s'agit : faites sortir, par l'appui de votre plume, ce qui se trouve au fond de vous. Convenons-en d'abord : en son ardeur, cet impératif repose sur carré de jugements inévitables. D'une part, **l'énonciation sans pose** : qui vise à l'écriture se doit surtout, avec l'accent le plus sincère, d'en abolir les artifices qui troubleraient sa transparence... D'autre part, **l'imagination première** : qui ose savoir, écrire se doit d'avoir quelque chose à dire : l'habileté à concevoir un paysage très impressionnant, la faculté d'entrevoir un personnage de tempérament, la présence unie d'un vert fantasme tutélaire, la prégnance bénie, fût-il noir, d'un univers imaginaire... ne paraissent guère de trop. En outre la vision des choses : qui prise l'écriture se doit d'être porteur, au préalable, d'un regard singulier sur le monde : que toujours, fût-ce un simple détail..., que toujours, donc, ce qu'il s'applique à faire surgir se soit d'abord réfracté dans le cristal transfigurateur de sa propre personne. Enfin, la **communication foncière** : que la prose qu'on s'avise d'écrire se sache, par-dessus tout, le véhicule d'une transmission : qui ouvre la bouche, c'est toujours l'oreille, qui saisit la plume, c'est toujours, les yeux de quelque autre qu'il sollicite ; quelle que soit la matière que pour ce faire on utilise, quel que soit le médium que, si précaire, on mobilise, chaque fois il s'agit de transmettre sa pensée à autrui." <sup>2</sup>*

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET (Main), *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit/Critique, 1963, p. 10.

<sup>2</sup> RICARDOU (Jean), *Le théâtre des métamorphoses*, Seuil/Fiction & Cie, 1982, p. 39-40.

On reconnaîtra dans cette série d'injonctions le désir fondamental de l'école à l'endroit des apprentis qu'elle forme : de la sincérité, de l'imagination, de l'originalité, etc. On comprendra aussi, du même coup, que ces qualités étant généralement perçues comme participant de l'essence même des individus, l'école ne peut que douter de la réussite de la masse des élèves dans un domaine aussi "particulier", et baisser les bras. La vérité est là : si jusqu'ici l'institution n'a pas réussi à mettre en place une véritable pédagogie de l'écriture, c'est que victime (ou complice ?) des images qui s'y attachent, elle pose fondamentalement qu'écrire n'est le fait que des plus "doués", voire de quelques "élus" écrire, ça ne s'apprend pas c'est affaire de gènes, autrement dit affaire de classe...

Or écrire, cela s'apprend dès lors qu'on admet que l'auteur n'a pas à être "enceint" de quelque matière préalable, que l'écriture n'est pas un accouchement, la "délivrance" d'un sens pré-constitué. Ce que RICARDOU encore formule excellemment dans les lignes qui suivent :

*"Loin de ce mythique personnage tout-puissant qui projetterait sur la feuille, avec un bonheur inégal, tel sens dont il aurait la propriété, l'écrivain est peut-être celui qui, par l'écriture, se lie si étrangement au langage qu'il se trouve aussitôt immensément démuné et de soi et du sens. Par cette expropriation immédiate, qu'on pourrait qualifier **expérience même de l'écriture**, ce n'est plus en position maîtresse qu'il se trouve engagé. Bien qu'il le concerne, son texte lui apparaît comme une bizarrerie : **autre chose**. Et lui-même s'y découvre comme une excentricité : **non au centre mais aux frontières**. Moins une cause qu'un résultat. Quand il est écrit, le langage n'est pas un instrument qui lui permet de communiquer plus ou moins bien tel sens antécédent, c'est une étrangeté qui le divise, l'évide, le transforme."*<sup>3</sup>

On déplacera donc la notion "d'expression" par l'écriture, car si "expression" il y a, elle a lieu à un tout autre niveau. C'est BARTHES qui le dit :

*"Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les effets du langage : je ne sais pas qu le mot "souffrance" n'exprime aucune souffrance que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule). Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa "sincérité"."*<sup>4</sup>

