

---

JEAN RICARDOU

---

## PLURIEL DE L'ÉCRITURE

Admettre le principe d'un atelier, c'est prendre le risque d'une hypothèse monstrueuse, peut-être, pour certains. Celle-ci : *l'écriture est une activité compatible avec le pluriel*. Ou, si l'on aime mieux : elle peut s'accomplir par l'actif de plusieurs. Ce pluriel, on se propose de l'éclaircir sous trois angles : celui de l'atelier, celui de l'écriture, celui de l'écriture en atelier.

### I. L'ATELIER

Qu'est-ce qu'un atelier ? Les dictionnaires l'attestent<sup>1</sup> : un atelier est le lieu en lequel des artisans, des ouvriers travaillent en commun. En ce qu'il est ainsi un endroit qui permet un labeur ensemble, l'atelier est un espace fonctionnel. Seulement, sauf à se satisfaire, sitôt, d'une manière de magie, il convient d'examiner le lien qui associe ces deux caractères.

#### 1. La commodité

Supposons donc, du moins dans un premier temps, qu'un travail en commun soit l'ensemble des opérations exécutées par plusieurs sur un objet unique. Il paraît clair qu'aucun impératif n'associe l'unité fonctionnelle du travail en commun et l'unité spatiale d'un lieu déterminé. Bref, la possibilité d'œuvrer à plus d'un sur un même objet ne suppose en rien la proximité physique des divers travailleurs. Et, cela assurément, de chacun des deux points de vue.

D'un côté, un travail en commun peut fort bien se réussir en des lieux différents. Un même objet, soumis au travail de plusieurs, peut changer d'endroit au cours de sa métamorphose : que l'on songe, par exemple, à la fabrique d'un livre. D'un autre côté, un lieu défini peut accueillir une multitude de travailleurs qui opèrent de façon statutairement disjointe : que l'on pense, par exemple, à une salle d'examen.

Ou, si l'on préfère : l'alliance des deux caractères (l'unité du lieu et la communauté du travail) ressortit moins à une impérieuse nécessité de principe qu'à une éventuelle commodité de fonctionnement.

Et, s'il en va ainsi, certaines mises au clair se proposent. L'une, générale, concerne en somme la *réunionite*. Cette candeur grégaire, qui confond communauté du travail et proximité des personnes, voit sa certitude ébranlée par deux impacts : ce n'est point parce que des gens se trouvent à voisiner qu'ils réussissent à coup sûr un travail ensemble : ce n'est point parce que des gens se voient éloignés qu'ils sont

---

1. Et, notamment, *Le Petit Robert*, Paris, 1967, p. 108.

assurément privés du travail en commun. L'autre mise au point, particulière, touche au rôle de *l'atelier* même. Puisqu'elle se réduit à une pure commodité, l'unité du lieu ne doit en rien offusquer l'essentiel : le procès de travail à quelques-uns.

## 2. La communauté

Or, le travail en commun se divise en deux. Plus haut, l'on a supposé qu'il était l'ensemble des opérations exécutées par plusieurs sur un objet unique. Toutefois, nul ne l'ignore, le rapport respectif des gestes accomplis par chacun varie entre deux extrêmes.

Il y a, ainsi, ce que l'on souhaite appeler une *communauté immobile* : celle de la *parcellisation du travail*. En leur ensemble, les opérations se trouvent bien accomplies par plusieurs, seulement chacun se voit astreint à n'en mener que quelques-unes selon un secteur d'action défini, et dont il n'entre pas dans son rôle de jamais sortir.

Il y a, aussi, ce que l'on désire nommer une *communauté évolutive* : celle de la *connexion du travail*. En leur ensemble, les opérations sont non moins passibles de l'effort de plus d'un, seulement chacun est censé pouvoir accomplir les mêmes, ce qui lui ouvre un droit de regard.

De la parcellisation du travail, l'on peut prétendre qu'elle impose un *confort* adaptatif : à la fois un complément et un contentement. Un contentement, parce que chacun, ainsi, bénéficie d'une exclusive place en le cours du procès.

De la connexion du travail, l'on peut entendre qu'elle propose un *concours* collectif : à la fois une concurrence et une assistance. Une concurrence, parce que le rôle de chacun peut s'y voir tenu par tel autre. Une assistance, parce que chacun, ainsi, est mis en mesure de fournir à l'autre un certain secours.

