

**L'écriture créative à l'école :
Quels enjeux pour les élèves, quelles pratiques didactiques, quelle formation pour les enseignants ?**

Abdelkader GHELLAL

Université d'Oran

Nous partirons du postulat suivant : l'écriture créative est une technique, cela s'apprend ; cette technique a lieu dans un atelier d'écriture, lieu où l'on vient apprendre à produire un objet d'art scriptural. (Nous employons le terme scriptural par analogie avec « objet d'art pictural » ou « musical »). Si l'on ne veut pas que l'écriture créative demeure l'apanage des seuls écrivains qui ont compris et appris tout seuls comment la pratiquer, il faut admettre une démocratisation de son apprentissage et en particulier dans l'école, là où passent tous les enfants d'une société.

Notre propos est donc de définir aujourd'hui à quelle condition on peut acquérir ce savoir-écrire si on ne l'a pas conquis au hasard de la vie. Autrement dit, peut-il y avoir un enseignement concerté, réglé, cautionné par une théorie qui permette d'éviter les coups de force ou les manœuvres de séduction. A quelles conditions cet enseignement peut-il être mis en place ? D'abord, il faut admettre qu'un objet d'art est un objet fabriqué : en effet, ce qui relève du don ne s'apprend pas. Il faut donc renoncer à une idéologie encore très répandue qui cautionne l'existence d'élites de droit divin.

Selon Bourdieu, le monde contient des objets naturels et des objets fabriqués. Parmi ces objets fabriqués, figurent les objets fonctionnels mais aussi les objets d'art. Voilà qui bouscule le mythe de la spontanéité et du naturel en ce qui concerne la production artistique. Tant que l'enseignement de la littérature ne s'intéressait qu'aux textes, aux produits finis, on pouvait oublier que ces beautés étaient le résultat d'un processus de production lié à la maîtrise de savoirs techniques (le mot *ars* signifie en effet technique) à l'œuvre dans le cours de l'écriture. Tant qu'on a eu des théories du texte coupées des théories du processus (l'écriture), on n'a pu envisager une didactique de l'écriture. Cette dernière ne peut en effet se construire que si l'on s'interroge sur ce qui se passe entre le moment où il n'y a rien sur la page et le moment où l'on parvient à un produit provisoirement fini, c'est-à-dire sur le processus d'écriture.

1. Une connaissance des théories du processus de production d'un objet d'art est impérative

On appellera un processus de production l'ensemble des actions ou opérations nécessaires pour passer d'un matériau brut à un objet fabriqué. C'est donc l'apprentissage de ces opérations et des savoirs qui les accompagnent qui fait l'objet de la didactique de l'écriture créative. Dans un premier temps nous pouvons nous interroger sur le processus de production d'un objet fonctionnel. Ensuite, il nous serait possible d'effectuer les transpositions nécessaires pour un objet d'art. Soit une table. Pour la fabriquer, nous avons besoin de connaître

- Les matériaux que nous pouvons utiliser (bois -métal -etc.)
- Le ou les points communs à toutes les tables différentes que nous connaissons, ce qui les définit comme tables, le concept de table. Cela suppose une opération d'abstraction. Nous devons abstraire l'idée de table à partir de toutes les tables existantes et produire -ou découvrir, si elle existe déjà- une définition structurelle de l'objet. A partir de ces deux savoirs, nous pouvons déduire les règles de transformation du matériau qui permettent de parvenir à l'objet visé. Si nous sommes experts, nous pouvons transmettre à un apprenti l'accès au matériau, la définition structurelle de l'objet à produire, les règles de transformation du matériau.

En ce qui concerne la production d'un texte objet d'art scriptural, le matériau sera constitué de l'ensemble du déjà-dit, déjà- écrit, de la bibliothèque du monde, bibliothèque écrite et orale.

Définir le texte artistique et ses règles de production est plus problématique. Cela requiert une théorie du texte et de son écriture, c'est-à-dire une théorie de l'usage artistique du langage. Nous le comprenons. La théorie devra articuler le produit et le processus : tantôt le produit est un élément du processus, tantôt le processus est un élément du produit, qui laisse des traces dans ce dernier. Nous ne pouvons dire que l'un englobe l'autre. Il y a interaction.

La théorie est vraiment nécessaire pour passer à la pratique et pour évaluer les produits. Sans la théorie, l'enseignant est réduit à ses propres critères subjectifs (j'aime, je n'aime pas, je préfère.) qui imposent entre l'apprenti et l'expert un rapport de séduction ou un rapport de force ce qui n'a rien à voir avec un rapport d'apprentissage.