On devra aussi abandonner l'idée d'écriture comme demande d'amour, de reconnaissance, de pitié, etc. BARTHES à nouveau :

*"Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse... On peut dire que finalement ce texte, vous l'avez écrit hors de toute jouissance ; et ce texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande, avant que ne s'y forme le désir, la névrose."*<sup>5</sup>

Et l'on se souvient de la cruelle formule des **Fragments d'un discours amoureux** :

*"Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément là où tu n'es pas - c'est le commencement de l'écriture."*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> RICARDOU (Jean), *Le nouveau roman*, Seuil/Écrivains de toujours, 1973, p. 15-16.

<sup>4</sup> BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil/Tel Quel, 1977, p. 114-115.

<sup>5</sup> BARTHES (Roland), *Plaisir du texte*, Seuil/Tel Quel, 1973, p. 12.

<sup>6</sup> BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil/Tel Quel, 1977, p. 116.

Commençons donc, ainsi dépouillés, à écrire et à faire écrire mais, préalablement, dissipons encore quelques malentendus :

### 1. L'écriture n'est pas l'inscription.

RICARDOU :

*"Écrire, soutiennent d'abord les dictionnaires. C'est "tracer [...] un ensemble organisé de signes". Or, admise en elle-même, cette activité n'est bien qu'une partie, nécessaire mais non suffisante, du rôle de l'écrivain...*

*L'on a ainsi proposé une suite de noms : **inscription**, pour le geste qui consiste à tracer une suite de caractères, d'une manière ou bien d'une autre, sur toute espèce de support ; **inscripteur**, pour l'agent de cette opération ; **écrit**, pour le résultat de cet effort. Selon pareil vocabulaire, ce que l'on apprend dans les écoles aux enfants de six ans, c'est donc, non point l'écriture dans son ensemble, mais bien un seul de ses aspects : l'inscription."*<sup>7</sup>

### 2. L'écriture n'est pas le style.

BARTHES :

*"Il y a une première phase où j'ai opposé style et écriture, au moment du **Degré zéro de l'écriture** ; il y a eu ensuite une phase très longue où je n'ai plus jamais parlé de style, car la notion me paraissait dangereuse, dévalorisée et dévalorisable, et où il restait simplement la notion d'écriture dans un sens alors non plus du tout sociolectal, mais comme champ de la textualité. Enfin, depuis quelque temps, je recommence à réfléchir sur la notion de style."*<sup>8</sup>

*"Le style est en quelque sorte le commencement de l'écriture : même timidement, en s'offrant à de grands risques de récupération, il amorce le règne du signifiant."*<sup>9</sup>

### 3. L'écriture n'est pas l'œuvre.

BARTHES :

*"L'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique... L'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt il est Texte par cela même qu'il le sait) ; le Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte. Ou encore : **le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production.**"*<sup>10</sup>

### 4. L'écriture n'est pas l'écrivance.

BARTHES :

*"L'écrivance serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écrivance, c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés, l'écrivance se trouve dans beaucoup*

<sup>7</sup> Revue TEM (Texte en main), n°1, printemps 1984, p. 22.

<sup>8</sup> Colloque de Cerisy (Prétexte : Roland Barthes), U.G.E./10-18, 1978, p. 415.

<sup>9</sup> BARTHES (Roland), **Roland Barthes**, Seuil/Écrivains de toujours, 1975, p. 80.

<sup>10</sup> BARTHES (Roland), **Le bruissement de la langue** (Essais critiques IV), Seuil, 1984, p. 70-71.

*de styles : le style scientifique, le style sociologique. Il y a toutes sortes de styles qui se définissent toujours par le refus du scripteur de se placer comme sujet dans l'énonciation, et cela, c'est l'écrivance ; Là, il n'y a pas de **texte**, évidemment."* <sup>11</sup>

On peut noter qu'à contrario les diverses pratiques scolaires visent précisément :

- **l'inscription** : c'est au tracé (linéaire) que le maître reconnaît l'écriture. Lorsque l'élève trace, lorsqu'il "noircit du papier", il écrit. Le point final s'accompagne généralement d'un ouf de soulagement. De part et d'autre. C'est bien sûr ici que pourrait "commencer" l'écriture : nous y reviendrons.