Ou, si l'on préfère, selon un mécanisme bien connu en linguistique, l'on peut dire que, fonctionnellement, l'agent parcellaire est un élément *syntagmatique* et l'agent connexe un élément *paradigmatique*. Ou, si l'on aime mieux : ce sont des inverses structuraux qui se définissent par le croisement de leurs caractères (figure 1).

Les agents parcellaires respectifs sont d'abord *différents* : ils ne sauraient concerner la même opération. *Et c'est au-dessus de cette différence que joue la similitude externe* : ils s'assimilent, en tant que complémentaires, d'un point de vue supérieur qui subsume le tout.

Les agents connexes respectifs sont d'abord *semblables* : ils affectent la même opération. *Et c'est à l'intérieur de cette ressemblance que la distinction agit* : ils se différencient en tant que concurrentiels, du point de vue du secteur opératoire même.

AGENTS	CARACTÈRES	
	PREMIER	SECOND
PARCELLAIRES	différence	ressemblance externe
CONNEXES	ressemblance	différence interne

Figure 1

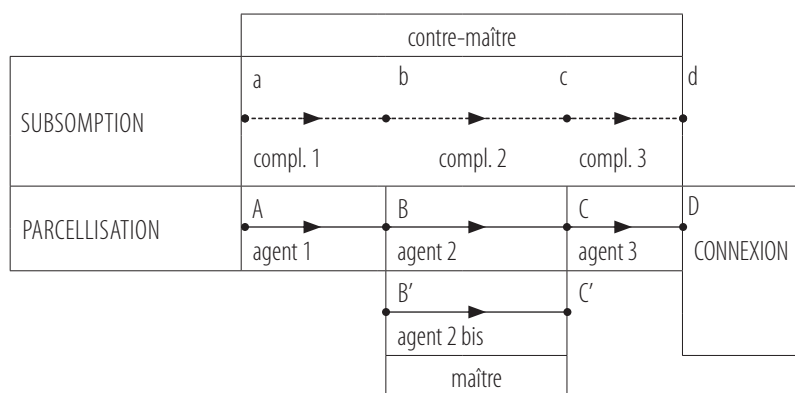


Figure 2

Or, ce renversement formel tire à conséquence : le rapport des agents parcellaires est privé d'une aptitude que connaît le rapport des agents connexes (figure 2). On vient de le noter : ce qui caractérise les agents parcellaires, c'est, d'un côté, statutairement, une différence (leur isolement dans des secteurs opératoires distincts) et, d'un autre côté, subséquemment, une ressemblance externe (aux yeux d'un supérieur, celui qui possède sur l'ensemble un point de vue global, ils se définissent, même, comme des complémentaires). Et cette supervision détermine les *affectations* : le chef, celui qui subsume, attribue à chacun le secteur de ses tâches. Il tient l'emploi de *contremaître* : il se ferme sur une relation d'*asservissement*. Ou, si l'on aime mieux, sur une procédure inégalitaire : l'exécutant est celui qui doit obéir au contremaître.

On l'a non moins marqué : ce qui spécifie les agents connexes, c'est, d'une part, statutairement, une ressemblance (leur commun accès au même secteur opératoire), et, d'autre part, subséquemment, une différence interne (chacun, en l'occurrence où il se trouve meilleur, est en mesure de venir au secours de l'autre). Certes, cette différence interne se clive elle-même en deux espèces. Tantôt, elle peut être dite *homogène* si les divers agents connexes envisagent l'opération d'un même point de vue : deux praticiens, par exemple, ou deux théoriciens. Tantôt, elle peut être *hétérogène* si les divers agents connexes envisagent l'opération d'un point de vue différent : un praticien et un théoricien, par exemple. Quand les agents connexes sont homogènes, ils jouissent d'une aptitude particulière. Le concours que chacun peut apporter, de manière immédiate, est de l'ordre d'une *effectuatio*n : le plus habile substitue son geste, tout simplement, à l'effort de l'autre. Que les agents connexes soient homogènes ou hétérogènes, ils bénéficient d'une capacité commune. L'aide que chacun peut offrir, de façon différée, est du registre d'une éducation : le plus expert contribue patiemment à l'essor de l'autre. Il peut lui servir, au moins de modèle, au mieux de moniteur. Il joue le rôle de *maître* : il s'ouvre à une relation d'*enseignement*. Ou, si l'on préfère, à un procès égalitaire : l'apprenti est celui qui doit, au moins, pouvoir égaler le maître.

