

ÉCRIRE en atelier... ou ailleurs

La littérature est le lieu d'une métamorphose grâce à laquelle le langage cesse d'être un moyen abstrait de se représenter le monde pour devenir un lieu habitable. Grâce à elle, la conscience et les mots se confondent en un lieu d'expression qui est également celui d'une fusion de cette conscience et du monde. Les deux antagonistes traditionnels (sujet-objet) cessent de s'opposer pour coïncider dans une expérience qui régénère tant le langage que la conscience.

Le langage ayant en effet tendance à s'user sous les coups de l'usage, une telle régénération est nécessaire. Autrement il se transforme en formules stéréotypées qui ne permettent plus à la pensée de s'exprimer avec toutes les nuances qu'elle exige pour déployer ses potentialités, ni aux émotions d'aller au bout de la connaissance qu'elles rendent possible, lorsqu'elles sont assumées par le langage et la conscience. On a, pour ces raisons, besoin de la littérature qui est le lieu propre du déploiement de la langue dans ses virtualités les plus secrètes et ses répercussions les plus inattendues.

Le littéraire a rapport à ce qu'il y a de plus imprévu dans la manifestation des infinies possibilités d'une langue. C'est à la mise au monde de ces virtualités de sa langue que travaille l'écrivain¹. Mais son travail ne consiste pas en une simple manipulation linguistique. Il s'intéresse également à l'expression de la conscience qui informe ce langage, car c'est grâce à ce travail que les mots deviennent les *mots de quelqu'un*, et la conscience, *conscience de quelque chose*.

Ce travail et cet échange, cependant, n'intéressent un lecteur que dans la mesure où ils sont partageables, c'est-à-dire habitables par une autre conscience. Autrement ils demeurent lettre morte pour autrui même s'il est possible qu'ils aient été, pour celui qui les a effectués, l'occasion d'une prise en charge de son existence en utilisant les mots comme « moyen alchimique » lui permettant d'aboutir à des transformations dont lui seul peut témoigner.

Cette entreprise de régénération doit cependant engendrer un *texte écrit*. Toute manipulation du langage qui n'aboutit pas à une œuvre ne peut intéresser la littérature, car elle ne permet aucune « création » de texte et, conséquemment, aucune actualisation de l'expérience dans laquelle s'enracine ce texte. Or, ce sont deux aspects indispensables à toute démarche de connaissance littéraire.

L'espace littéraire, pour reprendre une expression de Maurice Blanchot, est constitué par l'ensemble des œuvres qui ont permis à la conscience humaine de s'approprier son monde intérieur et de transformer la perception qu'elle a de son espace mental. Cette appropriation et cette transformation évoluent au fur et à mesure des œuvres qui s'ajoutent au corpus littéraire, constituant peu à peu l'ensemble des balises permettant à l'homme de mieux se comprendre et d'appréhender le sens de son existence.

¹ Dans cet ouvrage, on emploie le masculin sans discrimination envers le féminin.

Toutes ces activités s'articulent sur un travail d'organisation de la matière verbale situé à l'intérieur de certaines balises (beaucoup plus intérieures qu'extérieures), difficilement déterminables mais bien réelles parce que, sans leur reconnaissance effective, il est pratiquement impossible d'entrer en littérature et d'y être reconnu, c'est-à-dire, publié, lu, commenté, toutes choses nécessaires à la vie de l'œuvre.

Tout travail sur le langage n'est donc pas nécessairement littéraire; uniquement celui qui est ordonné à l'éclosion d'une zone de sens repérable et habitable. Il est en effet possible de travailler avec les mots sans se préoccuper de la vie secrète du langage qui a toujours rapport à l'existence.

Le destin du langage s'enracinant dans les mots, il s'ensuit que le littéraire et la littérature ont rapport au langage, mais uniquement à partir du moment où ce langage quitte les sentiers battus ou connus de la rhétorique et de l'expression technique pour se laisser guider vers des voies différentes, particulièrement celles du sujet dont on ne connaît a priori ni les lois, ni les normes de fonctionnement.

Contrairement à une opinion trop répandue, la reconnaissance de cet espace ne va pas de soi. On n'entre pas en littérature sans une certaine préparation. L'accès à ce territoire est difficile parce que l'usage que la littérature fait des mots les rend tout à coup étrangers. On les lit mais on ne les reconnaît plus. On les repère facilement dans les textes mais sans comprendre ce qu'ils signifient. De prime abord, les mots du poème se donnent au lecteur comme une énigme à résoudre, non comme une signification à partager.

*plongeuses de nuit passent les vies
soudées aux reins les plus revêches
comme croix à la proie
par le clou par le froid*

Voici des mots courants qui ont perdu, semble-t-il, tout pouvoir de signifier. Le lecteur non initié a beau les scruter, il ne réussit pas à les faire parler. Il est confronté au mur du sens qu'il lui faut apprendre à traverser. C'est encore plus vrai pour celui qui veut écrire de la poésie. Les mots résistent à son vouloir; il ne sait pas que faire pour les rendre porteurs d'émotions.

Mais il y a des textes écrits en vers beaucoup plus faciles à lire que ceux de Paul-Marie Lapointe² que je viens de citer. Celui-ci par exemple :

*Il (le ruisseau) descend de la montagne
Caressant mousses et cailloux
Et toujours dans la campagne
On entend son joyeux glou-glou*

² Paul-Marie Lapointe, *Le réel absolu, poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971, p. 209.

Voilà des sons qui se comprennent. On peut suivre le ruisseau dans toutes les fantaisies de sa descente vers la plaine, sans avoir à se casser les dents sur les mots, mais en se laissant, au contraire, bercer par leur sonorité. Et pourquoi ne serait-ce pas cela écrire de la poésie? Pourquoi faudrait-il à tout prix orienter son écriture dans une autre direction? Pour faire savant? Pour avoir l'air connaisseur? Par snobisme?

Telles sont les questions qui fusent souvent lors de la lecture de textes poétiques plus « hermétiques ». Ces questions cependant trouvent leur réponse dans une lecture adéquate des textes. Il devient alors plus évident que l'apparente herméticité de l'expression est nécessaire pour manifester l'ampleur de l'expérience vécue. Les mots deviennent plus denses au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de leur origine. Pour être compris, ils exigent que le lecteur se rapproche, lui également, grâce à la lecture du texte qui lui est proposé, de sa propre origine; qu'il saisisse avec plus d'acuité son rapport au langage, de même que son rapport au monde et à sa propre conscience.

Écrire et lire ne vont donc pas de soi. Il faut être initié à ces pratiques en ayant recours à un maître compétent qui orientera notre démarche et guidera notre travail. La maison qu'il faut visiter et découvrir est en effet hantée : elle bouge. Sa forme varie d'une époque à l'autre. À certains moments, elle semble même disparaître. Elle peut réapparaître plus tard mais sous une forme tellement différente qu'à première vue on ne la reconnaît pas.

Écrire, c'est bâtir sa propre maison, avec les mots, prendre des mots anonymes et les rendre habitables, porteurs de sens, de chaleur et de lumière, sans nier leur mystère.

Peut-on apprendre les lois et « règles » de cette écriture? En d'autres termes, la création poétique peut-elle s'enseigner? Les quelques réflexions précédentes montrent que cet enseignement est possible même s'il ne peut s'agir que d'un enseignement particulier, adapté à cette activité.

Il est facile de comprendre qu'on ne peut *enseigner* la littérature, si on entend par enseignement la transmission d'un savoir fonctionnel applicable d'une façon quasi mécanique.

Ne peut en effet s'enseigner – au sens rigoureux et déterminé du terme – que ce qui peut être reproduit avec exactitude. On n'enseigne pas à créer parce que la création n'est pas la conséquence logique d'un processus nécessaire. Elle est l'irruption du hasard dans la nécessité.

Cette constatation est à la base d'un malentendu ayant alimenté de multiples polémiques. Il faut donc, avant de poursuivre notre démarche, l'explicitier, afin de mieux élaborer une pédagogie de *l'enseignement de la création littéraire* dont il sera ici question.

Bon nombre de pédagogues ayant constaté l'impossibilité de diriger absolument le processus de création, n'hésitent pas à conclure que cette activité ne peut s'enseigner. Le seul enseignement possible, en littérature, aurait pour objet, selon eux, l'apprentissage de méthodes de lecture qui, lorsque maîtrisées pleinement, permettraient la mise à jour de la « vérité du texte », autrement inexprimée.

En ce qui concerne la création littéraire proprement dite, on l'a toujours refoulée dans les marges de l'enseignement. Mais est-il bien vrai qu'il soit impossible d'enseigner la création? Oui, si on

entend par cela enseigner l'exercice de la liberté. Non, si on accepte qu'il existe, dans l'acte de création littéraire, une dimension plus tangible qui ne relève *ni du hasard ni du génie* mais d'une connaissance adéquate de la matière verbale, comme les autres arts exigent une connaissance de leur matière propre.

Faute de distinguer le mouvement créateur de la matière dans laquelle il s'accomplit, on a conclu trop vite à l'impossibilité de tout enseignement de la création littéraire. Mais si on accepte que le mouvement créateur ne fonctionne pas à vide, qu'il a besoin d'une matière qu'il informe et que cette « information » est autant le fruit d'un travail que la résultante d'une rencontre fortuite du hasard avec la nécessité, il est facile de conclure qu'une connaissance du matériau est indispensable à l'éclosion de l'œuvre.

De quelle nature est l'enseignement alors dispensé et quelles sont, compte tenu de l'objectif recherché, les étapes de cet enseignement? La présente réflexion voudrait répondre à ces questions. Je me concentrerai essentiellement sur la création poétique et tenterai de déterminer son mouvement propre en la situant dans l'économie générale de l'art et de l'existence.

VIVRE

Avant de poursuivre, et pour appuyer ma réflexion, il faut préciser les différentes significations du mot *enseignement*. Car il existe de multiples enseignements possibles, compte tenu des nombreux champs d'activité de connaissance à couvrir.

Première remarque : *enseignement* n'est pas un mot convenant exclusivement à une activité rationnelle. Il existe des domaines d'expression qui ne font pas appel aux seules ressources rationnelles et peuvent cependant faire l'objet d'un enseignement, même si ce mot doit alors être entendu dans le sens d'*initiation* comme c'est le cas pour la création littéraire.

Seconde remarque : très souvent, les deux sens du mot peuvent s'appliquer à l'apprentissage de la même matière. Ainsi, par exemple, on peut *enseigner* la peinture ou *initier* à la peinture; de même pour la danse, la musique et les lettres même si l'enseignement traditionnel ignore cette dimension de l'enseignement de la littérature. Comme si les textes sur lesquels se penche la science littéraire naissaient par génération spontanée, qu'ils surgissaient du néant telles des comètes imprévues qui tout à coup illuminent le ciel avant de disparaître dans la nuit.

Il faut au contraire affirmer que si les textes qui naissent sont imprévisibles dans leur forme et leur « contenu », ils n'en demeurent pas moins les fruits du *travail* et de l'*inspiration*. L'inspiration a besoin du travail pour se manifester, d'une matière pour s'accomplir. Celui qui initie à la lecture et à l'écriture travaille en vue de cet accomplissement.

La poésie se cristallise dans le poème qui est un lieu sonore et sémantique dans lequel cohabitent la conscience et le langage. La rencontre de ces deux pôles de l'écriture s'effectue avec d'autant plus de poids que la conscience assume son mouvement propre, que le langage se déploie comme lieu possible de manifestation et d'accomplissement de l'existence. Cela suppose, chez l'écrivain, une connaissance adéquate de la matière verbale ainsi qu'une reconnaissance des tensions ontologiques qui travaillent l'être humain.

Ce travail et ces démarches ne peuvent être laissés au hasard. Ils risqueraient de se dissoudre en velléités d'écriture ne réussissant jamais à se concrétiser en œuvre.

J'ai bien dit le travail et la démarche, sans mentionner le talent dont la présence n'est pas à dédaigner, afin de ne pas alourdir inutilement le débat. Mais il faut préciser la place du talent dans le processus d'apprentissage de l'écriture, d'autant plus que plusieurs pensent que sa seule présence suffit à la génération de l'œuvre.

Hélas, ou heureusement, il n'en est pas ainsi. Les écrivains qui réussissent à produire des œuvres significatives n'y sont parvenus qu'à la suite d'efforts assidus, très souvent douloureux. Ils ont dû apprendre leur métier même s'ils jouissaient, au départ, d'une certaine facilité pour le maniement de la langue et la compréhension de ses diverses modulations.

Il existe un écart important entre le *talent* et l'*être*. Le talent, plus souvent dénommé goût, est la possession de certaines qualités physiques et intellectuelles nécessaires à quelqu'un pour se mouvoir à l'aise dans un domaine particulier d'activité. On peut avoir du talent pour la peinture, la musique, le chant ou l'écriture, sans être pour autant peintre, musicien, écrivain ou chanteur. Le talent est la preuve de l'existence, chez quelqu'un, d'aptitudes innées. Mais à lui seul, il ne suffit pas à faire de quelqu'un un peintre ou un poète. On peut écrire des vers sans être poète.

Le talent concerne la facilité naturelle que l'on possède pour se mouvoir dans une sphère spécifique d'activité. Mais il ne devient significatif que s'il s'actualise. Cette actualisation exige, pour s'accomplir, que soit saisie la manifestation de l'essence de l'activité privilégiée et que l'artiste soit engagé dans une quête existentielle. Le talent est de l'ordre des qualités qui distinguent les individus. L'engagement est de l'ordre du souci ontologique qu'une personne accepte de porter jusqu'au bout de son accomplissement. Le talent est accidentel; l'engagement essentiel.

On comprendra mieux la relativité et l'insuffisance du seul talent si on réfléchit sur la nature de l'art. Car l'art est autre chose que la manifestation d'une habileté particulière à jouer du pinceau, de la plume ou du hautbois. Il doit s'accomplir dans une œuvre sinon il demeure vœu qu'on nourrit dans le secret de son intimité, sans jamais se donner la peine de l'incarner.

C'est au niveau du goût (quasi de la simple tentation) que se situe le talent. Il ne devient efficace et effectif que s'il passe aux actes, se met au service d'une quête plus essentielle exigeant, entre autres, une connaissance plus approfondie de la matière qui incarne l'art pratiqué. En d'autres mots, le talent doit se transformer en métier (connaissance d'une matière et des lois de son fonctionnement : ce qui exige un enseignement au sens traditionnel du terme) et s'accomplir en œuvre d'art. Cet accomplissement exige que celui qui pratique un art soit initié à la perception du domaine propre de cet art ainsi qu'aux diverses virtualités de sa matière spécifique.