- **le style** : "on ne leur apprend plus à bien tourner les phrases" regrettait un parent d'élève. En effet, l'accès à une "belle écriture", à un "style personnel" est l'aspiration inavouée. L'élève, lui, sent bien qu'il n'a pas de "style" et il s'y résigne, à moins qu'il ne s'évertue, au fil des années, à parer ses copies de ces ornements qu'un vieux professeur de khâgne qualifiait justement "d'entrechats de vieille fille nerveuse"! On dit alors qu'il écrit bien...

- **l'œuvre** : le modèle, c'est la forme historiquement attestée. Tel est le sens du domaine réservé que constitue l'apprentissage de la poésie dans les classes : il s'agit là d'un "genre" à part qui requiert donc des attentions particulières. Il y aura un temps pour écrire "des poésies" et un temps pour écrire autre chose...

- **l'écrivance** : l'opposition suggérée ici sera sans doute la moins comprise dans le champ pédagogique. Que l'élève "trace" comme nous l'avons vu, c'est suffisant pour le maître, c'est un gage d'écriture. Partant, qu'il raconte la visite d'un moulin à huile, qu'il écrive à son correspondant ou qu'il résume sa leçon d'histoire, tout cela revient au même : il a écrit. Il y a mal donne : ainsi conçue, "l'écriture" n'est qu'un acte de pure copie, de pure transcription de la pensée et plus sûrement de l'oral. La chance à saisir d'une véritable pédagogie de l'écriture, c'est au contraire de former l'enfant à lui-même à travers l'univers de ses propres signes, en le propulsant au cœur du langage.

Car :

## **1. Le Texte est un fait de langage**

Jean-Louis HOUDEBINE :

*"Il semble qu'on puisse commencer par définir le texte comme être ou fait de langage; il n'existe qu'en tant qu'être ou fait de langage, et à ce titre apparaît à la fois comme résultat d'une mise en œuvre (d'une production, d'une pratique d'écriture) et comme justiciable d'une analyse (pratique d'ordre linguistique) renvoyant aux autres types d'analyse du langage."* <sup>12</sup>

## **2. Le Texte est un procès de transformation**

RICARDOU :

*"Pour réussir à écrire, l'écrivain doit donc comprendre qu'il ne le sait que peu, parce que c'est en transformant ce qu'il a écrit qu'il écrit. En ce sens, la page est un théâtre des métamorphoses. L'écriture ne vient pas du don de celui ou de celle qui saurait vivement*

<sup>11</sup> BARTHES/NADEAU, *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p. 39-40.

<sup>12</sup> *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Seuil/Tel Quel, 1968, p. 271.

*exprimer telle quelle une sienne pensée. L'écriture est l'acte de celle ou de celui, qui, raturant son écrit, parvient à lentement penser ce qu'il ne pensait pas encore... Bref l'écrivain n'écrit que parce qu'il récrit : ce qu'il connaît, c'est moins la grâce de l'écriture, que l'efficace de la réécriture. Ou, si l'on aime mieux : l'écrivain, avant tout, est celle, ou celui, qui accepte l'apport spécifique de l'écrit dans la formation de sa pensée."*<sup>13</sup>

### 3. Le Texte est son propre sujet

BARTHES :

*"Le sens, ou si l'on préfère le but, de cette recherche est de substituer à l'instance de la réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours : le champ de l'écrivain n'est que l'écriture elle-même, non comme forme pure, telle qu'a pu la concevoir une esthétique de l'art pour l'art, mais d'une façon beaucoup plus radicale comme seul espace possible de celui qui écrit."*<sup>14</sup>

### 4. Le Texte est le lieu d'un intertexte

Philippe SOLLERS :

*"Le concept d'inter-textualité (Kristeva) est ici essentiel : tout texte se situe à la fonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes. Le travail qui s'opère ainsi reste implicite mais suppose un nombre d'opérations considérables."*<sup>15</sup>

On le voit, ces propositions autour du Texte mettent en scène un sujet (l'auteur) pris dans une pratique (l'écriture) qui a pour objet le langage.