Bref, le pluriel de l'atelier se scinde en deux structures inverses : celle de l'esclavage, celle de l'apprentissage. S'agissant d'atelier d'écriture, il importera donc de faire

le départ entre deux fonctionnements : d'un côté, la pure machinerie d'exécution, avec ses agents parcellaires ; d'un autre côté, le précis dispositif d'instruction, avec ses agents connexes. S'agissant d'atelier d'écriture, il convient d'abord d'établir si l'écriture est compatible avec l'un, au moins, de ces deux pluriels.

## II. L'ÉCRITURE

L'on a intérêt à le comprendre : les conceptions communes de l'écriture subissent, et cela sur deux plans, une illusion de synecdoque, celle qui incite à confondre la partie et le tout. Ce qui se désigne, chaque fois, par écriture, n'en est jamais qu'une simple bribe : tantôt nécessaire, mais peu suffisante ; tantôt mensongère, et trop suffisante. Pour le faire aisément paraître, peut-être suffit-il de prendre en compte l'agent de l'écriture ou, comme on le dit plus fréquemment, l'écrivain.

### 1. L'outre

Écrire, soutiennent d'abord les dictionnaires, c'est « tracer [...] un ensemble organisé de signes<sup>2</sup> ». Or, admise en elle-même, cette activité n'est bien qu'une partie, nécessaire mais non suffisante, du rôle de l'écrivain. *Cette activité est nécessaire* puisque l'écrivain ne saurait en faire l'économie : soit, en règle générale, qu'il l'accomplisse par lui-même ; soit, en certains cas particuliers, qu'il l'effectue par l'intermédiaire de quelque autre soumis à ses commandements. *Mais cette activité n'est nullement suffisante* puisque celle, ou celui, qui se borne à faire ce geste n'est aucunement reçu comme écrivain. Sauf à se plaire aux équivoques amalgames, il convient donc, de tel secteur du procès d'écriture, qu'il soit garanti par un groupe de termes spéciaux. L'on a ainsi déjà proposé une suite de noms : *inscription*, pour le geste qui consiste à tracer une suite de caractères, d'une manière ou bien d'une autre, sur toute espèce de support ; *inscripteur*, pour l'agent de cette opération ; écrit, pour le résultat de cet effort. Selon pareil vocabulaire, ce que l'on apprend dans les écoles aux enfants de six ans, c'est donc, non point l'écriture dans son ensemble, mais bien un seul de ses aspects : l'inscription.

Écrire, maintiennent encore les dictionnaires, c'est « exprimer [...] sa pensée par le langage écrit<sup>3</sup> ». Or, ainsi prétendue, cette activité n'est bien qu'une partie, et fallacieuse et présomptueuse, du rôle de l'écrivain. Selon cette croyance, on le sait, l'écrivain serait un *auteur*. Ou, si l'on préfère, une *outre* : une outre rebondie. Statutairement, en effet, il serait empli d'une double richesse : celle d'un *avoir* (l'avoir-à-dire), celle d'un *savoir* (le savoir-dire). Bref, conjointement, l'écrivain serait le propriétaire, et d'une profusion interne (le quelque chose à dire), et du don de la faire sortir (l'expression).

2. *Ibid.*, p. 537.

3. *Ibid.*, p. 538.

Cette doctrine, nul doute qu'elle ne soit, à beaucoup, légèrement familière. Cette doctrine, nul doute qu'elle ne soit, néanmoins, lourdement erronée. Et à un point tel que, dût-on ainsi paraître un rien provocant, le plus expéditif, sans doute, est d'en contredire avec vigueur, méthodiquement, les deux prétentions sempiternelles. Premièrement : *pour écrire, l'écrivain n'a nul besoin d'avoir, au préalable, un quelque chose à dire*. Deuxièmement : *pour écrire, l'écrivain doit d'abord comprendre qu'il ne le sait que peu*. Et voici pourquoi.

## 2. L'autre

Pour commencer d'écrire, l'écrivain n'a pas besoin d'avoir, au préalable, un quelque chose à dire, *parce que c'est en écrivant qu'il trouve ce qui finit par être dit*. En ce sens, l'écriture est une machine à penser. L'écriture n'est pas le moyen d'expression d'une pensée déjà passée. L'écriture est le moyen de production d'une pensée encore à venir. Même à la supposer, l'antécédente richesse d'un quelque chose à dire, non seulement elle ne débouche guère, et par aucun enchaînement inéluctable, sur un précis labeur d'écriture, mais encore selon une inertie persistante, elle risque sans cesse de ralentir. La profusion de la vie ? La pléthore d'un imaginaire ? Il suffit de prêter l'oreille, souvent mêlés, aux papotages et hâbleries du quotidien : puisqu'ils en débordent, de semblables propos, assurément, témoignent, et de l'imaginaire, et de la vie. Or, l'on ne sache point trop, en général, que tels épanchements conduisent à écrire avec rigueur, et l'on devine plutôt, en revanche, qu'ils puissent avec vigueur le proscrire. Car expression et production, on le devine, s'opposent comme deux antagonistes : soumettre l'écriture à seulement dire, selon l'expression, une pensée déjà passée, c'est inéluctablement la priver d'obtenir, selon la production, une pensée encore à venir.

