

Apprendre à écrire

Noël Audet

Number 50, Fall 1991

« Écrire dans les murs »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14874ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Audet, N. (1991). Apprendre à écrire. *Moebius*, (50), 123–133.

APPRENDRE À ÉCRIRE

Noël Audet

*Le talent sans génie est peu de chose.
Le génie sans talent n'est rien.*

Paul Valéry

Puisque je me suis consacré, depuis quelques années, à cette étrange chose qu'est l'enseignement, à l'université, de la création littéraire, c'est un peu comme si on me demandait des comptes. Je vais tâcher d'en rendre. La question ne concerne pas la capacité, pour l'université, de former des écrivains, puisqu'on connaît déjà la réponse. Beaucoup d'écrivains français et québécois sont issus des programmes de sciences humaines, des facultés de lettres, et particulièrement des facultés de droit. On peut supposer qu'ils y apprenaient à penser ou à tout le moins à observer les comportements de leurs concitoyens et le fonctionnement de leur société. C'est déjà un grand pas vers l'écriture. Ma question est beaucoup plus étroite : les programmes de création littéraire à l'université peuvent-ils enseigner l'art d'écrire, et si oui, à qui? La réponse va moins de soi qu'il n'y paraît.

Divisons notre sujet en deux : côté jardin, il y a les professeurs de création et l'appareil universitaire; côté mur, il y a les étudiantes et les étudiants. Et disons tout de suite que je reconnais à ces ateliers de grands mérites, ce qui ne m'empêche pas de m'interroger sur la pertinence de quelques-uns de leurs aspects.

Côté jardin

On ne peut nier d'entrée de jeu que l'atelier de création à l'université se trouve dans un milieu artificiel qui échappe aux règles habituelles de cette activité sociale de la production littéraire (le métier d'écrivain). Le même phénomène se produit dans les ateliers d'arts plastiques ou de cinéma. Il n'y a là rien de répréhensible, pour peu que l'on en soit conscient. C'est un processus de formation, d'apprentissage, d'exercices : on s'y fait la main, on y acquiert des habiletés en vue de productions futures.

Or le piège vient de ce que les enseignants ne prennent pas toujours une exacte mesure de l'artificialité du milieu, comme s'ils ne voyaient pas que le processus est tronqué, je dirais des deux bouts, et que par conséquent le jeu de l'écriture lui-même en est relativement faussé. De le savoir et le faire savoir aux écrivains ne peut être que bénéfique. Le processus est en effet tronqué du point de vue du sujet écrivain, parce que ce dernier fait des gammes, c'est-à-dire qu'il met à l'essai des formes, des structures, des styles, des tons, pour voir ce que ça donne et non pour produire une œuvre. Le changement de perspective a des effets importants dans la production textuelle même. Il nous arrive pourtant souvent à nous, les enseignants, de glisser insensiblement de l'exercice à la littérature, en lisant comme texte littéraire ce qui n'est que pratique éducative. Nous lisons donc des textes dans lesquels le sujet écrivain n'est pas vraiment impliqué, comme s'il y était impliqué. Et nous avons une première fois la tentation de parer ces textes de vertus qui en sont absentes. À force de s'y efforcer, on trouve.

L'objet produit en atelier est aussi tronqué à l'autre bout, du côté de la réception. C'est le syndrome du vase

clos. Il manque en effet aux ateliers un repère essentiel à toute production littéraire ou artistique : la sanction du public. Enseignants et écrivains forment un milieu relativement homogène, où peut s'instaurer bientôt une relation spéculaire et congratulante, où l'on risque de ne parler que d'une même voix. Seule la réception externe sortirait l'écrivain du soliloque où il a tendance à s'enfermer, se butant avec délices au langage et à divers essais formels. Pour sa part, l'enseignant peut facilement perdre de vue la destination du texte littéraire et du même coup tout critère d'évaluation. N'importe quoi égale n'importe quoi égale texte. Seconde tentation donc, qui consiste à substituer à l'ensemble des éléments constitutifs d'une œuvre une seule de ses composantes, à savoir l'écriture réduite à des jeux sur le langage et les formes. Pur formalisme, qui devient le critère par excellence d'évaluation des textes. À l'extrême du spectre, il y a ces professeurs olé olé qui accueillent comme trait de génie tout déplacement de phonèmes à l'intérieur d'un mot ou d'une phrase, même quand ce déplacement ne produit qu'un misérable effet de sens, d'ailleurs seulement perceptible par les membres du groupe, une fois que le producteur de la subtilité en question s'est longuement expliqué. À l'autre extrême, il y a les ingénieurs du texte, qui conduisent à monter des machines pesantes, lisses, parfaitement balancées et parfaitement... insignifiantes, c'est-à-dire inutiles, qui n'apportent rien sauf le plaisir du bricoleur. Entre ces deux pôles, il y a toutes les pratiques possibles, qui obéissent à l'instinct de l'enseignant plus qu'à des règles précises : on y mettra l'accent sur le développement de la créativité, ou sur le contenu parfois, ou sur le métier, c'est-à-dire la maîtrise, par et dans l'écriture, du déploiement efficace des structures et des formes.