Dès lors, le Texte (étymologiquement : tissu) est le lieu où se tisse du sens. Donnons-en pour illustration cet "exercice" où il est proposé à un groupe "d'apprentis-écrivains" de produire un Texte à partir des mots-articles d'une page de dictionnaire. Ces mots-articles, ils sont le matériau de départ (les fils qu'il faudra tisser). Soit la série : harki, harle, harmattan, harmonica, harmonie, harnais, etc., série purement aléatoire, cela va de soi.

L'organisation suivante peut être réalisée :

*"Harle, le harki, détacha le harnachement de son dromadaire. Le harnais, si harmonieusement sculpté par un harnacheur, tomba lourdement au sol.*

*Harle s'accroupit près d'un rocher pour se protéger de l'harmattan. Il sortit son harmonica et lança une mélodie harmonieuse : il savait harmoniser son chant avec la plainte du vent.*

*Harle était un harmoniciste de talent.*

*Il avait d'ailleurs dans sa jeunesse fait de longues études d'harmonie et d'harmonique. Il était devenu harmoniste et ses harmonisations à l'harmonicorde et à l'harmonium étaient célèbres.*

<sup>13</sup> Revue TEM (Texte en main), n°1, printemps 1984, p. 23.

<sup>14</sup> BARTHES (Roland), *Le bruissement de la langue* (Essais critiques IV), Seuil, 1984, p. 30.

<sup>15</sup> Tel Quel . *Théorie d'ensemble*, Seuil/Tel Quel, 1968, p. 75.

*Mais le vent tombait il allait falloir harnacher à nouveau."* <sup>16</sup>

On ne peut certes douter que ce Texte ait "du sens" et même ici "un sens", ni qu'il soit dépourvu de "poésie", pour l'évaluer à l'aune des préoccupations scolaires : d'emblée, une odeur de désert saute au visage du lecteur qui déjà s'attache au personnage... Pourtant, il y a quelques instants encore son auteur était vierge de toute image.

On pressent le cheminement. Le terme de harki était le seul du corpus à pouvoir désigner une personne, il est intronisé "personnage" du récit. Il pose aussi un cadre : l'autre côté de la Méditerranée, et d'autant plus sûrement qu'il rencontre (hasard objectif le terme harmattan qui désigne un vent du désert. Dès lors le harki va se trouver tout "naturellement" à harmoniser, et cela de multiples manières puisque le vocabulaire est fourni (on lui prêterait même une jeunesse pour un peu le délester dans l'instant !) et aussi à harnacher (évidemment un dromadaire puisque nous sommes dans le désert). Reste à lui trouver un nom comme il est de tradition : il s'appellera Harle (le sens du mot harle, parfaitement inconnu, c'est une sorte de palmipède, ne risquant pas d'interférer ; au contraire, on pense à d'autres prénoms en H comme Hassan ou Habib...).

C'est probablement à partir d'opérations de ce genre, plus ou moins conscientes, que certains auteurs peuvent déclarer - mais qui ne les accuserait alors de pose ! - que tel de leurs personnages leur a "échappé". Ce qui échappe alors, c'est l'imprévu du langage, c'est l'infinité des connections sémantiques, acoustiques, graphiques, culturelles qui ne manquent pas de se produire dès l'instant que l'acte d'écrire n'est plus conçu comme l'acte de consignation d'un message dont les contours ont été préalablement arrêtés. Citons encore RICARDOU :

*"Composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer : c'est avoir l'idée d'un dispositif puis en déduire une histoire. Et, donc, redisons-le : il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existerait déjà ; il s'agit de produire quelque chose qui n'existe pas encore. Cette procédure, nous le savons, est antipathique à tout ce que l'idéologie dominante ne cesse de ressasser."* <sup>17</sup>

Procédure tellement plus formatrice justement...