Pour réussir à écrire, l'écrivain doit donc comprendre qu'il ne le sait que peu, *parce que c'est en transformant ce qu'il a écrit qu'il écrit*. En ce sens, la page est un théâtre des métamorphoses. L'écriture ne vient pas du don de celui, ou de celle, qui saurait vivement exprimer telle quelle une sienne pensée. L'écriture est l'acte de celle, ou de celui, qui raturant son écrit, parvient à lentement penser ce qu'il ne pensait pas encore. Même à l'accepter, le don d'écrire est cela même qui, selon un paradoxe peut-être méconnu, semble, en le principe, non seulement faire défaut à l'écrivain, mais encore définir celui, ou celle, qui ne l'est point. Quiconque ? Il prétend bien, fût-ce implicitement, avoir le don d'écrire, puisque, et par exemple pour sa correspondance, le plus souvent il se dispense, et des brouillons, et, même, des repentirs. L'écrivain ? Il admet bien, fort lucidement, l'avoir fort peu, puisque, au contraire, et jusque pour ses lettres, le plus souvent il multiplie, et les ratures, et les versions. Bref, l'écrivain n'écrit que parce qu'il récrit : ce qu'il connaît, c'est moins la grâce de l'écriture, que l'efficace de la réécriture. Ou, si l'on aime mieux : *l'écrivain, avant tout, est celle, ou celui, qui accepte l'apport spécifique de l'écrit dans la formation de sa pensée*.

Ce qui le désigne, en effet, peut-être surprenante, c'est une fructueuse aptitude : celle de réussir à se décevoir, noir sur blanc. À peine a-t-il inscrit tel prétendu

quelque-chose-à-dire sur la page, qu'il se montre affligé par l'allure du résultat : fort de sa déficience, l'écrit sitôt réclame sa prochaine transformation. Seulement, cette métamorphose, il est clair qu'elle se divise en deux. Le principe de l'une? *Il reste à mieux écrire*. La devise de l'autre? *Il reste mieux à écrire*. Ce qui, on le constate, diffère quelque peu.

Il reste à mieux écrire : ce qui frappe d'abord, du moins en l'hypothèse naïve, c'est à quel point le quelque chose à dire s'est vu trahi par l'écrit. Peu ou prou, le lexique est vague, la syntaxe ambiguë, la logique diversement inconsistante. Qu'une patiente série de ratures sache donc rendre l'écrit conforme à la pensée. Or, on l'a laissé entendre, si capable soit-elle, dans une certaine mesure, d'instruire un juste programme d'amendements, cette conception est illusoire. Sans doute, le quelque chose à dire a-t-il été trahi, en effet, par l'écrit, mais d'une tout autre façon : il a été non point avili, mais bien révélé.

En cette phase première, l'écrit ne dit aucunement autre chose que le quelque chose à dire. Au contraire, il le dit tel quel, et, ainsi, il en fait paraître ce qui, jusque-là, se maintenait dans la confortable pénombre du non-dit : une médiocrité peut-être, voire une nullité. Ainsi peut se concevoir, enfin, un renversement d'envergure : les modifications obtenues par telle suite d'amendements consistent, non point à approcher, pas à pas, ce que dit l'écrit de ce qui était à dire, mais bien, par l'apport de l'écrit, à rendre meilleur, peu à peu, ce que l'on prétendait dire. Par suite, le premier programme, « il reste à mieux écrire » (ou, si l'on préfère, « il reste à obtenir de meilleures formules »), en détermine un second, corollaire, « il reste mieux à écrire » (ou si l'on aime mieux, « il reste à réussir de meilleures pensées »).

Dès lors, il faut le souffrir : l'écrivain n'est guère un auteur (imbu de son identité) ; l'écrivain est plutôt un scripteur (rompu par une altérité). Il ne connaît pas la plénitude jouffle de l'outre, il est investi par l'attitude aiguë de l'autre. En effet, pour écrire, c'est par deux fois, résolument, qu'il doit admettre de se départir de soi.