Vase clos, certes, qui n'est jamais très loin de l'académisme, contrairement à ce que pensent des collègues «théoriciens», lesquels ne voient la plupart du temps dans les ateliers d'écriture qu'une vague possibilité chaotique d'apprentissages. Car le principal danger à long terme, c'est celui de l'académisme, me semble-t-il. On me dira que toute formation universitaire est soumise au même risque, mais je répondrai que l'activité créatrice y est davantage menacée

puisque'elle est touchée dans son essence même, en tant que pensée divergente, en tant que production d'un regard original sur le monde.

Elle est menacée à plus d'un titre. Par son intégration dans la structure des programmes, le cours de création littéraire doit s'inscrire dans une problématique générale qui n'est pas la sienne propre, proposer un ensemble de savoirs, se tenir régulièrement dans un lieu peu adéquat (aux mauvaises heures, en présence de gens qu'on n'a pas envie de voir au moment de l'écriture), s'évaluer en termes de rendement universitaire plutôt que de performance littéraire, etc. On le savait déjà, cette insertion dans une institution dont le rôle principal au premier cycle consiste à reproduire le savoir, n'est pas particulièrement favorable au développement de la créativité. C'est une première contradiction que l'on peut toutefois tenir pour négligeable, dans la mesure où l'enseignant repense ses critères et ses méthodes en fonction de cette situation particulière.

Mais il y a pis au chapitre de l'académisme. Le poids de l'institution, le rapport du professeur aux étudiants, le mimétisme obligé qu'induit la lecture de modèles impressionnants, tout peut amener l'écrivain à la répétition des formes, des styles des autres, selon le jour, bref à une reproduction de petits morceaux de littérature — la littérature à la carte — en l'absence d'une visée à plus long terme, accordée au besoin d'écrire. Parfois j'ai envie de dire : Faites ceci et vous serez des écrivains! Mais je retiens ma phrase, conscient de l'énormité de son non-sens : je ne peux pas en effet dire : Faites comme Proust, ou Prenez-vous pour Kundera, car c'est cela que ma phrase voulait dire. On ne peut pas faire comme Proust sans être Proust, et conseiller de se prendre pour un autre est encore plus ridicule. Pourtant, si j'interprétais mon conseil correctement, il aurait du sens. Faire comme Proust peut vouloir dire se donner, comme lui, les moyens de sa littérature, en observant, en écrivant, en apprenant à maîtriser son métier. Et même en imitant les autres, au début, en sachant que cela relève de l'exercice — faire ses gammes —, afin de pouvoir ensuite écrire ses propres compositions.

Dernier avatar de l'académisme, le plus subtil, le moins visible : ces productions qui ne sont pas ancrées dans le besoin de dire du sujet, ou ce que j'ai appelé ailleurs la mimêsis morte. En effet, à cause du contexte d'apprentissage et d'exercice et de diplomation, comment peut-il en aller autrement? Le milieu artificiel, d'une part, l'ensemble des prescriptions du programme, d'autre part, risquent à tout coup de faire dévier l'écriture vers des performances formelles, indépendamment du contenu qu'elle tente (qu'elle oublie) de véhiculer. On se trouve donc à enseigner indirectement aux écrivains à «faire comme si» plutôt qu'à produire du texte littéraire. La voilà, la littérature académique dans toute son indigence, qui plaque des formes, souvent empruntées à gauche à droite, sans rapport avec son propre contenu, leurs auteurs allant parfois même (je l'ai entendu) jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas de contenu et que par ce trait de génie on rejoint la modernité.