Le poète doit donc apprendre son métier en apprenant d'abord à lire et à écrire dans l'acception la plus courante de ces deux mots. Mais il doit également poursuivre cette démarche jusqu'à parvenir à une familiarité avec la matière verbale elle-même. Il doit, de plus, s'éveiller aux préoccupations existentielles, aux urgences qui travaillent sa conscience et concentrer son attention sur le langage afin de saisir le double mouvement qui le traverse : un mouvement propre au langage lui-même (comme outil et lieu de communication) et un autre propre à la conscience qui se réfère à lui comme à un lieu possible d'habitation.

Pour manifester plus précisément ces deux mouvements, j'établirai une différence, un peu artificielle mais pourtant bien réelle, entre l'écriture qui se développe à l'intérieur de certaines normes connues et même imposées par l'écrivain (ce qu'on appelle généralement un projet d'écriture) et celles qui se développent quasi à son insu et donnent naissance au poème. Comme si, dans ce deuxième cas, ce qui se dit était, d'une certaine façon, inconnu de l'écrivain dont l'effort est tendu vers la manifestation de cet « inconnu ».

Cette double approche de la poésie est d'ailleurs implicitement reconnue par la critique littéraire qui, à propos de la littérature poétique, parle parfois de texte, parfois de poème. De « texte » lorsque l'accent est mis sur le métier, le savoir théorique, et que le texte répond à un projet rationnellement identifiable. De « poème » lorsque l'accent est mis sur l'indicible qui tente de prendre parole et fait l'objet de l'inspiration dont l'œuvre témoigne en le manifestant.

Le poème se situe du côté du moi profond, inconscient, qu'il tente de saisir et de manifester. Il a rapport au monde mais à un monde intérieur qu'il veut rendre conforme aux exigences de l'être, en créant des œuvres qui seront des lieux habitables dans lesquels la conscience pourra se saisir comme conscience et accomplir son destin en créant ou recréant l'œuvre.

Ma conception de l'écriture poétique se situant plutôt du côté du poème que de celui du texte, ma façon d'écrire et de diriger un atelier sera tributaire de cette conception. C'est donc dire que le mot *inspiration* fait partie de mon vocabulaire et que, dans les ateliers que j'anime et l'écriture que je pratique, je tente de rendre son action possible même si je sais que cette actualisation ne dépend pas d'abord de moi. Je garde toujours en arrière-plan de mes interventions l'éventuelle incursion de l'*autre* dans les voix de l'*ego*; de l'*ailleurs* dans les manifestations de l'*ici*. Car écrire c'est tenter de donner parole à l'autre, permettre à l'ailleurs de refluer jusqu'ici en imposant son rythme et sa présence.

Certains auteurs (Blanchot par exemple), pour mettre en évidence cette dimension occulte de l'activité créatrice, parlent d'une nécessaire « passivité » à laquelle l'écrivain doit parvenir pour rendre « l'écriture » possible. On évoque alors (comme Breton, dans le *Manifeste*) l'existence d'une passivité active qui fait de la main qui écrit une main obéissante à la dictée de l'inconscient (le mot qui frappe à la vitre) ou encore à une force qui la meut presque à son insu. C'est dans ce contexte qu'intervient le mot *inspiration*, peu utilisé parce qu'il diminue le pouvoir de l'écrivain qui devient l'instrument dont la parole se sert, au lieu d'être l'artisan qui utilise la parole à ses propres fins.

Car l'inspiration nous renvoie à un certain pouvoir jouant sa propre partition sans demander la permission de l'écrivain; il exige seulement son accord. À condition que cet écrivain *connaisse son métier*. Car *pour écrire*, ainsi que l'affirme le même Blanchot, *il faut déjà écrire*.

L'écrivain écrit donc en espérant que « le courant » passe, transformant son texte pour le rendre poétique. De quelle nature est ce courant? La chose est plus facile à éprouver qu'à définir mais elle se situe, semble-t-il, autour de l'*émotion*.

La lecture et l'écriture d'un poème sont l'occasion d'un mouvement (dans émotion, il y a motion), qui est une « relocalisation » au moins temporelle. Ces deux « actes » permettent de changer d'aire, d'accéder à une dimension non seulement différente mais *autre* de la réalité. Cela suppose que cette *autre réalité* existe et que l'écrivain et le lecteur la reconnaissent avec suffisamment de force pour organiser leur lecture, et leur écriture.

Cette autre réalité, bien entendu, a quelque chose à voir avec le religieux mais ne se confond pas avec la religion. Elle a sa vie propre même si elle est peu définissable.

L'écrivain tente de surprendre (et d'être surpris par) le langage en permettant aux mots de s'associer selon une loi qui se manifeste, plus ou moins, à son insu. Il lui faut donc rendre possible l'intervention du hasard (de l'inconscient); laisser le langage s'organiser sans, a priori, lui imposer de limites qui ne doivent apparaître qu'a posteriori. Lorsqu'on écrit, tout doit être possible. C'est alors que naît l'image neuve, la voix inconnue, le rythme secret.

Cette activité engendre une nouveauté consécutive au fait que les choses sont alors éprouvées d'une façon non linéaire; une *nouveauté* perçue par l'esprit plutôt que déterminée par la seule intelligence rationnelle. Une nouveauté semblable à celle recherchée par les surréalistes lorsqu'ils traquaient le langage pour capter l'*image* afin que les dichotomies habituelles, tant de la

connaissance que de l'existence, soient dépassées et qu'un nouveau type de relation entre monde et conscience soit vécu.

Bien entendu il existe également une nouveauté plus spécifiquement formelle, déterminée et produite d'une façon plus ponctuelle. Elle est la résultante d'une performance réalisée à l'intérieur de balises prédéterminées par l'expérimentateur, comme cela se passe avec la *littérature potentielle*. Un tel travail cependant relève plutôt de la performance que de la création et les résultats obtenus sont du même ordre.

Car l'*autre*, si souvent interpellé depuis la cristallisation de l'intuition de Rimbaud en slogan : *Je est un autre*, n'est, trop souvent, qu'un visage différent du même. C'est toujours l'ego, le moi conscient qui s'exprime, lui qui s'impose, régit, décide et juge. Mais le vrai autre, c'est le *différent* qui ne peut être que tel; non un masque nouveau sur un identique visage.

Je viens de déterminer plusieurs rapports possibles au langage, plusieurs façons différentes de pratiquer l'écriture. Toutes ces pratiques peuvent cependant se ramener à deux grandes catégories :

- celles qui sont régies par le conscient et
- celles qui s'organisent à partir d'une reconnaissance effective de l'inconscient.

Il existe donc deux usages bien différents des mots et du langage : un usage *normatif* et un usage *libre*. La création littéraire en général, et la poésie en particulier, ont rapport au second, l'usage libre.

Comment s'opère ce passage (cette transformation) d'une écriture à l'autre? En découvrant la dimension concrète et mouvante des mots et du langage, au lieu de s'en tenir à leur unique dimension conceptuelle même si cette dernière est la seule véritablement présentée tout au long du cycle des études. Toujours ou presque, les mots sont utilisés pour *transcrire* des pensées, *transmettre* des idées et *décrire* des émotions; jamais comme des *choses matérielles concrètes* ayant une existence indépendante dont on doit tenir compte et avec laquelle il faut composer si on veut se rendre apte à suivre les mots jusqu'au silence et nous suivre nous-mêmes jusqu'à l'être.

Cette méconnaissance de la matière verbale dans sa dimension concrète et mouvante entraîne qu'on n'écrit que très rarement pour prospecter l'inconnu et étendre le champ de la connaissance; l'écriture ne transcrit alors que des vérités connues. C'est le règne de la dissertation, qu'elle soit écrite en prose ou en vers. Le langage est appréhendé comme outil, non comme lieu.

L'une des premières tâches de l'animateur d'atelier d'écriture poétique sera donc de faire découvrir l'existence concrète des mots et du langage, en proposant certaines expériences (certaines pratiques) d'écriture permettant que soient éprouvées les forces occultes qui travaillent le langage, organisent les mots et ordonnent le texte. On oblige alors l'attention à se fixer non sur le message mais sur les mots eux-mêmes, ce qui permet d'en découvrir l'autonomie, le sens caché, et la signification latente qui couve sous la surface conceptuelle. On propose des exercices simples d'association libre (écriture automatique) orientés non vers la rédaction d'un message mais vers la circulation d'un sens inconnu (inconscient). Un peu à la manière du psychanalyste

qui propose à son patient la pratique de l'association libre pour permettre à son inconscient de faire surface.

Il existe en effet des ressemblances entre l'association libre pratiquée en psychanalyse et l'écriture automatique proposée et pratiquée par les surréalistes. Des ressemblances mais également des différences qu'il faut avoir présentes à l'esprit pour que l'écriture atteigne ses véritables fins qui sont littéraires et non psychologiques. Dans l'un et l'autre cas – et c'est la ressemblance –, le sujet doit procéder en intervenant le moins possible dans l'organisation du texte (oral en psychanalyse, écrit en littérature). Il laisse les mots s'associer selon des affinités secrètes inconnues de la conscience claire mais non moins présentes et agissantes pour autant.

La différence importante entre les deux démarches vient du fait que la psychanalyse, en se servant du langage comme d'un catalyseur, tente de rendre le patient conscient des blocages ou traumatismes qui agissent à son insu. Le langage est, pour elle, un moyen utilisé passagèrement pour actualiser la cause de comportements apparemment inexplicables mais qui peuvent le devenir par le discours du patient. Lorsque le but est atteint, le texte n'est plus utile. Car ce texte, généralement oral, n'a pas d'existence autonome et universelle. Il demeure toujours singulier, utile à son seul auteur qui a pu, grâce à l'interprétation du psychanalyste, étendre l'aire de connaissance de son « âme » et dénouer la trame de ses malaises psychiques.

Dans le cas de « l'écriture automatique » – encore plus dans le texte littéraire, car un texte automatique n'est pas nécessairement littéraire – le texte existe pour lui-même. Il doit être *lisible*, pouvoir supporter l'épreuve de la lecture par un tiers sans être anéanti par l'exercice. Le texte littéraire est un texte poursuivi (écrit) pour lui-même. Et les mots qui le composent ont, eux aussi, une existence autonome. Une existence de chose et non d'outil.

Autour de quoi le texte littéraire s'organise-t-il? Je pourrais répondre : autour du langage. La réponse serait exacte mais peu éclairante. (C'est quoi le langage?) Je pourrais également répondre : autour de l'inconscient. Cette réponse est, elle aussi, exacte mais ambiguë. L'inconscient désigné est double. Tout d'abord celui des mots qui s'apparente fortement, selon Bachelard, aux archétypes jungiens. Ensuite celui du sujet qui devrait s'écrire *Sujet* pour bien marquer la différence qui existe entre le sujet matériel et le sujet ontologique dont il est ici question.

L'un des rôles de la littérature est d'organiser des textes de telle façon que les significations médusées au fond des mots soient réanimées pour devenir présentes et opérantes. Nouveau Thésée, le poète affronte la Méduse, les forces rationalisantes de la conscience, pour neutraliser son pouvoir et permettre aux significations obvies, non figées en concept, de se réanimer. Le poète est donc celui qui se livre aux forces occultes de la conscience. Il traque leur manifestation grâce à la création de textes obéissant aux mouvements secrets de l'analogie plutôt qu'aux lois de la logique rationnelle. Il procède plus par suggestion et allusion que par définition. Sa seule difficulté majeure consiste à se laisser drainer par ce pouvoir, à laisser les mots s'organiser selon les désirs obscurs de l'autre et non ses propres désirs immédiats.

On ne devient poète qu'à partir du moment où, dans l'acte d'écrire, on réussit à taire ses désirs propres (singuliers et ponctuels) pour emprunter ou habiter ceux de l'*autre*. Le travail

d'apprentissage de l'écriture consiste donc à s'éveiller à cette dimension du langage et à se laisser conduire par elle en s'adonnant à des exercices qui exigent une concentration soutenue.

L'*écriture automatique* favorise la manifestation de l'inconscient des mots, permettant ainsi que la dimension « mystérieuse » de la réalité affleure dans un texte qu'elle colore en le soumettant à son rythme propre. D'où l'on peut dire que l'écriture littéraire a rapport à l'*inconscient*, à condition, toutefois, d'ouvrir au maximum la signification de ce mot pour lui faire comprendre, outre les inconscients freudien et jungien, l'*inconscient* au sens le plus plein du terme : ce qui ne peut être connu qu'indirectement parce qu'il englobe la conscience claire, et donc la dépasse.

De ce point de vue, la littérature en général et la poésie en particulier sont polarisées par l'inconscient qui organise le langage, lorsque l'écrivain rend l'opération possible. La poésie a donc en vue l'origine (et l'originaire) qui est l'inconscient dans son sens le plus fort.

Les mots, en poésie, permettent au lecteur de remonter jusqu'à l'originaire pour y subir un bain de Jouvence (rajeunissement ontologique) parce qu'il est alors mis en contact avec l'*être* qui parle dans le poème, ce qui a pour résultat de fonder le lecteur dans son être propre.

Le rôle des écrivains et des poètes est donc de « rêver » sur les mots, permettant ainsi que leur signification occulte affleure, grâce au texte, jusqu'à la conscience, et crée une émotion susceptible de réanimer les archétypes endormis au fond des mots et de l'âme.

Cet éveil permet à la conscience de vivre mieux parce qu'elle accède alors à une respiration plus large qu'on peut qualifier, à la rigueur, de « cosmique ».

Il faut prendre le temps de préciser le sens de *rêver*, *rêveur* et *rêverie* parce que l'écriture poétique s'enracine dans cet acte. D'autant plus que ces mots prêtent à confusion parce qu'ils désignent généralement un état de béatitude un peu lâche durant lequel le sujet se laisse aller à ses fantaisies au lieu de s'ancrer dans le réel. Le rêveur fuit, dans un monde imaginaire, la réalité qu'il tente ainsi d'oublier. Cela lui évite l'effort de la transformer. Le rêveur ne s'enracine en rien d'autre que l'évanescence de son rêve.

On compare trop facilement le poète à ce rêveur parce qu'il cherche ailleurs que dans la réalité « commune », les secrets de l'existence. En réalité, le poète ne rêve pas, il transforme; il ne fuit pas le réel, il tente de l'atteindre. Son rêve est donc passion d'être qui alimente la connaissance du réel par un travail sur le langage. Le but de la poésie n'est pas de faire oublier le réel mais de s'y enfoncer totalement pour atteindre le *réel absolu*³.