Une première fois parce que, pour apercevoir les siennes bêtises, il doit parvenir à lire effectivement ce qu'il a écrit. Or pour ce faire, il doit savoir considérer son écrit avec des yeux sitôt différents : *comme les lettres d'un autre*. Car, si, tout confit de soi-même, il n'y parvient point, il ne lira nullement ce qu'il a écrit : il retrouvera, seulement, ténébreux, ce qu'il voulait dire. Tel défaut de lecture, qui entrave l'exercice de l'écriture, il relève de ce que j'ai cru devoir nommer, ailleurs, *la retrouvaille*<sup>4</sup>.

Une seconde fois parce que, pour amoindrir lesdites bévues, il doit savoir abandonner effectivement ce qu'il a pensé. Or pour ce faire, il doit consentir à se rendre plutôt différent : *comme un être autre*. Car, si, infatué de soi-même, il n'en convient point, il ne rectifiera aucunement ce qu'il a écrit : il conservera simplement, prétentieux, ce qui est le pire. Tel défaut de posture, qui empêche le travail de l'écriture, en ce qu'il clôt toute métamorphose, il ressortit à ce qu'on pourrait appeler, ici, le *fermail*.

4. Jean Ricardou, « Écrire en classe », *Pratiques*, n° 20, Metz, 1978, p. 23-70.

Il n'est donc pas trop tard, peut-être, pour le comprendre. L'homme qui écrit n'est jamais seul : toujours, en lui, un autre travaille. Pour quiconque, c'est en ce qu'il passe pour une outre que l'écrivain est un auteur. Pour quelques-uns, c'est en se faisant autre que l'écrivain, comme scripteur, s'outrepasse.

Bref, le pluriel de l'écriture se clive également en les deux précédentes occurrences adverses : celle de la parcellisation, celle de la connexion du travail.

La parcellisation où, comme on l'a souligné, peut s'imposer un esclavage. C'est la *soumission de l'autre à soi*. Ainsi, on l'a entrevu (en II.1), quand un écrivain, jouant le rôle de contremaître, commande à tel subalterne ce qu'il doit accomplir : l'inscription, par exemple, de ce qu'il lui dicte.

La connexion où, comme on l'a signalé, peut se disposer un apprentissage. C'est la *soumission de soi à l'autre*. Ainsi, on l'a aperçu (en II.2), quand un écrivain, sachant trouver en soi-même un autre, rencontre le maître qui lui apprend à percevoir, puis à rectifier ses bévues.

Dès lors, dans la mesure où l'écriture est toujours un travail accompli par plusieurs, au moins soi et son autre, il n'y a aucune inconvenance de principe à ce qu'elle réussisse en atelier, avec soi et au moins un autre. Et, cela, non seulement sous la forme reçue de l'esclavage (il semble que l'on admette bien qu'un écrivain s'adjoigne un secrétaire), mais aussi sur le mode réversif de l'apprentissage (il semble que l'on accepte moins que l'écriture puisse s'affermir à plusieurs).

### III. L'ÉCRITURE EN ATELIER

Cependant, une fois admis, de la sorte, le pluriel constitutif de l'écriture, il importe de ne point trop confondre les deux modes de son exercice. Ce qui est à l'œuvre, en effet, certes, ce sont deux autres différents : l'autre provoqué à l'intérieur de soi-même par l'écrivain est autre que l'autre convoqué dans le cadre d'un atelier qui vise à l'écriture. Dans le premier cas, il s'agit, en quelque manière, d'un *autre interne*, c'est un autre issu de soi. Dans le second cas, il s'agit, en quelque façon, d'un *autre externe*, c'est un autre venu d'ailleurs. Dans le cas de l'écrivain, le soi et son autre, celui-ci issu de celui-là, disposent une communauté de base. Dans le cas de l'atelier, le soi et l'autre, celui-là venu d'ailleurs, supposent une communauté à bâtir. C'est telle construction, en son principe et ses règles, qui doit maintenant être esquissée.

#### 1. L'implication

Avec l'esclavage en atelier, cette construction, sauf révolte, va d'elle-même. Il s'agit irréversible, d'un rapport de hiérarchie. Le contremaître soumet l'autre, l'agent parcellaire. L'agent parcellaire se soumet à l'autre, le contremaître.