Ainsi, le Texte est une entreprise de structuration qui passe par la mise en rapport des différents signifiants qui le composent et dont la nature (celle même du signifiant linguistique) est de présenter une double "polarité" :

- idéelle : TABLE appelle GUÉRIDON, "TABLES DE LA LOI", etc.

- matérielle : TABLE appelle ÉTABLE, BLAT(T)E, etc.,

un court-circuit pouvant s'établir entre les deux pôles : RABLE fait écho à TABLE à la fois d'un point de vue sémantique (pôle idéal) : "les plaisirs de la table et... du rable", et d'un point de vue acoustique (pôle matériel) : c'est une "rime riche".

Citons pour nous résumer la série des interjections dont RICARDOU jalonne son "Texte", *Le théâtre des métamorphoses* :

"Ah! je commence à comprendre, Olivier c'est : voilier..."

"Ah! je commence à relire, Olivier c'est : violer I..."

"Eh! je commence à entendre, Olivier c'est : avilir O..."

"Ah! je commence à écrire, Olivier c'est : livre I, O..." <sup>18</sup>

<sup>16</sup> Élèves-maîtres, 2<sup>ème</sup> année, cours de P. LÉON (École Normale. du Var, juin 1984).

<sup>17</sup> RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Seuil/Écrivains de toujours, 1973, p. 39.

<sup>18</sup> RICARDOU (Jean), *Le théâtre des métamorphoses*, Seuil/Fiction & Cie, 1982, p. 43-44-47-49.



Dès lors, écrire est bien un processus de transformation du matériau et l'écriture un véritable parcours dont chacune des étapes est un pas de plus vers le Texte.

Essayons de décrire ce parcours en empruntant à Ricardou un vocabulaire qui est le sien :

- 1. *Une scription n°1* : Au départ, nous l'avons dit, la main trace des signes sur un support. C'est au sens propre le corps qui écrit : Barthes n'a cessé d'insister sur la présence du corps dans l'écriture. Cette présence, elle laissera des traces à bien des étages : la psychanalyse comme la graphologie peuvent y regarder. Et c'est un corps pourvu d'outils (le crayon et ses substituts, le papier et ses substituts) qui agit.
- 2. *Un écrit n°1* : L'acte de scription terminé (le terme a le mérite d'éviter les ambiguïtés : écriture est trop générique, graphie trop instrumental), le scripteur peut découvrir la première façon de ce qui pourrait devenir un Texte et qui n'est pour l'instant qu'un espace graphique incertain (le tissu est lâche, il s'effiloche, il bâille...). Cet espace, il va devenir la matrice d'une opération d'écriture.
- 3. *Une lecture* : On dit à l'élève : relis ton texte ! Il risque tout au plus de le lire puisque jusque-là il n'a fait que l'écrire. Il s'agit alors de changer de rôle. Ce n'est pas si simple. Chacun a l'expérience du mot oublié à l'écriture qu'une lecture immédiate ne relève pas : le lecteur est encore trop proche du scripteur. Qu'on relise seulement le lendemain et l'oubli apparaît, comme il apparaît d'évidence à un tiers. On ne dira jamais assez fortement à quel point le devenir du futur Texte est directement fonction de l'efficacité de la lecture, de la capacité du lecteur-scripteur à bien voir (et à bien entendre) son écrit. C'est BARTHES qui affirme :

*"Écrire, c'est d'abord mettre le sujet (y compris son imaginaire d'écriture) en citation, rompre toute complicité, tout empoisonnement entre celui qui trace et celui qui invente, ou mieux encore, entre celui qui a écrit et celui qui se (re)lit."*<sup>19</sup>

Et RICARDOU précise dans des termes qui posent nettement le caractère dialectique des notions de lecture/ écriture :