Il faut donc préciser davantage le sens des termes précités, *rêver*, *rêveur* et *rêverie*, en nous référant à Bachelard qui, bien que jamais très loquace sur ce point, nous met sur la piste en précisant que le rêveur de rêverie est semblable au rêveur nocturne, avec cette différence que la rêverie de mots n'abolit pas la conscience. Le rêveur de mots est présent dans son acte, même s'il s'agit d'une présence particulière qui met en veilleuse la conscience claire pour laisser place à la conscience obscure ou « nocturne » (*anima*) qui rend possible l'invasion du langage par l'inconscient.

³ Novalis, cité par Paul-Marie Lapointe qui a fait de cette expression le titre de sa rétrospective.

La rêverie entretient beaucoup d'affinités avec le rêve nocturne même si elle n'obéit pas à ses lois mais à celles de l'imaginaire et que, de ce fait, elle est une activité consciente.

Le cogito du rêveur de rêverie est celui d'une conscience qui s'exprime en utilisant les mots comme médium, comme si une certaine façon d'user du langage remplaçait le sommeil. Le rêveur de rêverie littéraire se laisse emporter par les mots. Il les suit parce qu'il est convaincu que c'est alors lui-même qu'il suit et que, s'il va jusqu'au bout, il sera mis en relation avec la dimension secrète de lui-même, du monde et des mots.

Suivre les mots consiste tout d'abord à se laisser émouvoir par leur sonorité et le rythme qui préside à l'organisation du texte, lequel se tisse dans l'écrivain, à l'insu de sa conscience claire. Puis à ordonner le texte de telle façon que les différentes couches de sens qui nourrissent les mots deviennent présentes et efficaces pour un lecteur. Une telle écriture exige que le mot soit ouvert à l'image au lieu d'être fermé sur le concept.

Toutes ces distinctions et spécifications, bien que nécessaires à une compréhension intellectuelle du phénomène de création littéraire, sont d'une utilité relative pour celui qui veut pratiquer l'écriture poétique. Il ne suffit pas de savoir qu'il faut transformer son approche des mots et du langage; il faut vivre cette transformation dans une pratique qui engendrera l'œuvre poétique.

Comment opérer ce passage de la connaissance conceptuelle de la littérature à une connaissance existentielle? En recourant à la pratique, même si cette pratique ne débouche pas immédiatement sur l'écriture de textes hautement poétiques.

Car il existe des étapes qu'on ne peut escamoter pour parvenir à une pratique en adéquation avec la conception de l'écriture exposée jusqu'ici. Il faut permettre à chacun de suivre son propre rythme tout en lui indiquant le plus clairement possible la route à suivre.

Quand on demande à des débutants d'écrire un texte littéraire, on ne reçoit généralement comme résultat, malgré la clarté des discours théoriques, qu'un texte en prose non littéraire dans lequel la dimension sonore a été presque entièrement escamotée et où la liaison des mots obéit à la seule nécessité de clarifier un message et d'établir un rapport logique entre les choses. L'existence de liaisons subtiles et secrètes entre les mots est absente.

Ces textes sont toutefois émaillés de quelques figures de style (comparaisons, accumulations d'adjectifs, périphrases) car ce procédé d'écriture correspond à ce que la plupart entendent par écriture « littéraire ». Mais ces procédés ne sont investis d'aucun pouvoir d'évocation même s'ils « traitent » de sujets dits littéraires : la grandeur de l'amour, les couleurs de l'angoisse et la pesanteur de la solitude.

Comment corriger cette incapacité, remettre en marche un langage figé dans des poncifs d'usage et des manies d'expression qui tournent souvent à la rengaine? Il faut mettre le futur écrivain en contact avec le *langage vivant* afin qu'il en sente les modulations. Le moyen le plus rapide et probablement le seul pour y parvenir est de favoriser la lecture de textes littéraires, mais une *lecture subjective et concrète*.

Précisons la signification de l'expression *lecture subjective*. Disons, pour être bref, que c'est une lecture qui reconnaît au lecteur son droit d'écoute et de parole. Ce qui l'oblige à descendre en lui-même pour retrouver, grâce aux mots, la source de son émotion et la couleur de sa sensibilité. Il actualise, grâce à la « récréation » du texte, sa propre découverte du monde et sa rencontre avec les choses.

Cette lecture subjective du poème s'enracine dans l'existence du lecteur qui doit descendre jusqu'aux labyrinthes de sa conscience obscure en suivant le mouvement des mots. C'est là qu'ils sont enracinés, dans son inconscient personnel qui est bien différent de l'inconscient abstrait des traités de psychologie des profondeurs. Les mots ne deviennent vivants pour quelqu'un que s'ils sont colorés par son expérience singulière; autrement rien n'est vraiment touché et aucune émotion ne peut être éprouvée.

La lecture doit donc permettre la découverte de la couleur du monde et celle des mots, l'une et l'autre étant données, dans un texte littéraire, simultanément, bien que la conscience muette du monde précède celle des mots et du langage.

Les mots sont, au moment de la lecture, des corps à la recherche d'une âme insufflée par le lecteur, lequel, à cette fin, puise dans son expérience personnelle, faisant appel à son âme. C'est pourquoi il doit avoir toute latitude pour laisser surgir de son inconscient le souvenir d'expériences personnelles qui donneront aux mots lus une saveur autant qu'une signification concrètes et uniques.

Une certaine façon d'entendre ce qui précède pourrait laisser croire que la *lecture subjective* se sert des mots comme de prétextes pour éveiller des expériences sensorielles, et qu'une fois ces expériences réanimées, le lecteur laisse flotter les mots comme des coquilles vides sur la page, parce qu'il a obtenu ce qu'il recherchait : une voie pour aller à la rencontre de lui-même. L'important serait donc ici la rencontre de son être et celle des mots. Cela n'est vrai qu'en partie, comme nous allons le voir.

Notons que toute réflexion sur la littérature est confrontée à cette problématique qui confine souvent au cul-de-sac : qu'est-ce qui est le plus important, les mots ou l'être? La forme ou le fond? Beaucoup de solutions proposées résolvent cette dichotomie en éliminant l'un des deux pôles de la tension. Ou bien on fait de la littérature un jeu formel d'organisation verbale plus ou moins intellectualisée, une sorte de formalisme abstrait se suffisant à lui-même; ou bien on en fait le lieu d'une ascèse spirituelle, voire même mystique où l'écriture est un prétexte, un moyen permettant d'atteindre des buts « supérieurs » : moraux, mystiques, psychologiques.

La littérature ne peut cependant se maintenir sans la coexistence des deux pôles. Un pôle formel : les mots et le texte; un pôle ontologique : l'émotion, le sens, la découverte de l'originaire.

Lorsque nous appliquons cette affirmation à la lecture subjective d'un texte, nous constatons que toute lecture oscille entre ces deux pôles sans les abolir. Mais quel est le type d'implication exigée par le lecteur dans la pratique de cette lecture?

Il faut affirmer qu'une lecture, pour être efficace, doit s'enraciner dans l'expérience concrète, existentielle du lecteur. Cette expérience cependant ne saurait s'approfondir sans les mots pour la soutenir, de telle sorte que l'attention du lecteur est retenue d'abord par les mots.

Ce sont les mots qui éveillent les émotions du lecteur, autant que ce sont les émotions qui créent les mots nécessaires à leur manifestation. Les mots du texte organisent ces émotions en sentiments qui deviennent l'assise d'une connaissance personnelle.

Il peut sembler au débutant que, lors de sa lecture, l'attention ne soit pas polarisée par le mot mais par le phénomène qui se meut sous les mots ou par les fantasmes que les mots éveillent dans sa conscience. En réalité, ce sont les mots pris dans leur entité propre et leur contexte qui le guident. Cette précision est capitale. Le lecteur doit suivre le mot et non penser ou évoquer n'importe quoi, comme si le mot n'était qu'un prétexte pour lui permettre de « partir » dans une fugue imaginaire sans se soucier de la réalité qui bat dans les mots.

De telles lectures sont irremplaçables. Elles permettent d'expérimenter la vie du langage, de découvrir comment s'ordonnent les mots en littérature et en poésie. Il s'ensuivra que, lors de leur propre écriture, les participants aux ateliers pourront se référer à leur lecture pour l'alimenter. Plus on a lu subjectivement de textes « importants », plus on se donne de moyens pour mener à bien sa propre entreprise d'écriture.

La lecture subjective est donc un exercice qui rapproche le sujet de lui-même et des mots. C'est pour cette raison qu'elle lui rend plus probable la découverte des siens au moment de l'écriture. Selon Ricardou, toute lecture devrait se prolonger dans l'écriture : « un lecteur qui n'écrit pas, affirma-t-il lors d'une conférence, est un mauvais lecteur; cela démontre que le processus ne s'est pas bien effectué ».

La lecture subjective, tout comme l'écriture poétique, donne donc priorité aux mots. Ce sont eux qui servent de déclencheur et permettent l'éveil de notre sensibilité; c'est vers eux que le lecteur doit revenir pour affiner sa perception et alimenter sa connaissance.

Un écrivain, est-ce autre chose qu'un langage vivant, quelqu'un qui en est venu, peu à peu, à se confondre avec le langage, d'une façon telle que ses émotions se transforment en mot; quelqu'un qui s'est rendu tellement docile aux invocations de la langue, que le langage se nourrit de sa substance pour accomplir l'œuvre.

Ainsi donc, *en littérature, ce sont les mots qui ont priorité*. Comme si la langue se constituait par elle-même, bien qu'elle ne puisse y parvenir sans le secours de l'écrivain qui lui prête son existence. Une écriture qui s'élaborerait en dehors de toute reconnaissance de la langue où elle tente de s'établir, tournerait vite au solipsisme et au soliloque.

Celui qui écrit, comme celui qui lit, doit s'en remettre à la langue comme au seul fil qui puisse le conduire dans les labyrinthes de l'inconscient sans risquer de s'y perdre.

Les mots sont des réalités matérielles ayant des qualités propres : sonorité, rythme, signification flottante; des réalités qui ont une existence concrète, indépendante de celui qui les « utilise » ou tente de s'y mouvoir. Ils sont également, lorsqu'ils s'organisent en langage et se structurent en

« langue », une entité réelle ayant une vie propre et un destin spécifique, intimement lié à celui de la conscience humaine.

Cette façon de comprendre le langage commande une certaine pratique de l'écriture. Si, en effet, les mots ont une vie propre, le langage n'est pas un simple rassemblement de mots organisés selon des lois utilitaires et fonctionnelles. Il est au contraire constitué par un ensemble sonore de significations qui se déploient selon les exigences du sens et les impératifs de la sensibilité humaine. Jouer avec les mots peut avoir du poids à condition que le jeu en question obéisse aux lois du sens qui veut se manifester et rende présent ce qui n'existait, antérieurement à la réalisation de l'œuvre, que sous un mode muet et inconscient.

Cependant, l'écrivain doit donner la priorité aux mots, même s'il est vrai qu'aucun texte ne peut s'écrire sans un effort de la conscience pour habiter ces mots. Les mots s'organisent sous la poussée des exigences de la conscience qui s'accomplit, elle, par le travail de l'écriture, jusqu'à la constitution du texte qui prendra la forme requise pour que le « réel absolu » (monde et conscience) devienne présent et fraternel.

C'est pourquoi le mouvement de l'écriture est double : un mouvement propre aux mots et au langage et un autre propre à la conscience de l'écrivain. C'est de la rencontre de ces deux mouvements que naissent les textes poétiques.

Toutefois, cette symbiose entre les mots et la conscience ne va pas de soi. On doit, pour y parvenir, consacrer beaucoup de temps à des tentatives d'écriture souvent longues et fastidieuses avant que ne surgissent une vraie phrase, un vrai paragraphe, un vrai texte.

Les vrais textes s'imposent presque à l'insu de celui qui les écrit. Tout à coup, ils sont là et l'écrivain, un peu désemparé, ne peut que constater cette présence qui s'impose; comme si tout cela s'était constitué sans lui, même s'il a dû consentir à des efforts longs et pénibles pour que le texte advienne.

Ces constatations et ces remarques aideront le participant à se frayer une voie vers son propre langage, vers un langage qui ne peut « originer » que de lui, parce que les images auxquelles il fait appel pour manifester la dimension cachée du réel, ne peuvent originer que de son existence singulière. Cette singularité d'un texte en constitue l'originalité et un lecteur la prend comme une chose allant de soi parce que cette valeur s'impose à la simple lecture.

Tout lecteur exige d'un texte qu'il lui parle. Lorsque cela se produit, le langage devient magique, et le regard que le lecteur porte sur le monde, les choses, les êtres et lui-même est transformé.

Une lecture qui nie cette dimension subjective du lecteur et des mots risque de n'être qu'un exercice de reconnaissance des figures de style et autres artifices de la rhétorique sans qu'aucune liaison directe entre les mots, l'émotion et le sens ne soit effectuée, ce qui entraîne la banalisation de l'insolite en le subsumant sous des lois édifiées par la science de la littérature, laquelle finit par remplacer l'art littéraire qui est, lui, trop souvent refoulé dans « l'underground ».

Ce processus exige, pour devenir efficace, que le lecteur – autant que l'écrivain – accepte de puiser dans sa propre expérience, que l'apprenti écrivain cesse de s'imaginer, comme on le lui

suggère trop souvent, que les *grands auteurs* ont toujours fait abstraction de leur expérience singulière. C'est le contraire qui est vrai. Pensons à Baudelaire, Mallarmé, Reverdy, Nelligan, Hébert, Grandbois, Miron, Césaire... Qui a un peu étudié la vie de ces auteurs se rend vite compte qu'aucun ne parle de l'essence de l'homme *in se* comme tente de le faire la philosophie systématique. Ils ont au contraire toujours recouru à la glaise de leur existence et nourri leur écriture de leurs propres préoccupations en les poursuivant jusqu'au bout de leur singularité, laquelle aboutit toujours à une sorte de fosse commune : l'originaire d'où surgit toute conscience et où elle retourne après son périple autour du temps.

L'écriture littéraire et poétique exige que l'écrivain assume sa propre expérience d'être au monde, non seulement sur un plan philosophique mais sur un plan historique autant que *personnel* et *émotif*. Alors le langage commence à vivre.

On peut facilement déduire de ce qui précède que l'exercice d'écriture consistant à répondre à la consigne « écrivez un texte littéraire » est généralement voué à l'échec, si on entend par réussite la production d'un texte véritablement littéraire, parce qu'il y a toujours loin du désir à sa réalisation. Il est cependant nécessaire de commencer par là, afin de permettre à chacun de prendre conscience de sa conception du littéraire et de la littérature. Cette prise de conscience rendra efficace toute discussion sur ce sujet.