2. Une mobilisation du savoir théorique sur l'usage artistique du langage est impérative

Nous ne pouvons nous contenter de parler en termes de spontanéité agissante. Nous ne pouvons nous contenter de fonctionner avec de bons sentiments. L'écriture créative, tout comme n'importe quel domaine d'activité, peut en effet être l'objet d'une recherche scientifique. Même si certains aimeraient partager le monde entre les littéraires, artistes vivant dans le flou artistique et les scientifiques opérant dans la rigueur et la rationalité, il faut lutter contre cette tentation car elle empêche de donner à la littérature toute sa mesure.

Que pouvons-nous avancer comme hypothèse, à l'heure actuelle, pour définir l'usage artistique du langage ?

Bien que de formation littéraire, nous avons très vite compris que la linguistique était une science fondamentale pour la connaissance des textes littéraires qui sont avant tout objets de langage. C'est chez le linguiste Roman Jakobson que nous avons trouvé une théorie de la fonction poétique du langage. Nous nous la sommes d'abord appropriée. Ce n'était pas facile parce qu'elle était elliptique et parce qu'il fallait la modifier en tenant compte des nouvelles recherches, en particulier dans le domaine de la pragmatique. Bref, nous avons été amenés à définir un usage artistique du langage comme la mise en place d'un retour non aléatoire (et perçu comme tel) d'éléments qui se ressemblent. Ces éléments pouvant être de toutes natures (sonorités, thèmes, mots, structures rythmiques, structures syntaxiques). Leur retour régulé participe à la construction d'une sorte de symphonie qui est liée à la structure du texte littéraire. Nous voyons bien ce processus en poésie avec le retour de la rime selon des unités de mesure syllabiques.

La structure de l'objet d'art langagier repose sur ce retour non aléatoire du même qui crée le rythme, modifie le souffle respiratoire et produit l'impression poétique. Nous le voyons, ce mécanisme peut être formulé en termes conceptuels simples. L'apprenti à qui nous l'expliquons, sera moins désarmé face à l'écriture : au lieu de s'en remettre à une spontanéité, qui bien souvent ne reflète que des stéréotypes langagiers intériorisés, il entamera une démarche réfléchie et donc plus sereine. Nous nous prononcerons sur la qualité d'un texte en fonction de ce que nous y découvrirons comme retour non aléatoire du même.

A cela, il faut ajouter le critère de la nouveauté : une œuvre d'art ne peut se contenter de reproduire à l'identique des modes d'écriture déjà employés par d'autres dans le passé. Par exemple un roman de Gustave Flaubert écrit

au 21^e siècle, c'est-à-dire un roman qu'aurait pu écrire Flaubert à son époque, ne permettra pas que nous reconnaissons là une œuvre d'art : le critère historique de la nouveauté, de l'invention, de la créativité n'étant pas respecté.

Evidemment cela doit aussi être complété par une réflexion sur les institutions du littéraire dont il faudra montrer combien elles sont prises, elles aussi, dans une histoire. Le mystère de la création devient abordable. Bien sûr, il restera beaucoup à apprendre, encore à apprendre.

3. Nous devons admettre la réécriture, la lenteur, la patience

Le débutant mettra des heures pour obtenir ce qu'un écrivain confirmé produit en dix minutes. Mais c'est tout à fait normal dirions-nous. Qui sait jouer d'un instrument de musique dès les premières minutes ? Personne. Et pourtant, chacun, tous les jours à l'habitude de produire des sons. Chacun a également l'habitude d'utiliser le langage, ce n'est pas pour autant qu'il est artiste. Car l'usage artistique du son (la musique), de l'image (la peinture, le cinéma) ou du langage (l'écriture créative), cela s'apprend. Maintenant que l'on perçoit comment on peut faire apprendre l'écriture créative, il reste à s'interroger sur ses enjeux, ses objectifs. Pourquoi l'écriture créative ? Autrement dit, que nous apprend la pratique artistique de l'écriture. Que permet-elle de comprendre ? Pourquoi faut-il l'enseigner ?

3.1 Mieux connaître sa langue

L'usage artistique du langage impose une réflexion plus intense que son usage ordinaire. Le produit est en effet le lieu d'une véritable théâtralisation de certains mécanismes langagiers qui se trouvent exhibés et deviennent compréhensibles. Résultat de tout un ensemble d'activités métalinguistiques et métatextuelles. Le texte est aussi le point de départ d'autres activités métalinguistiques de la part du lecteur. Car même en l'absence d'intrusions d'auteurs et de commentaires explicites (comme dans *Jacques le Fataliste* de Diderot par exemple), le retour régulier d'éléments qui se ressemblent attire l'attention sur la facture du texte. Ce dernier admet alors deux lectures : la première référentielle dénotée, la deuxième autoréférentielle (ou métatextuelle) connotée.

Cela correspond à deux positions de lecture que l'école doit construire : la position fusionnelle et la position distanciée.