*"La lecture n'est point, face à l'écriture, un acte en symétrie. Elle lui appartient, au contraire : comme une étape de son procès. Quand un écrivain, en effet, retouche son écrit, c'est toujours pour l'essentiel, à partir de ce qu'il a su y lire. La lecture, interne en quelque sorte, d'un scripteur, se jauge ainsi à ses vertus roboratives. Or, sous cet angle, elle se disjointsitôt en deux.*

*D'une part, la lecture instigatrice : elle relance le travail en ouvrant au scripteur divers aspects de son écrit. Et elle se divise à son tour en deux.*

*La reconnaissance, qui lui permet d'apercevoir si son écrit répond à son projet. Bref si son faire est conforme à son vouloir. Ce qu'elle autorise, c'est une vérification. Ce contrôle est-il négatif ? Alors, pour obtenir la convenance, le scripteur est porté à réécrire. Il s'agit, en somme, d'une entreprise finaliste ; celle qui soumet le faire à un vouloir.*

*Et la découverte, par laquelle il détecte ce qu'il a éventuellement opéré, à son insu, dans son écrit. Bref en quoi son faire excède son vouloir. Ce qu'elle favorise, c'est une innovation.*

*D'autre part, la lecture interruptrice : elle arrête l'effort en fermant au scripteur l'accès à son écrit. Par sa manœuvre, le lecteur hallucine : ce qu'il voit dans son écrit, ce n'est en rien ce qui s'y trouve, c'est ce qu'il a cru y mettre. Dès lors, pensant avoir écrit ce qu'il n'a pas écrit, il se dispense de l'écrire. Bref en ce point, son vouloir interdit son faire."*<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BARTHES (Roland), *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil/Tel Quel, 1971, p. 136.

<sup>20</sup> Revue TEM (Texte en main), n°2, été 1984, p. 117.

• 4. *Une scription n°2* : Le scripteur reprend sa plume. Il la reprend avec la volonté d'amender son écrit. De ce point de vue, toute lecture d'un écrit n°1 engage inévitablement à sa transformation fût-elle minimale (un accent par ci, une majuscule par là). Trois types de transformations peuvent alors advenir :

- la **première** n'opère que sur des "détails de surface (l'orthographe, la syntaxe), elle est pure activité de **DUPLICATION**. Cela se pratique beaucoup dans les classes, où faute d'imaginer d'autres procédures, le maître se sent quitte. Au terme du processus, une sorte d'**écrit n°1 bis** ;

- la **deuxième** se prive des potentialités peut-être prometteuses de l'écrit initial (tel lapsus, telle ambiguïté, etc.). Elle mérite le nom de **DÉTÉRIORATION**. Cela se commet plus souvent encore dans les classes, nous avons vu à l'oeuvre la détérioration du texte de Nathalie. Comme résultat : **un sous-écrit n°1** ;

- la **troisième**, seule, est partie prenante du procès d'écriture. Ricardou la nomme **COMPLEXIFICATION**. La lecture ayant été féconde, de nouveaux aménagements s'organisent, les signifiants sont remaniés, redistribués comme des cartes, en appellent d'autres par le truchement d'opérations linguistiques diverses. L'écrit essaime, multiplie, s'ouvre en largeur (amplification) et en hauteur (empilement des niveaux de sens. Au bout du compte : un **TEXTE**.

Or, si ce dernier type de procédure peut et doit être utilement proposé à de jeunes enfants c'est qu'il est l'outil par lequel se fera la découverte des insoupçonnées possibilités du matériau langagier. L'élève y apprendra que le mot n'est plus un simple analogon du réel, mais un objet autonome et complexe qui conduit le sens plus qu'il n'est conduit par lui.