Ces discussions généralement longues, fastidieuses, parfois acerbes, ne peuvent être escamotées. Elles permettent à chacun d'accéder à l'espace littéraire en suivant son chemin propre, en répondant à ses questions et non en épousant sans les éprouver les positions théoriques de l'animateur. Elles ramènent chaque participant à lui-même et l'obligent à se situer par rapport à cet ensemble de questions. Elles sont donc l'occasion d'une prise de conscience qui aura sur la pratique de l'écriture des incidences majeures et conduira l'auteur autant vers lui-même que vers les mots. Il serait néfaste de l'escamoter parce qu'on ne peut se débarrasser d'un préjugé que dans la mesure où on en est conscient.

ENSEIGNER

L'enseignement de la création place le pédagogue devant une difficulté de taille : amener quelqu'un à inventer sa propre façon d'écrire et, en même temps, le faire participer à des ateliers dans lesquels, en principe, il sera « dirigé » par un animateur. Mais cette difficulté est en partie surmontée si on se rappelle que l'enseignement ici pratiqué est plutôt de l'ordre de l'initiation et que, même si la création stipule que la réponse ne doit être proposée qu'a posteriori afin d'éviter que le « créateur » ne succombe à la facilité et qu'il ne commence à dissenter au lieu d'écrire, il est également vrai que celui qui débute dans le domaine doit être guidé pour éviter de s'enliser dans des voies sans issues ou la répétition pure et simple.

La meilleure façon de procéder consiste à fournir un cadre d'expérimentation clair, laissant à chacun la possibilité de s'y mouvoir conformément à ses « urgences » personnelles. Il faut toutefois être conscient que la plupart ne sont pas portés à découvrir leur propre voix. Spontanément, chacun obéit aux consignes ou aux modes qui lui ont été imposées. La difficulté que rencontre l'animateur est d'amener le participant à concentrer son attention sur lui-même et sur le langage au lieu de se laisser distraire par tout ce qui le réclame et, par là même, l'éparpille.

Tout se passe comme si chacun était plus intéressé à obéir aux normes en usage qu'à ouvrir le langage en s'exprimant. Il s'agit là d'une conséquence logique au fait que chacun est, souvent, plus intéressé par la « reconnaissance » publique que par un travail d'appropriation du langage et d'expression de l'être.

Trop de débutants oublient qu'écrire consiste à s'adonner à une pratique qui rend possible une expérience ouvrant la voie à une connaissance spécifique de la réalité; non à rédiger des comptes rendus plus ou moins bien réussis d'états déjà connus. Pour cette raison, plusieurs n'attendent de la fréquentation d'ateliers qu'un ensemble de recettes conduisant à la rédaction de textes « réussis ». Ils ne visent généralement pas une *exploration* du langage et une approche de l'être mais une performance qui les situera sur la « plate-forme littéraire ». C'est donc au niveau de l'objectif même de l'écriture littéraire et poétique qu'il y a confusion, de même que sur la signification du mot *créer*.

La création est *découverte* et exige un travail d'*exploration*, un cheminement dans l'inconnu; elle a rapport, dans son sens le plus fort, à la manifestation de l'être qui est poursuivi, traqué même jusque dans ses retranchements les plus secrets. Elle s'enracine dans une *urgence d'être* très différente du besoin d'être reconnu par son entourage. Elle se nourrit d'une insatisfaction qui débouche souvent sur une révolte (Rimbaud, Paul-Marie Lapointe, Gauvreau) avant de se transformer en une « révolution » à tout le moins intérieure. Cette révolte emprunte souvent un visage politique (changer le monde), mais elle est d'origine ontologique. Elle a toujours en vue une transformation radicale de l'homme et de son monde.

Sans élaborer une philosophie de la parole humaine, je rappellerai cependant que la conscience humaine doit s'exprimer pour se réaliser, parce que c'est principalement en parlant que l'homme se met au monde et s'assume comme conscience.

Mais il est clair que la pratique de la création littéraire, de l'expression humaine, est bien différente des jeux syntaxiques plus ou moins sophistiqués, de la surenchère rhétorique ou du

salmigondis idéologique. Elle a rapport à l'existence, au non-dit qui tente « désespérément » de se dire, au silence qui affleure soudain et régénère le langage.

Plus on se situe près de cette mouvance qui est également béance, plus il est difficile d'enseigner la marche à suivre pour parvenir au cœur de sa propre expression, et de l'expression en général. Que d'attention, que d'écoute, que d'oubli de son « moi » cela exige. Une ascèse réservée aux « horribles travailleurs » dont parle Rimbaud, qui se fracassent la mâchoire en mordant dans la substance.

Un atelier d'écriture poétique ne peut s'effectuer dans la totale ignorance de cette problématique. Les exercices proposés sont déterminés par les préoccupations que nous venons d'évoquer, font appel à certaines facultés, principalement l'imaginaire et la sensibilité qui sont généralement tenus en veilleuse, pour ne pas dire en échec. Ce sont pourtant les deux moteurs de l'écriture poétique et littéraire. Sans compter ce *sens de l'absolu*, à l'origine de la révolte dont je parlais et sans lequel toute écriture tourne court et s'enlise dans la belle expression.

S'il existait des conditions préalables qu'il faille exiger de quelqu'un avant de l'accepter dans un atelier d'écriture, ce serait, premièrement, d'*être habité par cette passion d'être* et, secondement, d'*aimer les mots*.

L'animateur doit privilégier, dans son discours et dans les exercices qu'il propose, une explicitation de l'attitude propre à tout travail de création plutôt qu'une énumération de recettes qui, appliquées correctement, produiraient une œuvre jugée littéraire parce qu'elle serait conforme aux normes en vigueur. Cette façon de procéder est plus « insécurisante » et son application exige que le nombre de participants à chaque atelier soit relativement restreint.

La première condition de la réussite de tels exercices est d'amener les participants à écrire sans réfléchir, de suivre les mots hors de l'habituel usage fonctionnel qui en est fait. L'effort de réflexion et d'organisation plus conscient viendra plus tard. L'application de cette « consigne » ne va pas de soi, comme il est facile de s'en rendre compte lorsque des exercices d'écriture sont proposés et doivent être exécutés sur place.

On peut alors constater qu'au lieu d'écrire, la plupart attendent avec anxiété la venue d'une idée qui les sauvera, d'un sujet qu'ils pourront traiter sinon avec brio, au moins en connaissance de cause au lieu de suivre les mots tels qu'ils se présentent à l'esprit.

Si on leur fait remarquer que la consigne propose d'écrire sans « réfléchir », plusieurs tentent de se disculper en prétextant qu'ils ne peuvent pas écrire n'importe où, que le moment de la journée où se tient l'atelier ne leur convient pas, que le nombre de participants les dérange, etc. Toutes ces remarques peuvent être fondées, mais elles dénotent surtout une grande insécurité, d'ailleurs bien compréhensible. Surtout si les textes écrits « spontanément » doivent être lus et commentés par le groupe.

Il s'agit d'une première confrontation avec la « critique ». Elle est généralement pénible. C'est pourquoi il faut retarder le moment de son application au maximum.

Pour tenter de franchir ce Rubicon (la manie de réfléchir) sans se noyer, il est recommandé de s'adonner à des exercices de déblocage qui n'ont en vue que de libérer les mots et de favoriser leur débit, sans se préoccuper de la qualité littéraire du texte produit.

Ces exercices sont orientés vers la mise en mouvement des facultés créatrices, principalement la sensibilité, l'imagination et l'imaginaire. Ils permettent d'articuler désir et mot, de telle sorte que ce désir prenne conscience de lui-même en se disant. Cela ne saurait se réaliser que lentement et surtout, dans la liberté.

Il importe alors de trouver des moyens adaptés à chacun, de deviner, si possible, les blocages et de suggérer des voies susceptibles de les dépasser par l'écriture. Sans aller jusqu'à dire que l'animateur se transforme alors en psychothérapeute du langage, il faut quand même voir que son rôle, à ce moment, n'en est pas très éloigné.

Est-ce possible d'être plus précis? Difficilement, mais une indication de la démarche nous est suggérée par *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe⁴.

Qu'en est-il de ces écrits? Les textes qui composent cette partie du *Réel absolu* sont plus embryonnaires que vraiment accomplis. Il s'agit là d'un magma textuel dans lequel cohabitent plusieurs langages différents, à partir du cri de révolte en passant par le gémissement du nouveau-né et même des bribes de chant qui sont des ébauches de textes littéraires. Cette « vocalise » sera d'ailleurs reprise et menée jusqu'au bout de son souffle dans les autres parties de l'œuvre de Lapointe. Du point de vue d'une expression qui s'accomplit jusqu'à l'œuvre, ces textes sont comme le prélude d'une symphonie qui naîtra plus tard, symphonie qui ne serait probablement pas née si les préludes avaient été escamotés.

La lecture de ces textes nous rend conscients de la nécessité de nous libérer des entraves qui empêchent la parole de naître et de fournir à la subjectivité l'occasion de s'enraciner dans une matière qui prend forme.

On pourra donc utiliser les textes de Lapointe comme déclencheur d'une parole de libération. Le recours à ces textes est d'autant plus indiqué qu'ils contiennent, dans leur organisation même, un mouvement d'expression « anarchisant » nécessaire, surtout au début du processus d'écriture. Il faut en effet procéder à une déconstruction de la réalité avant de parvenir à une création qui équivaut, tout compte fait, à sa « reconstruction » sur d'autres bases et à partir d'autres a priori.

Remettre les mots en marche signifie les libérer du corset des définitions pour leur rendre le pouvoir de créer du sens, leur permettre de se lier selon des exigences autres que celle de la logique, en insistant sur l'analogie. Cela rend possibles des liaisons insolites de mots, forçant même la note au début, pour ensuite parvenir à cette disponibilité d'écriture qui favorise la rencontre fortuite mais belle de mots qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer. Cela se passe dans les exemples suivants : « Le temps est nu comme le soleil » (Hénault); « Soleil cou coupé » (Apollinaire); « Tu es ma ceinture fléchée d'univers » (Miron); « Le train qui nous emporte est immobile dans le vent » (Reverdy); « Beau comme le suicide » (Lautréamont); « Colère /

⁴ Paul-Marie Lapointe, *ibid*, p. 9-125.

diluvienne métamorphose » (P.-M. Lapointe); « J'ai mon cœur au poing comme un faucon aveugle » (Hébert).

Tout cela est possible si, au moment de la première ébauche d'écriture, l'écrivain laisse beaucoup de place au hasard, qu'il recourt même, occasionnellement, à des procédés qui n'ont, en eux-mêmes, rien de « littéraire », telle la manipulation « lexicale » proposée par Queneau⁵, à la suite de quoi le superbe sonnet de Nerval, *El Desdichado* :

*Je suis le ténébreux le veuf l'inconsolé
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule étoile est morte et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie*

devient *El Desdonado* :

*Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé
Le printemps d'Arabie à la tourbe abonnie
Ma simple étoile est molle et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanémie*

Bien entendu, un monde sépare le poème de Nerval du résultat de l'application d'une méthode aléatoire. Mais cet exemple nous permet de constater deux choses. Premièrement, la possibilité de liaisons des mots est quasi infinie et crée généralement du sens même si ce n'est pas toujours avec le même bonheur. Secondement, cette liaison de mots effectuée au hasard ne suffit pas pour qu'un texte « achevé » soit produit. Quelque chose de plus que la simple manipulation arbitraire doit intervenir.

Déplacer des mots à l'aveuglette n'engendre pas nécessairement de textes littéraires, comme on peut facilement le constater. C'est pourquoi une *initiation* à l'écriture poétique est nécessaire, initiation qui exige que le participant soit éveillé à toutes les dimensions de cette écriture par un animateur qui l'est déjà. Il faut faire sentir, de l'intérieur, le mouvement qui conduit dans les parages du silence.

Dans toute écriture, il existe également une part importante d'*enseignement* au sens fort du terme. Cet enseignement se consacre principalement à des pratiques aussi élémentaires que d'obliger le participant à briser le carcan des lieux communs pour se tourner résolument vers l'exploration en permettant aux mots de surgir au hasard, aidant même, à l'occasion, ce hasard par l'utilisation de procédés aussi insolites que ceux suggérés par Oulipo, ou n'importe quel autre pouvant être imaginé.

Il faut aider le participant à explorer des voies nouvelles d'expression au lieu de toujours répéter les mêmes formules ou d'attendre la *poussée inspiratrice* pour se mettre au travail.

⁵ Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Idées, 1973, p. 151 et ss.

Bien entendu, ces procédés ne garantissent aucune réussite absolue. Mais ils sont susceptibles de donner à celui qui les utilise, le goût de l'expérimentation et surtout, ils lui font découvrir la dimension *sonore* et *malléable* de la matière verbale.

Trop de personnes s'adonnent à l'écriture avec la certitude que tout a été dit, comme si les générations antérieures avaient définitivement figé le langage et qu'il ne nous restait plus qu'à répéter Baudelaire ou Rimbaud ou Nelligan.

Il n'en est rien. Les générations précédentes ont parlé d'abord pour elles. Elles tentaient de répondre aux questions qui se posaient à elles, non à toutes les questions possibles. Surtout, les réponses qu'elles formulaient l'étaient de telle sorte qu'elles pouvaient toucher la sensibilité des lecteurs contemporains à l'écriture de l'œuvre. Ce qui ne les empêche pas de toucher, sous un mode différent cependant, des lecteurs qui sont venus plus tard.

Chaque génération recommence le monde. Chaque écrivain de même. Il lui faut à son tour se laisser prendre par les mots et conduire par le rythme verbal jusqu'à lui-même et au silence.

Une telle conception provoque, chez celui qui l'entend pour la première fois, un sentiment d'insécurité qu'on ne peut ignorer. Le débutant a besoin d'être conduit, de se sentir le droit d'*expérimentation*, c'est-à-dire de risques, d'erreurs et de ratés. L'important n'est pas de réussir à tout coup mais d'abandonner les façons habituelles d'*utiliser* les mots pour commencer à les *suivre*.

D'autant plus que la plupart des combinaisons recèlent un sens bien réel, même s'il n'est pas toujours neuf ni lourd de conséquence. Les points de vue grâce auxquels nous pouvons connaître et voir la réalité sont multiples et varient presque à l'infini. Il ne faut pas craindre d'ouvrir le langage, d'associer des mots qui ne présentent pas d'affinités rationnelles. Car il existe entre les mots des affinités affectives ou analogiques souvent pressenties mais qui ne peuvent être connues que si elles sont créées. Les meilleurs poèmes ne sont rien d'autre que des mises à jour de possibilités potentielles non encore exprimées.

Ce genre d'exercice a le mérite de braquer l'attention sur les mots. On applique une consigne sans penser plus loin. On oublie les idées, la morale, la philosophie, la réputation. On écrit sans se soucier du résultat, en essayant de revenir aux origines du langage.