C'est oublier que dans l'écriture littéraire le sujet, le thème ou si l'on préfère la vision du monde trouve sa forme, la forme qui convient optimalement à l'exprimer, et qu'à partir de là forme et contenu ne font qu'un. C'est le contenu qui produit sa forme, qui l'exige, j'allais presque écrire : qui la secrète. De la même façon qu'en poésie, moderne en tout cas, l'écriture ne consiste pas à rajouter à une idée ou à un sentiment des images, des assonances, des symétries, mais bien à produire du même coup le contenu *dans* cette forme imagée et rythmée.

La mimêsis morte se produit, pourrait-on affirmer, lorsqu'on n'a rien à dire et qu'on tient quand même à écrire des tas de choses. On enfile alors des perles vides. Avouons que bien des aspects de l'institution universitaire nous mènent gentiment au bord de ce précipice. Et je n'ai pas évoqué ici l'idée saugrenue de faire écrire pour mettre en pratique l'une ou l'autre des théories de la lecture! Écrivez-moi une nouvelle qui illustre la théorie des actants de Greimas... C'est fournir gratuitement un ascenseur pour la non-littérature, et le résultat ne peut être qu'un objet exorbitant, sorti de sa trajectoire pulsionnelle et signifiante, le comble des combles académiques. C'est la mort du texte qui se pend avec la corde ayant servi de fil d'Ariane à d'autres, les lecteurs savants.

Côté cour

Les écrivains n'arrivent pas à l'université totalement innocents. Quelqu'un dans leur entourage leur a dit qu'ils avaient une belle plume; ou qu'ils ne savaient faire rien d'autre que de parler; ou que leur histoire était bien compliquée, un vrai roman, et qu'est-ce que tu attends pour l'écrire? Un pourcentage de plus en plus grand d'étudiants nous arrivent des loisirs littéraires. Ils possèdent déjà tout ce qu'il faut, croient-ils, ils viennent chercher pour la plupart des recettes afin de hâter le moment du dépôt de l'œuvre chez l'éditeur.

Une remarque ici s'impose : année après année, sur vingt étudiants, quatre environ possèdent suffisamment les moyens de l'expression littéraire pour tirer profit des cours de création. Aux autres, il faut enseigner la langue, apprendre à lire, car ils ne savent lire que l'histoire, apprendre les rudiments du fonctionnement d'un texte littéraire, qui n'a pas grand-chose à voir avec des règles de la communication courante. Il m'est arrivé d'avoir à faire à un réel talent d'écrivain qui affichait d'énormes carences sur le plan linguistique. Le phénomène est aussi rare que désolant. En général, l'écrivain (celui qui rêve d'écrire) devrait maîtriser son instrument, la langue, non seulement dans sa grammaire mais surtout dans l'ensemble des subtilités de l'expression; ajoutons à cela une passion éprouvée de la lecture et une intuition des formes, de l'effet possible des formes. À partir de là on peut commencer à travailler. Sans cette base, on frise la supercherie, on vend du mythe.

Les loisirs littéraires, qui sont loisirs avant tout et admirables en ce sens, sèment parfois d'étranges confusions qui gagnent les ateliers universitaires. Dès le premier cours, les étudiants nous demandent en quelque sorte de jouer les éditeurs : ils ne viennent pas apprendre un métier, ils cherchent une confirmation de leur talent et un coup de pouce vers la gloire. Le malentendu est gros de déceptions. Surtout quand on se trouve devant des textes qui en sont encore à l'enfance de l'art, où rien ne semble acquis, ni la langue, ni l'expression, ni la construction de formes, ni le rapport étroit et original à soi-même ou au monde. L'écrivain

moyen nous raconte, souvent mal, ses frustrations et ses malheurs, qu'on ne peut guère déplacer d'une ligne puisque cela équivaldrait à lui couper le bras. On le comprend, car il couve son texte en utilisant tout son être comme bouclier, faute d'avoir transposé et inscrit, par les moyens de l'écriture, son corps et son esprit dans le texte, où ils seraient devenus objet textuel et non plus son moi narcissique.