C'est ce que savent les véritables écrivains, et c'est là leur secret si secret il y a. Barthes montre assez dans *S/Z* combien l'ensemble de la nouvelle de Balzac *Sarrasine* repose (à travers la relation de deux personnages Sarrasine et Zambinella) sur l'opposition entre la lettre S et la lettre Z. Plus près de nous, Marguerite DURAS signale dans le nom de son héroïne "S. Thala", le "Thalassa" grec : la mer, et dans "Nevers", la ville d'*Hiroshima mon amour*, l'écho de l'anglais "never" : jamais. Les exemples abondent. Au-delà de pratiques textuelles plus organisées, comme celles des "Nouveaux Romanciers" dont il a été question, ou des poètes de toutes époques (où l'on voit bien que l'opposition écriture poétique/écriture non poétique n'a pas de sens, et où se confirme que n'a de sens que l'opposition écriture/écrivance !), toute entreprise un peu sérieuse de saisie du langage, ne peut faire durablement l'économie de ce constat : ce sont les mots qui fécondent le texte, pas les "idées" de l'auteur. BARTHES encore, rapporte qu'après des années de tâtonnement, Proust a mis en route de façon décisive sa *Recherche*, dès l'instant où il a su en arrêter l'onomastique (l'ensemble des noms de lieux et de personnages).

En témoigne l'admirable livre d'Alain ROGER, *Proust, les plaisirs et les noms*, dont un extrait, presque aléatoirement choisi, donnera la mesure :

*"Il existe un dénominateur "universel", celui qui est commun aux quatre femmes aimées, Gilberte, Guermantes, Stermaria, Albertine, et qu'on retrouve dans Berma, Bergotte, Cambremer, Verdurin, Saint-Euverte, Esther, Berthe, Robert (de Saint-Loup) et Albert (Bloch), etc. On pourrait donc l'appeler "matrice" du récit - À la Recherche du Temps perdu..."*<sup>21</sup>

Démarche a priori intuitive de la part de PROUST, mais qu'il laisse ici et là affleurer à la conscience, comme dans sa célèbre rêverie autour des noms de villes :

*"J'avais beau les comparer, comment choisir, plus qu'entre des êtres individuels qui ne sont pas interchangeables, entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont*

<sup>21</sup> ROGER (Main), *Proust, Les plaisirs et les noms*, Denoël/L'Infini, 1985, p. 116.



*le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du Jaune coquille d'oeuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre ; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche ; Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques ; Bénodet, nom à peine amarré que semble vouloir entraîner la rivière au milieu de ses algues ; Pont-Aven, envolée blanche et rose de l'aile d'une coiffe légère qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal ; Quimperlé, lui, mieux attaché, et depuis le Moyen-Âge, entre les ruisseaux dont il gazouille et s'emperle en une grisaille pareille à celle que dessinent, à travers les toiles d'araignées d'une verrière, les rayons de soleil changés en pointes émoussées d'argent bruni ?"<sup>22</sup>*

À n'en pas douter, des enfants entraînés dès l'école à une véritable pratique de l'écriture ne feraient pas des adolescents si rebelles aux "explications de texte" du professeur de français qui cherche toujours midi à quatorze heures, qui délire sur le vitrage de Vitré ou sur Quimperlé qui s'emperle, comme si Proust avait pensé à tout cela !... Mais là comme ailleurs, on voudrait que les élèves sentent et apprécient des choses auxquelles ils n'ont point touché. Et les maîtres, y ont-ils touché au fait ? Nous avons déjà dit notre sentiment...

S'ils y avaient touché, ils n'échoueraient point tant à faire pénétrer dans le champ pédagogique ce que Barthes désigna en son temps par la formule *Plaisir du Texte*. Car ce plaisir, à la fois si particulier et si conforme au régime général des plaisirs (c'est le "corps" qui est touché) il ne peut être d'aucune façon l'effet d'une commande d'admiration ("appréciez les sonorités de ce vers" disent les manuels !). Curieuse institution qui prétend éveiller le désir littéraire dans le même temps qu'elle interdit le passage à l'acte textuel !