C'est le besoin de connaissance totalisante qui organise des séquences de mots capables, à la lecture, de guider et conduire la conscience ailleurs. On se rend apte à cette écriture en « découvrant » les multiples significations des mots, des plus connues aux plus secrètes, y compris celles que le temps a effacées, comme toute pratique de l'écriture nous l'apprend.

Très souvent, l'écrivain voit surgir sous sa plume des mots qu'il n'a jamais utilisés, dont il connaît à peine la signification courante, des mots qui s'imposent dans un contexte où il ne croyait vraiment pas les voir apparaître. Comme si la signification des mots existait en nous et se manifestait lors de certaines circonstances mystérieuses de l'écriture.

Ces possibilités ne peuvent cependant exister que si une conscience accepte de les porter le temps nécessaire à leur mise en forme. Et le résultat de cette incubation est inconnu de l'auteur jusqu'au moment de la naissance du texte.

Une telle recherche constitue pour l'écrivain, est-il nécessaire de le préciser, une quête qui dure toute sa vie, quête qui, tel l'ange avec Habacuq, prend le poète « par les cheveux » et le conduit en des endroits généralement inconnus de sa conscience claire.

On peut s'aider à retrouver cet originaire du langage et de la conscience en écrivant un texte à partir, non d'une idée, ni même d'un thème mais d'une phrase, plus généralement d'un vers tiré au hasard d'un recueil ou d'une anthologie. Pourquoi d'un vers? Parce que le vers est plus près de l'écriture que le thème qui, pour sa part, frôle l'idée et donc nous éloigne du mot concret.

Or il faut toujours, en poésie, écrire dans les mots plutôt que dans les idées. Les mots sont des lieux ouverts : les idées, des lieux plus circonscrits. Il vaut mieux partir de mots pour enraciner l'écriture. Cela ne va pas de soi. Il est plus facile de réfléchir par écrit que de s'enraciner dans le langage.

Si l'animateur, par exemple, donne comme consigne d'écrire un texte qui commence par le vers : « c'est un enfant qui habite le monde comme un nœud »⁶, la plupart écriront un texte qui tournera autour de la vie intra-utérine, des difficultés de la grossesse ou des douleurs de la maternité. Très peu réussiront à sortir du réseau conceptuel de significations des mots pour commencer à évoluer dans une zone plus imagée et plus « imageante ». Comment sortir de ce cercle vicieux?

D'abord en invitant le participant à ne pas traduire la phrase proposée comme un déclencheur. « C'est un enfant qui habite le ventre comme un nœud » n'a pas à être interprété avant que ne débute l'écriture. Si le participant tombe dans ce piège, il sera infailliblement conduit à disserter au lieu d'écrire. Il doit prendre la phrase « au pied des mots », ouvrir le sens de chaque mot au lieu de s'en tenir au sens apparent : l'incubation du fœtus dans le sein de sa mère, incubation qui se déroule difficilement comme le laisse présager la présence du mot nœud (étouffement) dans la phrase.

Le participant doit apprendre à « rêver » les mots au lieu de les figer. Dans le cas présent, « rêver » le verbe *habiter* et les noms *ventre*, *enfant* et *nœud*; laisser circuler les significations de ces mots, se laisser prendre par le courant qui les emporte vers le langage. Ainsi, le mot *enfant* nous renvoie certes à un âge chronologique de la vie humaine mais aussi, par analogie, à tout ce qui commence, donc au lecteur de la phrase lui-même, parce que dans l'écriture et dans l'existence nous sommes toujours en état de commencement. De la même façon, le mot *ventre* nous renvoie bien sûr à une certaine partie de l'anatomie, mais il suggère également, par extension, tout lieu d'incubation, y compris le monde lui-même, l'univers. Le mot *nœud*, pour sa part, nous renvoie d'abord à l'enlacement de choses flexibles, enlacement généralement interprété comme un processus conduisant à l'étouffement, mais il peut également être entendu comme la résultante d'une action qui permet que deux parties différentes d'une même chose soient retenues : le nœud qui unifie, le nœud qui sécurise, le nœud qui permet qu'une liaison soit maintenue, établie même. Il en va de même pour *habiter*.

⁶ Claude Paradis, *Stérile Amérique*, Montréal, Leméac, 1985, p. 11.

Ainsi, lire la phrase proposée comme l'expression d'un constat concernant la vie intra-utérine, c'est oublier de lire pour traduire, et cet oubli engendre une réduction du sens. Or l'écriture poétique n'a pas en vue une réduction, elle vise l'ouverture de la signification; elle veut englober le plus d'expériences concrètes possible, y compris celles qui semblent contradictoires.

Signalons que tous les textes écrits en atelier ont en eux-mêmes une importance relative, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas signifiants pour celui qui les écrit. Ce qui importe ici, c'est la mise en marche des mots et de la conscience, plus que la valeur intrinsèque de ces textes.

La détermination de cette valeur dépend de beaucoup de points de vue qui ne sont pas toujours facilement explicables. La démarche d'un atelier, par rapport aux enjeux de l'art en général et de la poésie en particulier, a toujours un peu l'air d'une mascarade. L'animateur ne peut que très difficilement déterminer qui, dans les exercices qu'il anime, s'y enracine et qui ne s'y enracine pas. Il doit donc s'en tenir à des objectifs plus terre à terre mais « évaluables ».

Ces remarques témoignent d'une certaine impuissance par rapport à la chose la plus importante qui soit dans un atelier de création littéraire : l'écriture. Il y a tellement loin du désir d'écrire à son accomplissement dans un texte. Même si, en cours de route, la production de certains textes engendre chez leur auteur l'illusion d'avoir enfin trouvé la formule, il se rend bien vite compte qu'il s'agit justement d'une illusion. Sinon, il ne deviendra jamais poète.

Celui qui écrit ne sait jamais où « cela » se joue, ni qui ou quoi « se » joue. Il pousse la plume, trace des mots, suit le mouvement en essayant de ne pas perdre de vue la « flamme » d'où le langage origine et où il converge tout à la fois. Mais il s'agit toujours d'un vœu muet qu'on tente d'incarner, en s'asseyant à sa table de travail, animé par le désir de créer le « courant d'air » (de mots) nécessaire à la bonne respiration de la conscience.

Je sais bien que généralement on n'entre pas dans l'écriture animé d'un tel esprit. On commence, propulsé par un enthousiasme à l'épreuve des balles. On est, théoriquement, blindé contre tout ce qui essayera de nous décourager. On porte bien haut le flambeau de la culture, on croit au salut de l'humain et du monde par les mots, on se lance à la conquête du langage avec une ardeur que rien ne peut contrer, ignorant que tout ce brassage d'air, souvent, nous apparente à Don Quichotte.

L'important c'est de tenir l'écriture en très haute estime. Même si ce sentiment rend difficile l'évaluation des textes par celui qui les écrit, parce que l'écart entre le texte et son auteur s'amenuise de plus en plus, sans pour autant que le texte ne perde son autonomie.

Il faut cependant signaler que ce quasi-reflet de l'auteur (« Madame Bovary c'est moi », disait Flaubert) n'est pas le fait des premiers textes d'un écrivain. Au début, l'écart entre l'œuvre et l'auteur est immense. On ne s'investit que lentement dans son œuvre, après s'être débarrassé des influences trop asservissantes et de la tyrannie de son vouloir propre. Il semblerait donc plus facile à celui qui débute de porter sur son travail un regard plus objectif, mais en pratique, il n'en est rien. Il est, lui également, mais pour d'autres raisons, dans la quasi-impossibilité de déterminer la « valeur » de son texte. Il ne sait, lui non plus, distinguer dans les textes qu'il produit, les moments les plus forts des autres. Tout, généralement, lui semble bon car cela vient

de lui et tente de l'exprimer. C'est pour cette raison que le second moment des ateliers d'écriture, la correction des textes, est tellement important.

ÉCRIRE

Jusqu'à maintenant nous avons insisté sur la nécessité de mettre les mots en marche, de permettre que leur liaison s'effectue en obéissant à des lois autres que rationnelles. Le but poursuivi n'était pas d'abord de créer des textes poétiques, mais de situer le travail d'écriture littéraire dans sa propre perspective, différente de celle de l'écriture fonctionnelle.

Les exercices proposés tentaient de « dérationnaliser » la pratique de l'écriture afin de rendre plus probable l'invasion du réel par le « sur-réel » en intervenant le moins possible dans le processus de cet « échange alchimique ».

Une intervention trop rapide d'un jugement extérieur ou d'une censure peut en effet bloquer le processus d'apprentissage, parce qu'elle redonne la priorité aux forces rationalisantes de la conscience. Cela a pour effet de contrer l'imaginaire en le soumettant à des impératifs fonctionnels : produire des messages décodables et des affirmations à deux dimensions, le vrai ou le faux.

Le participant devait d'abord sortir de ses ornières d'écriture en associant, quasi au hasard, des mots, sans plus. L'exercice permettait à chacun de changer d'aire, de s'acclimater à une nouvelle « température » de l'esprit, de se laisser guider par de nouveaux impératifs d'expression, ceux de l'existence qui, pour peu qu'on leur en donne la possibilité, imposent leur tempo et marquent les mots de leur exigence propre.

Le laps de temps requis pour que s'effectue cette transition varie d'un participant à l'autre. Certains y parviennent quasi spontanément, comme s'ils n'avaient jamais quitté cette aire d'expression. Théoriquement, plus on est demeuré près de l'enfance, au sens d'une liberté de l'expression, d'un dénouement de la parole, plus on est près de l'expression analogique et, avec elle, de la « musique de l'univers ».

C'est probablement la raison qui pousse bon nombre de poètes à parler de l'enfance en termes nostalgiques : « On peut comparer les enfants à un vaste peuple qui aurait reçu un secret incommunicable et qui peu à peu l'oublie... »⁷.

Ce rappel de l'enfance est d'autant plus judicieux que nous sommes en poésie et que l'un des rôles de cette forme d'expression est justement de donner la parole à cette enfance – ce commencement absolu – toujours vivante en chacun de nous. C'est par là que nous touchons l'éternité, que le temps se régénère et, avec lui, le langage qui a aussi rapport à l'éternel.

Lorsque le poème et le poète retrouvent l'*éternité en allée*, ils accèdent au NOUS, ce nous d'où sourd toute parole partageable, la *parole universelle de la littérature*.

Les premiers exercices donc, sont centrés sur cet objectif : retrouver l'enfance en renouant avec la liberté d'expression qui semble caractériser les premiers moments de l'accession à la parole. Le but de la littérature n'est-il pas de redonner la parole à l'enfance et à *l'être*, en ouvrant la mémoire? Non seulement la mémoire historique mais la mémoire mythique, le lieu où,

⁷ Julien Green, *Jeunes années, autobiographie I*, Paris, Seuil, Points, 1984, p. 40.

indéfiniment, cela commence. « Je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence » (Miron).

Les exercices d'écriture veulent permettre à celui qui les exécute d'actualiser cette magie d'expression grâce à laquelle les mots retrouvent leur liberté d'association. Le langage rejoint alors l'« éternel », sans pour autant quitter le « temporel » car le langage poétique participe de deux réalités apparemment opposées, qui sont baptisées de diverses façons : réel-irréel, historique-éternel, mythique-rationnel. Nous tentons chaque fois de saisir les mouvements souvent contradictoires qui travaillent la conscience, cette tension existentielle dont nous sommes tous les « victimes » plus ou moins consentantes.

Lorsqu'un temps suffisamment long a été consacré à une pratique « libre », non soumise à la censure, il faut procéder à l'évaluation des textes produits malgré les risques d'une telle opération pour l'ego qui ne passe généralement pas à travers cette épreuve sans écorchures.

Pour atténuer ce malaise « égotique », il faut avoir soin de ne faire porter l'évaluation que sur le texte, non sur l'auteur, même si l'évaluation ne peut ignorer les buts de l'art qui ne peuvent être atteints sans une implication de l'auteur.

Cette nécessaire implication de l'auteur dans son texte pose la question de la légitimité d'une évaluation des textes poétiques. Au nom de qui ou quoi, en effet, quelqu'un peut-il intervenir sur un autre texte que le sien?

Tentons de clarifier. À cette fin, distinguons deux types de textes : les textes privés, qui n'obéissent qu'à des impératifs privés, et ceux qui, tout en étant produits « privéement », tentent d'atteindre des objectifs généraux ou universels. Seuls les seconds font partie de la littérature et peuvent faire l'objet d'une évaluation pertinente, puisque les premiers ne concernent que celui qui les écrit. Ces textes privés sont en effet réussis lorsqu'ils satisfont aux exigences ou attentes de leur auteur. Ils n'appartiennent qu'à lui qui se réfère à eux comme à un « objet » ayant le pouvoir d'agir sur ses facultés mentales, de produire sur sa sensibilité en général et sa mémoire en particulier, un ou des effets spécifiques déterminés au moment de l'écriture. De tels textes ne devraient donc jamais circuler à l'intérieur d'un atelier d'écriture poétique parce qu'on ne peut répondre à la place d'un autre de l'effet que ses textes produisent sur sa sensibilité.

Ne sont évaluable que les textes écrits dans une perspective de lecture littéraire, c'est-à-dire dans le but d'émouvoir le lecteur.

Cette distinction nous est cependant d'un secours très relatif. En effet, il est rare que celui qui écrit le texte puisse lui-même déterminer si son texte est privé ou public. Il n'arrive pas à distinguer parce qu'il ne peut que difficilement juger de l'universalité de son écriture. On écrit rarement pour soi seulement. L'écriture répond toujours à un besoin de communication avec quelqu'un, si imprécis qu'il puisse être, et cela exige qu'il y ait ouverture du langage, que le sens circule en dehors de la seule conscience individuelle qui l'organise pour englober toute conscience parlante. Cela suppose que les mots commencent à vivre de leur vie propre plutôt que de demeurer captifs d'une conscience qui les utilisera à ses fins. L'écrivain concourt alors à une épiphanie du langage au lieu de le refermer sur des objectifs à courte vue.

Il faut préciser cependant que l'écriture a toujours en vue une certaine universalité de réception. Il est rare que l'on écrive dans le seul but de se dire à soi-même des vérités qu'on ne veut révéler à personne. Lorsque cela se produit, l'activité est de l'ordre de la rédaction du journal intime, non de l'écriture du poème.

En poésie et en littérature, on écrit toujours pour communiquer, lorsque ce mot signifie créer un texte qui devienne le lieu d'une rencontre de la conscience et du monde, de soi et de l'autre qu'il contient implicitement. L'évaluation des textes consistera donc à déterminer si oui ou non le texte présenté se situe dans ce créneau, et avec quelle force il peut rejoindre, émouvoir un lecteur potentiel.