Une des indécisions des débutants, hors du manque de maîtrise des instruments de l'écriture, me semble résider dans le dilemme suivant : s'exprimer ou construire, tantôt l'un, tantôt l'autre, alors qu'il convient de construire en s'exprimant (ou l'inverse, selon les tempéraments). On assiste ainsi souvent à des activités qui séparent ces deux ingrédients indissociables pourtant l'un de l'autre puisque l'un met en forme l'autre afin justement de le rendre plus net, plus signifiant. De plus, l'expression de soi ne fonctionne pas au simple niveau du moi sentimental, qui n'a qu'un intérêt fort limité, d'autant plus que l'aspect sentimental est relativement semblable d'un individu à l'autre et qu'il conduit directement aux clichés les plus éculés quand ce n'est pas au meilleur kitsch. Non, s'exprimer signifie surtout exprimer son corps, par le moyen du rythme et de la syntaxe; son imaginaire et son inconscient par l'invention d'un univers consonant; ses idées ou sa vision du monde, non pas directement — ce à quoi suffit la philosophie — mais par le truchement de situations, de personnages inventés, qui signifieront mieux s'ils sont inventés parce qu'ils coïncident alors plus facilement avec notre visée générale. Ces sympathiques jeunes écrivains qui nous livrent leur vie par petits morceaux fleuris, ou en vrac, n'ont pas tous compris qu'ils ne tiennent là qu'un des ingrédients de la pâte : ils sont dans la farine, mais où est l'eau, où le levain?

De l'autre côté, on a les amateurs de lego, trop discrets pour parler d'eux, trop timides, résistant à l'idée que l'écriture est une longue confidence, voire une confession obligée des aspects scabreux de sa vie privée! Ils écriront, quant à eux, autre chose! Mais qui leur a dit qu'écrire c'est raconter sa vie? C'est au contraire utiliser son expérience, sa connaissance de la vie pour construire un monde sym-

bolique vraisemblable, dans lequel tout lecteur pourra investir ses rêves, confronter ses émotions et ses idées. Nos amateurs de lego érigent le jeu formel en absolu. Ils se rendent inattaquables, car ils disposent les pièces correctement. Ils planent comme des anges au-dessus de la farine parce qu'ils s'enivrent de levain. Au moins ceux-là apprennent-ils un métier qui leur sera utile s'ils consentent un jour à parler. En attendant, ils donnent le change.

De l'ignorance et des savoirs

C'est pourtant assez simple. On apprend à écrire en lisant et en écrivant, je n'ajoute pas en vivant, car cela va de soi. Ceux qui pensent qu'il est possible de faire l'économie de l'un de ces trois facteurs essentiels en s'inscrivant à des cours universitaires font fausse route. L'ignorance de soi, l'ignorance du monde, l'ignorance de la littérature ne peuvent jamais conduire à l'écriture. Voilà une utopie grotesque, contre laquelle il faut pourtant se défendre pied à pied. Des dizaines et des dizaines d'ateliers, en supposant bien sûr un certain talent à l'origine, ne suffiraient pas à nous fabriquer un écrivain, en l'absence des trois prérequis que je viens d'énumérer. Morale de l'histoire : ceux qui profitent des ateliers sont ceux qui n'en avaient pas vraiment besoin. On dirait que les autres, les plus nombreux, apprennent des choses dont ils ne savent pas se servir, parce qu'ils n'ont pas encore saisi l'unité du mouvement créateur qui n'a rien à voir avec la synthèse intellectuelle — laquelle établit des rapports entre des choses abstraites —, ni avec l'amour-propre. Il s'agit plutôt de cette pulsion qui s'empare à la fois du désir de dire, du corps, des connaissances de tous ordres et qui les tisse dans le langage et les dépose sur la page, blanche ou non.

Suffit-il par contre de tout savoir de ces matières subtiles pour devenir un écrivain estimable? Le fort en thème, qui n'a pas un tempérament artiste, dirait Baudelaire, en arrivera vite à faire comme si, à imiter l'écriture, autrement dit à reproduire les apparences de la littérature, sans arriver pourtant à ressentir cette nécessité intérieure, qui est le principe organisateur de tout l'ensemble textuel. Vous

demanderez : où est la différence si le résultat est le même? Justement, le résultat n'est pas le même et les lecteurs avisés ne s'y trompent pas. Dans un cas, on a affaire à un texte littéraire, c'est-à-dire à quelque chose qui est à la fois forme et contenu, qui implique le sujet dans sa totalité, qui est rythme, qui produit des émotions en même temps que du sens. Dans l'autre cas, celui de l'imitateur, son texte ne sera que feintes (dissonances entre ce qui voudrait se dire et ce qui est dit), ou à la rigueur il ne sera que signification obvie, soit une suite de propositions plus ou moins habiles, d'apparence logique, dont la figure centrale ne se dégage pourtant pas, bref le contraire d'une œuvre d'art. Parce que le feinteur a court-circuité le processus en ne misant que sur son intelligence rationnelle.