À l'inverse, la pratique de l'écriture telle que nous l'avons décrite, parce qu'elle conjure l'insupportable sensation de "n'avoir rien à dire" ou de "ne pas savoir le dire" débouche, au moins dans un premier temps, sur un réel sentiment de gratification, et même nous l'avons observé chez différents groupes d'adultes ou d'enfants, sur une véritable impression de puissance. Celle sans doute, proprement humaine qui s'attache à tout commencement de maîtrise : celle de l'enfant qui commence à tenir sur ses skis, du bricoleur qui commence à savoir réparer sa voiture, du joueur d'échecs qui commence à parer les coups de son adversaire, etc.

Ici, je découvre que les mots peuvent m'obéir, que je suis maître de les déformer, de les détourner, de les combiner autrement, de les associer et de les dissocier, et, dans le même temps, je me découvre esclave des tours qu'ils me jouent, des terrains sur lesquels ils m'entraînent, des agencements auxquels ils m'obligent. J'entre alors dans cette fascination des mots qui est la voie même de l'écriture, et qui fait dire à Claude SIMON :

*"De même que ce n'est pas le désir de reproduire la nature qui fait le peintre mais la fascination du musée, de même c'est le désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain."<sup>23</sup>*

En fin de compte, je découvre un continent nouveau, celui du langage : jusque-là, j'avais cru que le langage, c'était "Passe-moi le sel" ou plus gracieusement "Le petit ruisseau chantonne sur les cailloux"... du coup, je touche -peut-être- à des zones de moi-même que je ne soupçonnais pas. RICARDOU peut ainsi postuler une "métamorphose du scripteur" :

*"Ce que le présent volume, notamment, s'efforce de faire paraître, c'est nous l'avons dit, la métamorphose du scripteur. En le cours de son exercice, l'écrivain subit une division*

<sup>22</sup> PROUST (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, Gallimard/Pléiade, t. I, 1954, p. 388-389.

<sup>23</sup> SIMON (Claude), *Discours de Stockholm*, Éditions de Minuit, 1986, p. 12.

*multiple et un changement irréversible. Une **division** : il est l'effet de l'interaction de plusieurs rôles. D'une part, il est celui qui écrit, mais aussi, qu'il le veuille ou non, celui qui théorise ce qu'il écrit. D'autre part, il est celui qui écrit, mais aussi, on n'y insistera jamais assez, celui qui lit ce qu'il a écrit. Un **changement** : ce qu'il écrit, nous le verrons, transforme ce qu'il était. Praticien, théoricien, lecteur, scripteur, en cours de métamorphose, c'est la désignation de l'unité contradictoire de ce pluriel minimal que nous avons essayé de réussir."*<sup>24</sup>

Nous le croyons, l'objet d'écrire consiste précisément en l'avènement d'une parole qu'on ignorait et en les mutations qu'elle entraîne.

Penser le "texte libre", lorsqu'on est engagé dans une pédagogie centrée sur l'individu, comme le récit plus ou moins métaphorique des petites (ou grandes) histoires de sa vie, c'est se priver de l'irremplaçable outil de travail sur soi que peut constituer l'écriture.

Quant à ceux qui font priorité à une pédagogie de la "transmission des connaissances". qu'ils soient assurés que si l'élève a quelque chance de s'approprier un jour les grands mécanismes de la langue, de la concevoir mentalement dans ses découpes (c'est en principe l'objet de l'enseignement grammatical), cela ne se fera ni par le truchement d'une description magistrale fût-elle agrémentée d'exercices d'application (tous les adultes ont l'expérience de ce qui leur "reste" de la grammaire), ni par celui d'une pratique instrumentale (orale ou écrite) de la langue où le "fond" du message occulte toujours la "forme" de son élaboration. Cela se fera par cette entreprise de saisie réflexive du langage que nous avons analysée, par cette pratique du "Texte" dont nous allons tenter de montrer qu'elle est pédagogiquement très opératoire.

\* \* \*

---

<sup>24</sup> RICARDOU (Jean), *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil/Tel Quel, 1978, p. 22-23.