Dans la position fusionnelle (dénotée référentielle) on s'identifie à ce qu'on lit, on croit que le texte reproduit le réel, on se confond avec le personnage, on identifie le mot et la chose. En ce rapport fusionnel se construit une lec-

ture d'identification primaire qui repose sur une aliénation du lecteur. Il devient l'autre et se met à vivre par personnage interposé. Cela présente des avantages : nous pouvons nous éduquer par projection en faisant l'économie de certaines expériences difficiles dans le réel. (C'est ce que montre très bien Bruno Bettelheim dans *La Psychanalyse des contes de fées*.) L'école actuelle forme ainsi de nombreux lecteurs qui achètent les collections de type Arlequin les plus vendues dans le monde.

Mais cette position a également ses limites et même ses inconvénients. Bruno Bettelheim le montre dans un autre ouvrage *La lecture et l'enfant*. Il cite le cas d'une petite fille qui refuse de lire « nous tremblons » parce qu'elle ne peut supporter d'éprouver la peur. Pour débloquer sa lecture, l'enseignante dut lui rappeler que c'était une histoire, qu'elle avait parfaitement le droit de désirer qu'il se passe autre chose, qu'elle ne devait pas forcément faire corps avec le personnage. L'enseignante dut en somme lui offrir la possibilité d'une lecture distanciée et d'une identification de deuxième degré avec le producteur du texte qui, seul, a le droit de le modifier.

C'est en permettant au lecteur de discuter les choix de l'auteur qu'on lui donne l'autorisation d'écrire, de quitter la position fusionnelle pour devenir créateur. En effet si on s'identifie totalement à ce qu'on lit, cela signifie que tôt ou tard l'on pourra lire que ce que l'on supporte de vivre. Ainsi dans cette deuxième position de lecture distanciée, le lecteur est-il ramené à se poser aussi les problèmes de l'auteur et non plus seulement ceux du personnage. L'âge adulte de la lecture est atteint lorsqu'on est capable de passer instantanément de la première position à la deuxième et inversement. L'école doit donc assurer le passage d'une position à l'autre pendant des séances d'écriture. En effet, si on fait corps avec ce qu'on écrit, toute suggestion de modification du texte sera vécue, comme une agression contre la personne. L'apprentissage ne peut se faire que si l'on distingue le sujet de l'objet. Seule la position distanciée permet cela. On n'insistera jamais assez sur les dangers que présenterait une écriture non distanciée, où l'enseignant imposerait sans précautions à l'apprenant une écriture autobiographique donnant accès à l'intime de la personne. Ainsi par exemple, au lieu de donner la consigne « Faites votre portrait à partir des lettres qui composent votre prénom », vaut-il mieux proposer « Faites votre portrait réel ou imaginaire à partir des lettres qui composent votre prénom. »

3.2 Mieux se connaître et mieux communiquer avec les autres

Quand on se relit, on a tendance d'abord à retrouver ce que l'on voulait faire, le projet qui présidait à l'écriture. Mais, ce que l'on connaît de ce projet empêche de bien voir l'objet. Chacun sait combien on est aveugle aux fautes de frappe sur un texte dont on est l'auteur.

Se relire de manière efficace, c'est se lire en étranger, découvrant pas à pas les projets inconnus inscrits dans l'objet.

La démarche créative impose en effet souvent que l'on modifie non pas l'objet pour le conformer au projet, mais le projet pour le conformer à un objet auquel on tient. Elle suppose donc un déplacement permanent de l'objectif par la prise en compte de l'objet. Elle n'a rien d'une pédagogie par objectif qui définirait à l'avance le point où l'on doit arriver coûte que coûte. Cela coûterait précisément toute l'aventure de l'écriture. C'est pourquoi les écrivains affirment souvent : « J'écris pour découvrir ce que j'ai à écrire. »

3.1 Se mettre en état de marche est peut-être le bénéfice le plus important d'une démarche d'écriture créative, pulsion de vie.

On le voit, les séances d'écriture créative ont de tels enjeux qu'on devrait toujours être attentif à la formation des enseignants. Car si écrire cela s'apprend, enseigner aussi cela s'apprend. Les enseignants ont donc des savoirs à échanger avec les écrivains. Mais cela ne sera encore pas suffisant : ils auront de plus besoin d'apprendre à théoriser leurs pratiques afin de justifier leur choix. Le contact avec la recherche est alors indispensable. Aussi lecture et écriture sont deux moments d'une même activité. Si lire peut, sous certaines conditions, apprendre à mieux écrire, écrire apprend toujours à mieux lire car dans l'écriture, la rencontre avec le matériau langagier est plus forte que dans la lecture. Les tentatives d'écriture ne s'oublient jamais et entretiennent le besoin ou l'envie de lire. Pour démocratiser l'accès à la lecture, il faut donc avant tout démocratiser l'accès à l'écriture.