Avec l'apprentissage en atelier, cette constitution, par hypothèse, fait problème. Il s'agit, réversible, d'un rapport de symétrie. Chaque agent connexe accepte même la soumission de soi et, ainsi, ne saurait prétendre soumettre l'autre. Nul doute que cette aporie ne paraisse spectaculaire. Nul doute, cependant, qu'elle ne puisse



se résoudre : en principe comme en pratique. En principe, si l'on accepte, dans le procès d'écriture, une précise rétrogradation du soi : d'une avantageuse dignité primordiale à une discrète place secondaire. Avec ce recul, ce qui devient possible, en effet, c'est aussi bien la soumission du soi que le refus, pour le soi, de soumettre. En pratique, si l'on supporte, dans le procès d'écriture, la primauté d'un commun programme opératoire. Avec cette promotion, ce qui advient, en effet, c'est le réglage du rapport entre les agents. Chacun est mis en mesure de soumettre son soi, non point au soi, mais bien à la solution de l'autre, ou, mieux, si possible, et jusqu'à nouvel ordre, à la méthode que l'autre a requise pour obtenir ladite solution<sup>5</sup>.

Bref, *la primauté du commun programme opératoire forme l'un des nécessaires postulats de l'atelier d'écriture*. Selon qu'on le refuse ou l'accepte, l'on s'en exempte ou s'en approche. Cependant, on le présume, la mise en vigueur de ce dispositif exige que soient éclaircis deux mécanismes d'importance.

L'un d'eux est le rôle du soi dès lors qu'il n'occupe point la place prépondérante dans le procès d'écriture. Cette suprématie, rappelons-le, correspond à la catégorie d'auteur pour laquelle, tout bouffi de son avoir à dire, le soi s'exprime par son savoir-dire. Et elle entrave l'écriture en atelier parce que, inévitablement, l'expression de l'un entraîne l'oppression de l'autre. Or, les sectateurs de cette hégémonie, non seulement ils ne pensent pas la rétrogradation du soi dans le procès d'écriture, mais encore, selon un sempiternel réflexe obscurantiste, certains, sans doute, empêcheraient volontiers les autres d'y parvenir. Et, cela, par le biais d'une double chicane.

La première concerne le mécanisme, réduit à une rudimentaire alternative : celle du tout ou rien. Ou bien, prédominant, le soi s'exprime, ou bien, rétrogradé, le soi s'élimine. La primauté du commun programme opératoire conduirait à l'abolition du soi de chacun. La rétrogradation susciterait une annulation. Hélas pour les partisans de cette doctrine un peu courte, le procès d'écriture en commun ne fonctionne guère ainsi. Prétendre que le soi s'y rétrograde, c'est dire, non point qu'il s'en absente, mais bien qu'il s'y insère sur un mode spécifique. À chaque instant ce qui est concerné, et dans son ensemble, c'est assurément le soi de chacun, mais, loin de toute prédominance, en ce qu'il défère à une discipline qui l'outrepasse, en ce qu'il permet de réussir ce que le commun programme opératoire a exigé. Bref, à *l'expression de l'auteur*, par laquelle, complaisamment, le soi s'exhibe (puisqu'il est l'essentiel), se substitue *l'implication du scripteur* par laquelle, modestement, le soi travaille (puisqu'il contribue à l'opération requise).

Le second obstacle à l'intelligence de la rétrogradation du soi affecte, non plus le mécanisme en lui-même, mais le lieu de son exercice. Un programme opératoire, sont-ils proches de dire, s'il peut convenir à une écriture de tacherons, celle d'un atelier, ne peut que contrevenir à une écriture de haute volée, celle d'un écrivain, lequel, visant l'expression, ne saurait qu'y voir encombre. Hélas pour les tenants

5. Pour plus de détails : Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978, « Transformations du Livre », p. 259-316 et « Métamorphoses du Scripteur », p. 316-351.



de ce dogme un peu bref, la littérature est profuse en exemples contraires. Et, notamment, pour s'en tenir au plus simple et au mieux lisible, avec les formes fixes, surtout si elles se raffinent d'un surcroît de contraintes. Quel qu'il soit en effet, le dispositif retenu détermine un programme opératoire auquel le soi *de* l'écrivain, statutairement, est astreint à se soumettre.

Ainsi, du Sonnet, dit « en X », de Stéphane Mallarmé<sup>6</sup> :

Ses purs ongles très hauts dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

En le procès d'écriture, le soi de l'écrivain s'est vu sommé d'obéir, non seulement à de précises règles du sonnet, mais encore, selon un excès instructif, à la discipline accrue d'un plus pointilleux programme opératoire. La rime, on le sait, est, pour elle-même, un principe de réduction lexicale pour des places métriquement définies. Ici, sa difficulté est doublement conduite au paroxysme : non seulement en ce que l'on joue sur une rareté offerte par la langue (yx, ore), mais encore en ce qu'on y ajoute une exigence supplémentaire, la venue croisée de l'autre genre grammatical (or, ixé).