Le participant lui-même ne peut pratiquement pas le déterminer. D'abord parce qu'il est trop « impliqué » dans son travail pour être vraiment apte à le juger. Ce jugement est d'ailleurs difficile à poser, même pour un tiers, parce que les critères supposés objectifs permettant de procéder à une telle évaluation sont en réalité subjectifs, et donc instables, sans être approximatifs, comme nous le verrons.

Faute de mieux – l'auteur ne pouvant lui-même sélectionner adéquatement ses textes – on en est réduit à passer en revue tous les textes produits. Ce sera justement un des buts de cette seconde étape des ateliers que de déterminer le statut de chaque texte présenté, en le situant par rapport aux exigences de la poésie elle-même.

Quelles sont ces exigences? Multiples, mais difficilement déterminables. Tentons une précision en recourant d'abord à Valéry. Le poème est, selon l'auteur du *Cimetière marin*, un texte qui engendre – ou peut engendrer – chaque fois qu'il est lu, une émotion variable d'un texte à l'autre (tendresse, tristesse, fureur) mais « toujours combiné à cette sensation d'univers qui est la caractéristique de la poésie ». Se rendant compte qu'il n'a peut-être pas été très clair, il ajoute : « J'ai dit : *sensation d'univers*. J'ai voulu dire que l'état ou l'émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, *chacun à chacun*, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et lois de notre sensibilité générale »⁸.

Cette explicitation a l'avantage de parler du poème en n'escamotant ni le fond (ce qui se dit, ce qui est éprouvé) ni la forme (la façon dont les mots sont organisés pour produire cette émotion). Elle permet également d'établir certains critères d'écriture – et donc de lecture – susceptibles de guider les participants lors de l'évaluation, tant de leurs textes que de ceux des autres.

Un texte poétique produit sur la sensibilité du lecteur une certaine émotion : l'émotion poétique qui est, en réalité, une émotion cosmique, une « sensation d'univers » au dire de Valéry, repris en cela par Bachelard dans la *Poétique de la rêverie*, alors qu'il affirme que la poésie est cosmique par « atavisme ».

⁸ Paul Valéry, *Oeuvres, tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1363.

Il est facile de se rendre compte qu'une telle approche nous renvoie à des critères subjectifs. Un poème est ce qui produit sur la sensibilité un certain effet : une sensation d'univers, c'est-à-dire la perception existentielle d'un rapport entre les choses, rapport à l'intérieur duquel l'esprit éprouve une satisfaction consécutive à la création d'une adéquation entre ses attentes et la réalité.

Le lecteur (comme le poète au moment de l'écriture de son texte) est soudain projeté dans un monde à la mesure de ses exigences. Il éprouve alors une sensation qui le bouleverse, en même temps qu'elle le fonde dans ses attentes et dans son être. Il s'agit du *long regard sur le calme des Dieux* dont parle *Le Cimetière marin*.

La dimension poétique d'un texte réside, à travers la tristesse, la joie, la nostalgie, dans la perception d'une certaine réalité faite de concordances et de rapports grâce auxquels la conscience se retrouve chez elle dans le monde particulier créé par l'art. Comme si l'art, cette concordance recherchée par l'esprit et éprouvée par les sens, était présent partout, mais d'une présence silencieuse qui ne devient effective que sous l'action de la conscience qui organise une matière, crée un monde, sous la poussée de cette exigence d'harmonie et de participation qui habite toute conscience.

Le travail de l'art en est un d'organisation de la matière, exécuté de façon telle que cette matière devient porteuse de sens et lieu de manifestation d'une présence.

L'artiste ou le poète appréhende le monde sous ce mode et peut le manifester dans son œuvre. Autrement son travail risque de tourner en un jeu gratuit d'organisation factice de la matière qui n'a aucun fondement ni dans la réalité ni dans l'art.

Voilà à quoi sont confrontés les participants, comme n'importe quel écrivain d'ailleurs, qui doivent procéder à une évaluation de leurs textes. Ils sont donc renvoyés à eux-mêmes car, malgré les précisions apportées par Valéry ou quelque autre penseur, le jugement porté sur la valeur des textes repose sur l'intuition poétique du lecteur, laquelle est, trop souvent, atrophiée.

Dans un tel contexte, on comprend que le travail d'évaluation soit périlleux. Porter un jugement sur la valeur ou l'efficacité d'un texte consiste à dire si oui ou non ce texte engendre ou peut engendrer l'émotion recherchée par la poésie. Ce qui suppose, de la part du « critique », la capacité de distinguer, à travers les sentiments que peut éprouver la conscience, lequel est dénommé poétique.

Cela est facile à dire mais plus difficilement réalisable. Pour la plupart d'entre nous, la distinction entre l'émotion poétique et les autres est difficile à établir. Elle exige beaucoup de temps et de pratique. Longtemps on confond la simple tristesse « ordinaire » avec la tristesse « poétique » qui est d'ordre ontologique.

Comment peut-on se rendre apte à saisir l'existence de cette émotion poétique dans les textes? De bien des façons, certes, mais dans le cas qui nous concerne présentement, en lisant des textes qui donnent la parole à cette voix parce que leur auteur l'a entendue (la voix des Sirènes) et a réussi à l'éprouver en l'enfermant dans un langage. Il s'agit d'une pratique de la lecture subjective dont nous avons parlé plus haut.

La présence d'une sensation ou d'une expérience poétiques se manifeste donc, au niveau du langage, par une certaine organisation des mots que cette présence elle-même impose.

On éprouve d'abord cette sensation d'univers lors de certaines expériences apparemment banales (coucher du soleil sur la mer, martellement des pas sur le pavé, réfraction du soleil sur la façade d'un building...). Cette sensation doit cependant s'accomplir dans l'œuvre pour qu'on puisse en saisir l'essence.

L'auteur d'un texte poétique s'éveille donc à une certaine expérience spirituelle en organisant le langage. C'est de là que surgit le poème.

Voilà donc l'ensemble des moyens mis à la disposition de ceux qui tentent d'évaluer la teneur poétique des textes produits.

Cela est relativement mince, comme on peut le constater. C'est pourquoi il faut s'inventer des moyens plus fonctionnels qui permettront d'agir plus efficacement.

À cette fin, déplaçons le focus. Délaissons l'aire de l'expérience ontologique et concentrons-nous sur le langage lui-même pour tenter de déterminer comment il se transforme lorsqu'il est travaillé par le poétique.

Les caractéristiques les plus facilement repérables de cette transformation sont le rythme et l'image. Nous avons là, en effet, deux nécessités auxquelles doivent obéir les mots pour devenir poétiques. C'est donc l'existence, dans un texte, de ces deux caractères qui nous permettra de déterminer la poéticité d'un texte. Les deux sont d'ailleurs intimement reliés.

L'image est une certaine façon de parler d'une chose sous le mode de l'absence. Elle parle d'une réalité en la suggérant, en établissant, par le langage, des balises qui permettront, à celui qui est intéressé, de cheminer vers « l'autre chose » qui ne peut être appréhendé qu'indirectement. « Parler en image » c'est tenter de rendre présente l'absence, suggérer la présence de cette absence en la rendant active dans le langage. Cela s'accomplit tant au niveau des figures utilisées que du rythme suggéré au lecteur afin qu'il puisse recevoir adéquatement, du point de vue émotif, ces figures ou représentations.

Ces quelques réflexions suffisent, je crois, à nous faire prendre conscience des difficultés auxquelles nous sommes confrontés lorsque nous abordons la seconde étape des ateliers d'écriture : l'évaluation et la réécriture des textes. Nous avons, d'une part, les textes produits et, d'autre part, trois minces indices nous permettant de les apprécier : notre expérience du poétique, laquelle s'acquiert et se développe surtout par la lecture de textes poétiques et de réflexions qui tentent d'en manifester l'essence ainsi que notre sens du rythme et celui de l'image.

Il faut donc développer notre aptitude à saisir le mouvement qui travaille et ordonne un texte ainsi que la justesse de ses images, compte tenu des exigences de l'expérience poétique elle-même. Cela ne va pas de soi et le rôle de l'animateur est ici plus primordial encore qu'il ne l'était lors de la première étape.

On ne peut laisser les participants juger eux-mêmes la qualité poétique de leur propre texte ou de ceux de leurs pairs; ils en sont incapables. Il faut au contraire les guider pas à pas en fixant leur attention sur l'écriture, le dire du texte, plutôt que sur l'expérience qui sous-tend cette écriture et lui donne son sens; ou encore, ce qui est beaucoup plus fréquent, sur le fait qu'un texte émeuve ou non le lecteur. Car l'émotion éprouvée dont parlent en général les lecteurs à propos des textes qu'ils lisent en est une qui n'a pas grand-chose à voir avec l'émotion poétique. Il s'agit au contraire d'une émotion « ordinaire » de joie, de tristesse ou de haine.

Parler de l'expérience poétique est indispensable. Mais ce discours ne précise aucun critère « objectif » susceptible d'aider à déterminer quels sont les textes dont la lecture rend possible que soit éprouvée la sensation d'univers.

On lit donc les textes un à un, en ayant soin de se fixer des critères d'appréciation modestes, au début, quitte à complexifier ensuite en les raffinant. On peut se demander par exemple si les mots du texte sont utilisés dans leur seule signification usuelle, ou si, au contraire, l'auteur (ou le langage) a joué sur différents registres, essayant d'ouvrir le texte au lieu de le tenir emprisonné dans un réseau de significations courtes subsumées par les besoins d'une clarté rationnelle et linéaire. La logique qui préside à l'organisation syntaxique du texte est-elle figée par les besoins d'une expression univoque ou tente-t-elle de jouer sur l'analogique, laissant les mots s'organiser en réseaux de signification plus ouverts qui le traversent? Le texte s'organise-t-il autour des substantifs et des verbes ou favorise-t-il, à tort, l'accumulation de précisions qualitatives secondaires par le recours abusif aux adjectifs et aux déterminatifs ainsi qu'à l'accumulation dans la phrase de propositions circonstancielles qui étouffent le texte et l'empêchent de prendre son envol?

Bien entendu, ce travail sur le mot à mot ne peut s'effectuer sans une exploration et un approfondissement du sens. Les mots sont du sens potentiel, du sens figé qui attend qu'on le mette en marche. Cette mise en marche va de pair avec une mise en forme. On peut le constater facilement en déplaçant l'ordre des mots d'un texte. Toute modification de la forme du texte entraîne une modification de son sens.

Varié l'ordre des mots, c'est changer l'ordre des choses. À la condition que ces variations tiennent compte du sens qui veille à l'ombre du langage, qu'on laisse le sens sortir de l'ombre et prendre place parmi les mots et les choses, que ce soit le *sens* qui guide l'écriture.

Il n'est donc pas absurde, lors de cette seconde étape des ateliers, de se tourner, encore une fois, vers les mots. On travaille au niveau du texte lui-même qu'on réorganise afin de le rendre plus ouvert. En gommant certaines parties inutiles, en changeant l'ordre d'apparition des mots, en éliminant tout ce qui bloque l'imaginaire parce qu'il l'emprisonne dans des carcans syntaxiques et sémantiques trop étroits. On joue de la syntaxe, on réorganise les textes, on nourrit sa propre écriture de celle des autres, empruntant des formules particulièrement percutantes, des expressions insolites qui provoquent l'esprit et l'ouvrent à la connaissance.

Ainsi, peu à peu, on apprivoise le langage, on devient plus « habile » dans le maniement des mots et de la syntaxe, on possède un registre d'expressions plus étendu, plus nuancé, capable de manifester non seulement les apparences de la réalité mais sa vie secrète, ses ramifications les

plus subtiles et les plus imprévues. On apprend à laisser vivre le langage au lieu de constamment l'enrégimenter.

Cette évaluation du texte est plus facile à réaliser lorsque l'auteur prend soin de lire son texte comme s'il s'agissait de celui d'un autre, sans se préoccuper du « message » qu'il avait en tête au moment de l'écriture. Cela, bien entendu, ne va pas de soi parce que l'écrivain cherche toujours à *signifier* quelque chose. Ce « quelque chose » à dire, trop souvent, prend tellement de place qu'il étouffe les mots, les rendant, de ce fait, impropres à la signification. Ils deviennent alors des supports de la pensée et le texte est malheureusement considéré comme réussi lorsque cette pensée, ce « message », sont clairement exprimés.

Ce recours à des critères de clarté et de limpidité serait à conseiller si nous n'étions pas en poésie mais en prose et que nous nous servions des mots comme de moyens pour manifester notre pensée ou clarifier nos intuitions. Mais nous sommes en poésie et le poète n'utilise pas les mots, ainsi que le dit Sartre, il est utilisé par eux. « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage... ils considèrent les mots comme des choses et non comme des signes »⁹.

Si cette affirmation de Sartre est exacte, ce que je pense, il s'ensuit qu'un poème se fait comme un tableau ou une symphonie : en jouant avec les mots comme le peintre joue avec les couleurs et le musicien avec les sons. Cela veut dire qu'au départ il existe, chez l'écrivain, quelque chose qui veut prendre forme, une certaine émotion qui tente de s'incarner dans des mots qui s'organisent autour de ce noyau.

Ainsi s'écrit le texte. À l'aide du poète mais aussi sans lui. Le poète ne sait pas, au moment où il commence à écrire, ce qui va se dire dans le texte. Il se contente de travailler le texte en plaçant (déplaçant, remplaçant) des mots sur la page jusqu'à ce que cela prenne forme.

Qu'est-ce, *cela*? Il ne le sait pas, et ne peut le savoir avant que le texte ne soit terminé. Comme dit Frénaud : « ce que dit le poète serait d'un intérêt assez limité s'il ne faisait qu'exprimer au moyen d'instruments de sa composition, et fussent-ils les plus agréables à entendre, des sentiments qu'il avoue et dans lesquels chacun peut se reconnaître, ou même s'il révélait en l'imaginant une part de lui-même à lui-même inconnue. Il s'agit de bien autre chose »¹⁰.

Il s'agit de vivre une expérience et de participer à un mouvement de connaissance qui ne peuvent être réalisés que sur le mode du faire, de la création d'œuvre. Une certaine organisation de mots prend forme sur la page en même temps qu'elle prend forme chez le poète.

La réussite ou non de cette œuvre s'impose à la lecture. On peut, en la disant, voir si elle sonne bien ou mal. En changeant les mots de place, on pourra voir si cela ne sonnerait pas mieux encore, jusqu'à ce qu'on ait trouvé le ton juste, l'image adéquate, le rythme « irrésistible » qui emporte le lecteur quasi malgré lui. Toutes ces manipulations font également partie de la création de l'œuvre. Il y a la première ébauche du texte, suivie de beaucoup d'autres, toutes nécessaires pour parvenir à l'œuvre enfin réalisée.