Quand j'affirme que le savoir n'est utilisable dans l'écriture que s'il a été réorganisé par l'inconscient et mis au rythme du corps, ce n'est pas là une figure de style. C'est précisément ce qui distingue les textes savants des textes littéraires. À mal saisir cette question, on en arrive à prendre pour de l'anti-intellectualisme une volonté de clarifier des concepts. Je m'explique de nouveau : aucun savoir n'est négligeable dans l'écriture de fiction, je dis simplement que le savoir n'y a pas le même statut que dans l'essai par exemple. Dans la fiction, les savoirs fonctionnent comme éléments de *représentation*, ils ne sont pas mis là pour eux-mêmes en tant que lecture du monde, ils sont réinsérés dans l'univers fictionnel, mis dans la bouche d'un personnage ou transformés en structures pour signifier autre chose : non plus que la terre tourne autour du soleil, ou que l'espace/temps est affecté par la relativité généralisée, mais bien le fait qu'il nous est utile de savoir que tel personnage sait cela, et que ces connaissances du personnage peuvent avoir des répercussions sur ses comportements et l'économie générale du récit. Bref, le savoir n'est pas plaqué comme discours hétérogène dans un texte qui n'en a que faire, il ne fonctionne pas non plus comme simple signe appartenant à un ensemble de concepts mais plutôt comme indice révélant la qualité d'un personnage ou la nature du regard d'un narrateur.

Faute d'avoir compris cette distinction capitale, beaucoup d'écrivains croient que le savoir nuit à leur créativité personnelle — s'il est ainsi plaqué sur le corps du texte comme une verrue, ils ont raison de le croire —; d'autres au contraire pensent que l'écriture n'est que la régurgitation des connaissances et leur arrangement formel, une sorte de bricolage qui force des parentés entre les choses, qui pratique des embouts et des ouvertures aux deux bouts de chaque pensée, de manière à les lier ensemble sur le mode de la narration. Il manque alors, on le conçoit aisément, un des aspects essentiels du processus de création, à savoir l'intégration de ces connaissances dans la dynamique même de la création, où elles sont valeurs éthiques ou simples objets comme tous les autres objets dont s'empare la fiction, objets susceptibles de devenir forme, représentation, matériau du rythme, expression de l'inconscient, figure de la pensée. Quoi qu'on fasse, l'écriture sera toujours cette pensée improbable explorant les possibilités du monde réel au moyen des insuffisances et des promesses du langage. Nous n'en posséderons jamais la connaissance exhaustive, ce qui n'interdit pas de chercher à en savoir le plus possible.

Que faire alors? demandera-t-on à bout de patience ou de ressources. Je serais tenté de répondre de façon fort succincte par l'énumération des apprentissages suivants, dans l'ordre qu'on peut imaginer chaque fois différent : Apprendre à observer, à réfléchir, à rêver, à lire, à imiter peut-être, à écrire, à recommencer. Quant aux moyens pratiques d'y arriver, il y en a de multiples, et il n'y en a aucun en particulier. Chose certaine, le métier d'écrivain est un métier qui s'apprend progressivement et, s'il s'apprend, c'est qu'il peut s'enseigner, mais on aurait tort de laisser croire que toute personne peut devenir écrivain, indépendamment de sa formation antérieure, pour peu qu'elle consente à se payer quelques cours. Du mythe de l'écrivain-né à la mentalité comptable : il arrive déjà qu'on nous demande de livrer la marchandise, non pas en termes de crédits mais en termes de compétence. S'il y avait un seuil d'accueil plus exigeant, les enseignants pourraient sans doute mieux tenir parole.

La seule autre tâche de celui qui prétend enseigner la création littéraire se résume à faire découvrir aux écrivains, en eux-mêmes, ce principe ou plutôt ce nœud où tout se joue, ce mouvement unificateur que certains appellent la créativité, mais ce terme ne décrit à mon avis qu'une partie du phénomène. Il faudrait lui adjoindre dans tous les cas d'une œuvre en train de s'écrire la notion de nécessité intérieure, de vouloir-dire conscient et inconscient.

Cela n'a de sens toutefois que si les autres conditions de la création littéraire sont remplies, comme par exemple la maîtrise de la langue, instrument primordial de l'écrivain, et d'un certain nombre de savoirs techniques et généraux qui s'acquièrent par les deux voies royales de la lecture et de la vie.

Tout le reste n'est pas littérature.