## 2. L'amélioration

On l'a laissé entendre (en III.1) : la primauté du commun programme suppose deux éclaircissements. L'un, on vient de s'y essayer, prétend définir le rôle du soi dès lors qu'il n'occupe point la place prépondérante dans le procès d'écriture. L'autre, on va y venir, tend à préciser le problème du choix de ce commun programme.

6. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 68-69.

En ce qu'il est *programme*, ce programme commun se trouve deux fois lié au mécanisme de l'amélioration. D'une part, il le régit : il s'agit d'*un programme d'amélioration*. C'est à partir de ce qui doit être obtenu, et que, jusque-là, il fixe, que peuvent se poser les solutions de chacun, et que, à tel moment, peut être retenue celle qui paraît la meilleure. D'autre part, il est régi par elle : il s'agit de *l'amélioration du programme*. C'est à partir de tel programme, et qui, jusqu'à nouvel ordre, est fixe, que peuvent se penser les modifications de chacun, et que, à tel moment, peut être retenue celle qui paraît la meilleure. Ou, si l'on préfère, le programme opératoire (qui règle les solutions) suppose lui-même une perspective plus ample, disons une stratégie (qui en règle les modifications).

En ce qu'il est *commun*, ce commun programme se voit soumis à une détermination double. D'une part, il doit être admis par chacun, faute de quoi, on l'a deviné, il ne saurait régler le rapport des agents connexes. D'autre part, il doit outrepasser le soi de chacun, faute de quoi, on l'a précisé, l'expression de l'un conduirait à l'oppression de l'autre.

Bref, *la présence d'une commune stratégie excédant le soi de chacun est le postulat majeur de l'atelier d'écriture*. Selon qu'on le rejette ou qu'on l'adopte, l'on se retire ou l'on s'accorde l'aptitude d'établir tout commun programme opératoire.

À l'opposite de *l'expression*, cette stratégie, il semble que l'on puisse la concevoir comme une *textualisation*. Avec elle, il s'agit non plus, suivant les prétentieuses insistances du soi, de faire sortir par écrit un prétendu avoir à dire même, mais plutôt, suivant les précises exigences du texte, d'accroître, en l'écrit, l'actif de ses divers paramètres. Ou, si l'on aime mieux : d'étendre l'effervescence des relations qu'ils entretiennent.

Dès lors, on imagine qu'il y a deux manières d'éconduire telle offre d'un programme opératoire : ou bien, par en dessous en quelque espèce, *le refus expressif* qui le rejette parce que la textualisation qu'il autorise bat en brèche les prétentions du soi ; ou bien, par en dessus en quelque façon, *le refus textuel*, qui le repousse parce que la textualisation qu'il suscite ici se paye ailleurs d'une détextualisation plus grave.

Ainsi, on le présume, l'obéissance au programme d'amélioration et la relance par l'amélioration du programme supposent à chaque instant, avec leurs surprises, leurs pièges, leurs résistances, leurs arguties, parfois, fort modestes, certaines singulières pesées et, parfois, un peu subtils, divers arbitrages curieux. C'est à tel scrupuleux labeur qui, donc, nécessairement se commente, que chacun se voit convié, semble-t-il, plus ou moins, dans un atelier d'écriture. D'une part, un *accomplissement* : celui, au plus juste, des opérations les plus menues. Ou, si l'on préfère : sitôt, une *pratique*. D'autre part, un *raisonnement* : celui, au plus exact, des motifs de leur venue. Ou, si l'on aime mieux : déjà, une *théorie*.

On le discerne donc : voilà de quoi conduire à son comble l'horreur des séides exigus de l'expression. Avec le programme opératoire d'amélioration, le soi rétrograde une première fois en ce qu'il doit se soumettre à une réglementation qui l'outrepasse. Avec l'amélioration du programme opératoire, le soi rétrograde une seconde fois en ce que ces nouvelles directives sont obtenues à partir du texte même.

Avec le raisonnement sur les opérations en jeu, le soi rétrograde une troisième fois en ce que cette réflexion suppose l'actif, non point d'une singularité personnelle, mais bien de certains concepts partagés.