⁹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, Idées, 1948, p. 17.

¹⁰ André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, Poésie, 1967, p. 237.

Dans un texte accompli, les mots ne peuvent être placés à un endroit différent de celui qu'ils occupent. Mais avant d'arriver à ce stade, l'auteur doit expérimenter bien des possibles, afin de découvrir celui qui convient le mieux. Que ces essais soient effectués mentalement ou sur la feuille n'a pas d'importance en soi.

Bien entendu, pour les besoins de l'atelier, il faut procéder sur la feuille, lieu où les participants apprennent comment et pourquoi travailler leur texte, en ayant soin de « dire » les textes à voix haute afin d'éprouver leur sonorité sans laquelle le texte perd son impact et cesse d'émouvoir.

Le sens d'un texte n'existe pas indépendamment de la sonorité des mots qui le constituent, et la perception de ce sens s'effectue autant par la sensibilité que par l'intelligence. Plus précisément, ce sont les sens eux-mêmes, ou l'intelligence sensitive, qui perçoivent, lorsqu'ils sont investis du pouvoir de saisir la signification muette, au lieu d'être vécus comme de simples instruments qui enregistrent.

Un texte poétique n'est pas constitué d'une suite logique d'idées qui s'enchaînent. C'est une suite de sons qui s'organisent en texte et créent un sens.

Il faut donc prendre les textes présentés comme un ensemble de mots susceptibles d'être réorganisés dans le but de rendre l'expression plus percutante, plus efficace, compte tenu des exigences de l'écriture poétique elle-même. Faut-il préciser que cette préoccupation envers les mots ne doit pas dégénérer en obsession pour le « beau texte », au sens conventionnel du terme, parce que la beauté d'un texte poétique n'est pas la conséquence de l'application de canons rhétoriques ou autres mais la résultante d'une certaine lumière qui émane de l'ensemble de mots organisant le « corps textuel » qui recèle en lui-même cette lumière, laquelle lui confère ce qu'on nomme justement sa beauté.

Cela nous permet de mieux comprendre l'expression « sensation d'univers » qui a quelque chose à voir avec les expériences singulières durant lesquelles la personne (écrivain ou lecteur) expérimente l'existence d'un autre monde ayant rapport à ce monde-ci mais s'en détachant à un point tel que celui qui l'habite se sent tout à coup étranger à lui-même et au quotidien dans lequel se déroule généralement son existence.

Ce monde nouveau est toujours « lumineux », d'une lumière particulière qui éclaire sans aveugler et réchauffe sans brûler. En un mot, il s'agit d'une expérience quasi religieuse. Les mots qui viennent pour la décrire ressemblent étrangement à ceux empruntés par les mystiques (Jean-de-la-Croix, Thérèse d'Avila, Paul de Tarse) pour décrire leur expérience. Une telle expérience devient littéraire lorsqu'elle traverse le langage et le transforme, créant un nouveau langage semblable au premier, mais en même temps si différent qu'on a peine à le reconnaître.

C'est d'ailleurs dans la foulée de ces constatations que certains participants aux ateliers refusent de changer quoi que ce soit aux textes qu'ils présentent. « Mon texte, disent-ils, m'a permis de fixer (en décrivant les circonstances qui lui ont donné naissance, le lieu où cela s'est déroulé, l'atmosphère qui l'entourait) un moment particulièrement important de ma vie, moment que je puis revivre chaque fois que je relis mon texte parce qu'il me redonne le lieu, le temps et l'atmosphère qui ont rendu possible que je sois ému. Donc mon texte est bon. »

Cette objection se résout d'elle-même si on se rappelle la distinction proposée plus haut entre le texte privé et le texte littéraire. Pour qu'on puisse évaluer un texte, il faut connaître les paramètres qui ont servi à sa création et ces paramètres doivent être ceux de l'écriture poétique elle-même. Un lecteur compétent peut alors percevoir si le langage qu'il lit est poétiquement « chargé » et, par là, permet à la conscience de changer d'aire.

Même si la sensation d'univers dont parle Valéry permet de préciser le type d'expérience que rend possible la lecture d'un poème ou d'un texte poétique, elle est en fait, comme je l'ai signalé plus haut, d'une utilité minimale pour celui qui veut évaluer la poéticité d'un texte. Cette poéticité se manifeste mieux si on aborde le texte sous un autre angle, celui de sa *fabrication* et de son résultat : le poème, l'œuvre.

Cette *fabrication* étant mystérieuse, comme toutes les créations, peut-on préciser la façon dont s'élabore un poème? Difficilement, si on tente de parler dans l'absolu, d'une façon impersonnelle; toute œuvre d'art, y compris le poème, est toujours personnelle. Sa fabrication varie donc d'un poète à l'autre et on ne peut en déterminer d'une façon infaillible le processus. Chaque poète peut cependant dire comment, lui, procède; quel chemin le conduit au poème. Il peut même extrapoler et tenter de préciser une démarche « type », mais toujours à partir de son expérience à lui.

Il me faut donc, pour éclairer ce point, revenir à mon expérience personnelle qui ressemble, j'imagine, à beaucoup d'autres.

Je rappelle, tout d'abord, que l'expérience du silence précède le poème, que la réalisation sonore, matérielle du texte, commence avec les mots. Le poète essaie, dans un premier temps, des combinaisons verbales pour voir ce que cela donne. Il est à la recherche d'un point de départ, d'une expression, d'une phrase, d'un vers rempli de possibles. En un mot, il cherche un commencement « absolu ». Il espère la venue d'une phrase animée d'un rythme capable d'entraîner le texte, constituée de mots ayant le pouvoir d'appeler d'autres mots, d'images porteuses d'autres images, toutes indépendantes les unes des autres mais entretenant entre elles des affinités qui rendent leur lecture possible, le tout étant habité par un rythme capable de jouer sur la sensibilité du lecteur et d'engendrer en lui une émotion poétique. Cette parade d'images, la mise en marche de ces mots et la constitution de ce rythme se font à l'insu de l'écrivain qui est à la fois témoin et responsable de cette mise au monde.

Où est la place de la sensation d'univers dans cela? À quel moment apparaît l'expérience poétique? Qu'est-ce qui permet à l'écrivain de reconnaître sa présence et son action?

Difficile à dire. Ce qui est éprouvé au moment de l'écriture se passe à un niveau inconscient. Celui qui vit cette expérience ne se demande pas s'il est en train d'éprouver une sensation d'univers ou si, au contraire, il éprouve une simple sensation ordinaire. Dans les meilleurs moments de sa pratique, alors que cela semble aller tout seul et que les mots surgissent en lui, l'écrivain vit un sentiment d'euphorie qui vient, je crois, du fait qu'il se sent *dans* le langage. La langue en lui commence à parler et, en parlant, le transforme, lui permet de participer au *pouvoir de la parole*. Et ne serait-ce pas cela la sensation d'univers : un changement existentiel qui fait passer autant le lecteur que l'écrivain de son langage particulier au langage lui-même. Une

sensation consécutive au fait que l'un et l'autre, sous le coup de l'écriture ou de la lecture, cessent d'être eux-mêmes pour devenir l'autre, l'être parlant et donc existant?

C'est dire qu'au moment où il écrit, plus justement où il est habité par l'écriture, le poète ne se demande ni ne sait si son texte est « valable ». Et d'ailleurs cela ne le dérange pas encore. Cela ne le préoccupe qu'après, lorsqu'il commencera à penser, se disant : l'expérience que j'ai vécue était-elle réelle ou bien s'agit-il d'une illusion qui a permis que je puisse un instant m'évader du quotidien?

Après l'écriture, le poète est, les choses sont, apparemment du moins, exactement comme elles étaient auparavant. Est-ce à dire qu'il n'aurait vécu qu'un moment de repos existentiel sans autre conséquence? Une esquisse de réponse peut être donnée à cette question si le poète effectue un retour sur son écriture afin d'en percevoir la densité, de déterminer son poids poétique et ontologique, en épelant le texte dans son « mot à mot » pour voir si cela tient ou s'effrite à la première lecture.

D'un autre côté, il est vrai que la situation du poète, après l'écriture d'un texte, n'est apparemment pas différente de celle qui prévalait avant. Un texte a été écrit. Peut-être l'écrivain verra-t-il son texte retenu par un éditeur pour publication, ce qui sera pour lui une façon d'être rassuré sur la valeur de sa démarche, la légitimité de son geste et l'« utilité » sociale de son travail. Et cette reconnaissance, si restreinte soit-elle, rendra ce travail plus « reconfortant » mais non moins onéreux.

Mais cela n'a pas vraiment à voir avec la question que l'écrivain se posait une fois terminée l'écriture de son texte. L'écrivain n'écrit pas que pour la publication. Il écrit pour obéir à des exigences de réalisation de sa personne. Et la question qu'il se pose concernant l'incidence de son écriture sur cette réalisation ne peut être annulée que par cette réalisation elle-même.

Tentons de voir plus clair encore dans cette démarche, en précisant d'abord que la réponse à la question de la légitimité de l'écriture peut être multiple. Elle dépend de la conception qu'on a de l'écriture et de l'existence proprement dite. Si l'existence est une possibilité humaine; si *l'être* naît avec, en lui, ce possible actualisable, il s'ensuit qu'il ne parviendra à l'existence actualisée que dans la mesure où ses faits et gestes seront orientés vers cette réalisation. Et comment s'actualise cette existence? Par un accroissement du niveau de conscience qui a beaucoup à voir avec la connaissance. Les activités humaines, depuis la naissance de l'homme jusqu'à sa mort, ont en vue un accroissement de son niveau de connaissance.

L'écriture est, pour l'écrivain, un lieu privilégié d'actualisation de son existence, puisque c'est par elle et en elle qu'il approfondit l'exercice de sa conscience qui est connaissance. On écrit pour connaître, au sens claudélien du terme, la langue et l'existence simultanément. L'une et l'autre étant, lorsque nous sommes en poésie, dans une relation symbiotique telle que ce qui arrive à l'une arrive à l'autre. Et comme il est plus facile de s'interroger sur la langue parce qu'il s'agit d'une réalité plus « extérieure », il s'ensuit que l'écrivain concentre son attention sur la langue.

Est donc écrivain celui qui s'intéresse à la langue, qui tente de la connaître en se laissant envahir par son pouvoir. En l'interrogeant et en la travaillant. Ainsi s'établit peu à peu une « complicité entre langage et conscience » qui fait que l'un vit par l'autre et vice-versa.

Quelle est la particularité de cette écriture poétique qui nous intéresse ici plus spécifiquement? C'est l'écriture qui tente de rendre possible la transformation du langage par *l'être*. On est vraiment poète lorsqu'on s'est rendu suffisamment disponible aux mots et à la conscience pour que cette incursion de *l'être* dans le langage devienne possible. Il est cependant difficile de savoir si on y est parvenu. Cette recherche est pourtant ce qu'il y a de plus important dans la pratique de l'écriture. Et ce n'est pas par une évaluation formelle des textes qu'il est possible de déterminer d'une façon péremptoire et infaillible quels textes ont du poids ontologique et lesquels en ont moins, sinon relativement.

La diffusion des textes et leur création étant deux choses parfaitement distinctes, les critères permettant à l'un et à l'autre domaine de fonctionner sont fort différents. L'important toutefois, pour la personne elle-même, n'est pas tellement la diffusion des textes que l'authenticité et le poids de l'expérience vécue.

Un texte ne s'évalue que très difficilement, même s'il doit l'être, autant par son auteur que par un éventuel éditeur chargé d'en assurer la publication.

Cette évaluation du texte est d'ailleurs fort utile à l'auteur qui peut ainsi faire le point sur sa démarche et tenter d'en discerner l'orientation. Elle est surtout nécessaire pour l'éditeur qui a la responsabilité de faire circuler les textes dont la lecture est susceptible d'engendrer chez les lecteurs un approfondissement de la conscience et de la connaissance semblable à celle qui s'est produite chez l'auteur.

Ces quelques réflexions nous montrent l'ampleur des questions et des difficultés qui surgissent lorsque vient le temps de procéder à l'évaluation des textes. Bien entendu, les textes présentés en atelier d'écriture ne sont, en général, poétiques qu'à des degrés relatifs. C'est justement pour cela qu'ils sont présentés là, afin que le travail sur le langage, déjà amorcé lors de la première version du texte, puisse être poursuivi, que des avenues d'exploration puissent être proposées ainsi que des façons de transformer le texte pour le rendre plus poétique. Que soient proposées également des œuvres dont la lecture est susceptible d'aider l'écrivain à préciser son travail en le reconnaissant chez d'autres dont l'écriture s'apparente à la sienne.

Tous ces détours réflexifs nous forcent, je crois, à devoir affirmer que la seule aide qui puisse être apportée au participant lors des ateliers lui vient principalement de l'animateur qui lira et évaluera les textes à la lumière de son expérience et de sa pratique. Un texte est donc réussi lorsqu'il va dans la bonne direction et commence à ouvrir les mots. Cela signifie, pour l'animateur, qu'il emprunte une direction semblable à la sienne parce qu'il les lit comme s'il lisait les siens. Il les soumet aux mêmes critères auxquels il soumet les siens et suggère qu'ils soient réorganisés un peu comme il réorganise les siens.

Son expérience des écritures poétiques lui permet cependant de discerner plusieurs voies d'écriture possibles ayant chacune leurs caractéristiques, même si elles sont toujours fidèles à une

certaine modulation spécifique d'écriture. On peut nourrir un goût pour une façon d'écrire sans pour autant être incapable d'en reconnaître d'autres.

Bien entendu, le jugement de l'animateur influencera la démarche des participants, mais cela est relatif. L'important c'est que le mode d'expression propre à la poésie, la relation particulière que ce mode de connaissance entretient avec les mots, soit appréhendé justement. Peu à peu, chacun pourra ensuite se situer par rapport à ce mouvement général du poétique et découvrir son rythme propre.

Le participant, comme l'écrivain plus expérimenté, doit découvrir que les mots peuvent être autre chose que des bornes nous permettant de fixer ce qui s'écoule pour, comme on dit injustement, le soustraire à l'usure du temps.

En effet, l'écriture, même celle pratiquée à partir de cette attente, ne soustrait pas l'expérience à l'usure du temps. Elle tente de se donner des moyens susceptibles d'éveiller la mémoire historique et d'aider quelqu'un à se remémorer ce qui un jour fut présent sur un certain mode et ne pourra désormais jamais l'être que sous un autre : celui du souvenir et de la réminiscence. Les mots, dans ce contexte, n'ont pas tellement d'importance. L'essentiel, c'est qu'ils remplissent le rôle de moyen mnémotechnique permettant à celui qui les utilise à cette fin d'atteindre le résultat recherché : soustraire à l'oubli les moments de l'existence privilégiés par chacun.