Dès lors, l'on ne serait guère surpris qu'ils se risquassent à reprendre leur ancienne antienne. Ce perfectionnisme besogneux et ratiocinateur, sont-ils sans doute enclins à dire, s'il peut s'admettre avec divers débutants pour ses vertus didactiques, ne se peut commettre par des écrivains d'importance, pour le vice de ses artifices. Hélas pour les dévots de ce credo un peu sec, la littérature d'écrivains reconnus d'envergure est prodigue en exemples adverses.

Ainsi, dudit sonnet, « en X », de Stéphane Mallarmé. Cette poésie, on le sait, comporte au moins une version antécédente : *La Nuit approbatrice*, nommée aussi « Sonnet allégorique de lui-même », écrite, semble-t-il, une vingtaine d'années en deçà<sup>7</sup> :

La nuit approbatrice allume les onyx  
De ses ongles au pur Crime lampadophore,  
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix  
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,  
Insolite vaisseau d' inanité sonore,  
Car le Maître est allé puiser l'eau du Styx  
Avec tous ses objets dont le rêve s'honore.

Et selon la croisée au nord vacante, un or  
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe  
Fait d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor  
De l'absence, sinon que sur la glace encor  
De scintillation le septuor se fixe.

Or, pour s'en tenir au plus lisible, il paraît clair que le travail qui a conduit de l'un à l'autre comporte, et un raisonnement sur les opérations (c'est, pour dire ainsi, *le sonnet réfléchi*), et une amélioration du programme opératoire (c'est, pour ainsi dire, *le sonnet réflexif*<sup>8</sup>).

La réflexion, au sens conceptuel, on la trouve en places dans la lettre à Cazalis de juillet 1868. Notamment :

7. *Ibid.*, p. 1488.

8. *Ibid.*, p. 1489.

J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé, d'une étude projetée sur la parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes.

La réflexion, au sens textuel, on en trouve trace, entre mainte autre, avec les modifications touchant aux ongles et au septuor. Dans le premier sonnet, sauf erreur, tels deux mots ne sont guère dans un rapport lisible. Dans le second sonnet, au contraire, ils sont réunis par un double lien : d'une part, se déplaçant, ils sont inscrits aux antipodes, l'un à l'alpha et l'autre à l'oméga ; d'autre part, l'un satellisant une proche épithète, ils sont astreints à consonance : ses purs ongles, septuor. Par suite, il s'agit bien d'une amélioration du programme initial : le traitement consonantique concerne, non plus seulement l'isotopie (au sens de la textologie : qui occupe un même lieu dans des unités matérielles définies) comme le fait la rime classique, mais encore, très exactement, une antitopie (au sens de la textologie : qui occupe des lieux symétriques dans une unité matérielle définie). Ce faisant, elle perfectionne, et au moins deux fois, le mirage interne des mots eux-mêmes : une première fois, par la symétrie et la consonance : une seconde fois, par raisonnement sur cette résonance. Ailleurs<sup>9</sup>, un raisonnement textuel a été en posture de démontrer pourquoi, dans *Le Dormeur du Val*, de Rimbaud, le soldat jeune a, nécessairement, « deux trous rouges au côté droit ». Ici, un raisonnement textuel est en mesure d'établir pourquoi, dans « le sonnet en X », de Mallarmé, la constellation requise, c'est, non Orion, malgré son rapport anacyclique au noir, mais La Grande Ourse. Ainsi : sauf à être aveugle, si « septuor » reflète « ses purs ongles », alors « ses purs ongles » sont au nombre de sept. Et l'ensemble, selon ce mécanisme qui affleure, fut nommé une auto-représentation verticale ascendante, répercutée, à sa manière, comme il convient en l'occurrence, les quatorze vers du sonnet<sup>10</sup>.

Aujourd'hui, au commencement de ce colloque sur *Les ateliers d'écriture*, que l'on me permette de terminer par le rappel d'une prophétie d'autrefois. C'est ici même, à Cerisy<sup>11</sup>, que quelqu'un en prit le risque :

Enseigner la littérature sera un jour, peut-être, enseigner à fabriquer du texte dans ce qu'on pourrait appeler des *ateliers d'écriture*. On y écrira un texte, mais en se demandant toujours quels procédés sont employés : l'enseignement sera une production conjointe de pratique et de théorie. Nous en sommes loin.

Beaucoup en sont encore loin, paraît-il, plutôt. Plusieurs le seront un peu moins, parions-le, bientôt.

9. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 156-157.

10. *Ibid.*, p. 160.

11. Jean Ricardou, in *Claude Simon : analyse, théorie*, colloque de Cerisy 1974, Paris, Éd. UGE 10/18, 1975, p. 34.