Tant que la réflexion et le travail se situent sur le plan de cette recherche mnémotechnique, la « correction » des textes est pratiquement impossible par un tiers qui, forcément, ne peut connaître le « moment » en question. Et l'écriture de textes poétiques est alors, elle aussi, impossible, car la poésie n'a pas rapport à la mémoire historique mais à la mémoire mythique qu'elle tente d'ouvrir en ouvrant le langage.

On voit encore mieux, à partir de ce fait, que le rôle de l'animateur est irremplaçable. Si en effet on donne la parole aux seuls participants, leur demandant si le texte qui leur est proposé pour évaluation est poétique ou non, on ne pourra procéder à quelque réécriture que ce soit. Il se trouve toujours quelqu'un pour juger « bon » le texte le plus banal.

Est-il possible de sortir de cette impasse autrement que par un recours à l'argument d'autorité (de compétence acquise)? Difficilement, il faut bien l'avouer. Car même si l'écriture poétique se déroule à l'intérieur de certains paramètres spécifiques, qu'elle fait appel à l'imaginaire et se développe en obéissant aux exigences de l'analogie, la reconnaissance de toutes ces caractéristiques relève plus ou moins d'un raffinement du goût esthétique de chacun. Il est toujours possible que quelqu'un soit sourd à un certain type de parole. L'animateur n'est pas, lui non plus, à l'abri de cette carence. On est toujours plus intéressé, et donc plus ouvert, à certains types de paroles qui correspondent davantage à l'image que l'on se fait de la poésie. Les goûts sont multiples, tout comme les paroles. La critique ou l'appréciation des textes a donc ses limites.

Cette remarque ne rend cependant pas impossible la réalisation de la seconde étape des ateliers. Parce que s'il demeure parfois difficile pour des éditeurs d'apprécier à leur juste valeur les textes qui leur sont présentés, la tâche est beaucoup moins onéreuse lors des ateliers d'écriture. La raison est simple : la plupart des textes présentés ne sont pas encore des *textes* au sens plein du terme. Ce sont des ébauches qui présentent, ici et là, quelques éclaircies d'expression qu'il faut

s'empreser de signaler, les participants ne sachant pas reconnaître, dans leurs textes, les moments les mieux réussis. Ces passages, généralement simples quant au style, sont laissés de côté par leur auteur qui ne les trouve pas suffisamment sophistiqués pour valoir la peine qu'on les signale. La plupart leur préfèrent des moments plus « savants » qui manifestent une connaissance de la rhétorique, l'évidence d'un projet d'écriture qui sous-tend une écriture faisant appel aux figures de styles les moins utilisées ainsi qu'à un vocabulaire recherché et une syntaxe distordue. Il s'ensuit que les moments jugés par leur auteur comme étant les meilleurs ne touchent en rien la sensibilité du lecteur parce qu'ils ont été écrits sans qu'intervienne sa sensibilité.

Ces moments sont toutefois faciles à détecter pour un lecteur averti. Par conséquent, les difficultés d'évaluation signalées plus haut interfèrent assez peu au moment d'une pratique d'écriture en atelier. Il fallait quand même les souligner parce que celui qui poursuit le moins sa pratique et persévère dans l'écriture jusqu'à la publication de ses œuvres sera tôt ou tard confronté à ces difficultés trop réelles et trop présentes pour qu'on puisse les ignorer.

Les responsables de la maison d'édition (ou ses lecteurs officiels) n'ont pas non plus la science infuse. Ils exercent leur jugement à l'intérieur de certains paramètres, de critères en usage au moment de la lecture des textes présentés. En effet, la littérature et la poésie sont, elles également, des réalités historiques et donc soumises aux aléas de l'existence et à l'humeur du temps. Un texte est jugé bon s'il cadre bien avec ces critères et préoccupations; moins publiable dans le cas contraire. La vie littéraire ne s'accomplit pas dans l'absolu. Elle est, comme tout ce qui concerne l'humain, soumise au temps et, avec lui, à tout ce qu'il génère de contraintes, goûts ou autres spécificités qu'on ne peut éviter.

Il est difficile de déterminer précisément ce qui, ontologiquement, a du poids. Tout se joue à un niveau inaccessible à la conscience claire. Du poids par rapport à quoi, par rapport à qui? Même la réponse à cette question fait problème. Chacun a sa petite idée sur la question, idée plus ou moins fondée, selon la culture et la pratique (de lecture et d'écriture) dans laquelle s'enracine la réflexion visant à préciser les différents points cardinaux de ce domaine particulièrement mouvant et dont les paramètres varient selon les besoins de l'heure et les exigences de clarification de l'esprit toujours à la recherche de l'incontestable.

Tant et si bien que c'est, en définitive, la tradition qui fait foi de tout. Un bon texte littéraire en est un qui a subi l'épreuve du temps en conservant sa capacité d'émouvoir une conscience. Autrement il tombe dans le tiroir où sont conservés les documents utiles à quiconque veut constituer une histoire de la littérature. Comme si les textes littéraires étaient des témoins d'une époque et d'une sensibilité particulières auxquels on ne se réfère plus ou peu.

On écrit donc, au moins indirectement, pour témoigner d'une époque et d'une sensibilité particulières lentement catégorisées par les théoriciens de la littérature et de l'histoire littéraire. De telle sorte qu'écrire c'est entrer dans un certain courant d'expression et tenter de la poursuivre en le renouvelant. Et cela ne va pas sans « l'approbation » au moins implicite de l'institution qui, comme toute institution, tente de diriger le plus directement possible la circulation sur les routes qui relèvent de sa juridiction.

Ces digressions nous aident à mieux préciser la nature du travail d'évaluation des textes présentés lors des ateliers, particulièrement s'il s'agit d'ateliers réunissant des participants un peu plus

expérimentés. C'est sur ce fond institutionnel que toute écriture poétique se déroule, surtout si elle est cautionnée par une institution comme le Cégep ou l'Université.

L'animateur, à cette étape du travail d'atelier, joue, d'une façon implicite, le rôle d'un éditeur. Il doit déterminer la pertinence du texte présenté, guider l'auteur vers une expression théoriquement plus conforme à l'esprit du texte, mais pratiquement plus en résonance avec les « normes » en usage. Il suggère donc une réécriture des textes en attirant l'attention du participant non sur ce qu'il avait à dire mais sur une certaine façon d'écrire davantage susceptible de rendre son écriture recevable par un lecteur.

EN GUISE DE CONCLUSION

La poésie, bien qu'expression naturelle de l'être humain est également un mode d'expression particulier qui ne va pas de soi. On ne vient pas au monde poète. On le devient sous la poussée de certaines exigences et grâce à la culture d'un goût pour les mots. Cela exige un apprentissage et une initiation qui sont généralement assurés par l'école. L'expression poétique est donc située dans une certaine tradition fondée sur une lecture des faits littéraires constitués au cours des années. Celui qui entre en littérature québécoise ne peut éviter Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, les Surréalistes, Alain Grandbois, Anne Hébert, Gaston Miron ou Jacques Brault, pour n'en nommer que quelques-uns. Toute écriture poétique se situe dans le sillage de ces étoiles filantes qui ont marqué le cours de la parole francophone et québécoise, et nous disent l'itinéraire de la conscience pour parvenir au point où elle se situe présentement.

Celui qui veut écrire de la poésie ne peut ignorer cet itinéraire, même s'il a la prétention de renouveler l'expression en la modernisant. La conscience humaine, comme tout ce qui vit, croît, s'accomplit et meurt, se développe en suivant une certaine trajectoire qui nous devient perceptible par la lecture des traces qu'elle laisse de son passage dans les multiples œuvres qui l'expriment.

Qui « entre » en poésie le fait parce qu'il s'intéresse à la conscience. C'est elle, l'*autre* dont on parle avec tellement de passion depuis Rimbaud, la conscience humaine qu'on a fini par déifier, parce que Dieu n'est plus présent ni agissant pour nous. Nous vivons à l'ère post-théiste. Les dieux sont morts, ainsi que l'exprime si justement Grandbois : « J'entends l'aspiration géante des dieux noyés / J'écoute les derniers silences / Au-delà des horizons morts »¹¹.

La perception que l'homme a de lui-même et de son langage s'est modifiée; le langage lui-même a été déifié. Chaque participant qui s'inscrit à un atelier d'écriture poétique se trouve, à son insu, projeté dans cette tornade dont il ignore généralement l'existence.

Les exercices d'écriture proposés en atelier, on peut maintenant le deviner, bien qu'étant utiles et nécessaires en eux-mêmes, sont surtout des prétextes à une réflexion sur l'ensemble des problèmes posés tant par l'écriture poétique que par le contexte dans lequel elle évolue. Autrement, la poésie demeure une activité de loisir.

Tout changement proposé à un texte doit être justifié et situé dans la perspective que nous venons d'évoquer. Il ne s'agit pas tant d'écrire de beaux textes que de saisir le mouvement de l'écriture poétique. Bien entendu, on ne peut escamoter l'apprentissage de l'écriture elle-même ni la présentation des « modèles » significatifs, compte tenu des différents aspects de l'écriture poétique. On permet ainsi à chacun de trouver les types d'écriture qui lui parlent avec le plus de ferveur et par là le stimulent davantage afin qu'il puisse, au moins par imitation, découvrir ce qui dans l'écriture le touche le plus.

Les liens étroits qui unissent pensée et poésie ne sont pas visibles pour tous, souvent parce qu'ils ne sont pas adéquatement présentés. On fait trop souvent de la poésie une petite chasse gardée à l'usage exclusif de quelques initiés. Cela a eu pour effet de la rendre lointaine et même inaccessible. Or la poésie s'enracine dans l'existence de chacun. Ce n'est pas en niant l'existence au profit de je ne sais quelle idéologie qu'on arrive à la parole. Bien au contraire.

¹¹ Alain Grandbois, *Poèmes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1963, p. 35.

Et parce que la poésie a rapport à l'existence, l'apprentissage de son écriture, à partir du moment où sa préoccupation dépasse le repérage des fautes de syntaxe, le polissage des figures de style ou des autres procédés d'écriture, devient une réflexion sur l'existence et une façon de s'y enraciner. La poésie se double d'une réflexion sur le langage et les multiples voies de son exploration, ce qui suppose, tant de la part de l'animateur que de celle des participants, un *engagement* et une implication personnels. On ne peut enseigner la création comme on enseigne l'algèbre, la psychologie expérimentale ou la théologie.

Enseigner est pris ici dans le sens d'initier, ce qui signifie *montrer la voie en la parcourant soi-même*. Cela suppose qu'on soit prêt à marcher devant et avec les autres, malgré l'insécurité et les éventuels dérangements qu'une telle démarche engendre. La présente réflexion n'est pas morale mais pédagogique, puisqu'il s'agit là de conditions nécessaires à une réelle initiation à l'écriture.

Le travail d'éveil de la conscience et de déblocage de langage s'effectue cependant à partir de l'existence propre de chaque participant. Cette existence, bien entendu, n'est connue que d'eux-mêmes, mais c'est là qu'ils doivent puiser, sous peine de voir leur parole mourir avant même d'être née.

Que peut faire l'animateur pour rendre plus probable cette incursion du participant dans son existence propre, sinon insister pour que son langage soit teinté d'une coloration qui ne peut qu'être celle du participant parce qu'elle puise dans son expérience singulière, particulièrement dans son enfance? C'est là qu'il faut se rendre pour trouver une façon de sentir et d'être au monde qui nous soit vraiment unique et personnelle. De ce fait, elle colore le langage et le rend original, tant parce qu'il s'enracine dans l'originaire, l'enfance, que parce qu'il peut servir d'origine.

Cela engendre une certaine façon de voir le monde, de le sentir et de le dire puisque ces deux actes sont intimement reliés. Ainsi, une vision du monde qui ne donne pas naissance à une parole enracinée en elle est à peu près inexistante, à tout le moins inefficace.

Au cours des ateliers, l'animateur tente de favoriser l'incursion du personnel et du vécu (deux termes, je sais, archigalvaudés) dans les textes des participants, ce qui suppose, dans la plupart des cas, une mise en veilleuse du langage culturel pratiqué dans le seul but d'éblouir.

Peu à peu, on permet que se tisse un langage unique cristallisé autour de « thèmes » et d'« obsessions » vraiment personnelles. Bachelard affirmait que toute œuvre était une « monotonie géniale ». Chaque œuvre en effet s'élabore autour d'un certain nombre d'obsessions, d'expressions, de thèmes qui s'imposent à mesure que l'œuvre prend forme. L'initiation à l'écriture poétique va jusque-là, et même plus loin encore si possible.

Le travail en atelier met les mots et le langage en marche en favorisant l'exercice de l'imaginaire et de la sensibilité. Il favorise également l'éclosion du texte et, ultérieurement, du recueil. Plus on s'avance dans la constitution de ce qu'on appelle un « livre », plus le langage doit devenir personnel et plus le participant doit rentrer en lui-même afin de trouver l'origine de ce qui le fait écrire et la source de son langage propre.

À mesure que progresse l'apprentissage de l'écriture, le rôle de l'animateur s'estompe. La distance entre lui et le participant s'élargit en même temps que le participant se rapproche de lui-même. On ne devient en effet soi qu'en prenant ses distances par rapport aux autres, et plus spécifiquement par rapport au père qu'il faut toujours « tuer » pour commencer à vivre en son propre nom.

L'abnégation de l'animateur doit aller jusque-là, et même favoriser cette rupture avec les modèles. La vie personnelle est à ce prix. Celle de la parole aussi.

Quatrième de couverture

Comment, à partir de soi et en laissant travailler les mots, arrive-t-on au poème? C'est là le point d'ancrage d'**Écrire en atelier... ou ailleurs**, ce texte de réflexion dans lequel Jean-Noël Pontbriand porte attention tant à la proximité de la vie et du langage poétique qu'à l'exigence qu'impose l'écriture à quiconque s'y engage. De l'élan créateur au poème lui-même, l'auteur interroge le processus et les enjeux du travail d'écriture. Tous ceux et celles qui, de près ou de loin, s'intéressent à la création littéraire – que ce soit en animant ou en participant à des ateliers, ou en étant impliqués dans une démarche d'écriture – trouveront ici une réflexion des plus pertinentes.

Jean-Noël Pontbriand est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages de poésie dont *Lieux-passages*, publié en 1991 au Noroît. Il est professeur de création littéraire à l'Université Laval à Québec.