Cécile DE BARY (dir.), *Les Ateliers d'écriture et l'Oulipo*

Paris, Hermann, 2020, 258 pages

Christophe Cosker

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/25992>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.25992

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 433-455

ISBN : 978-2-8143-0619-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christophe Cosker, « Cécile DE BARY (dir.), *Les Ateliers d'écriture et l'Oulipo* », *Questions de communication*

[En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 25 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/25992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.25992>

Culture, esthétique

Cécile DE BARY (dir.), *Les Ateliers d'écriture et l'Oulipo*
Paris, Hermann, 2020, 258 pages

C'est à la fin de l'année 2020 que Cécile de Bary publie l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé sur les rapports – incestueux et palimpsestueux – entre les ateliers d'écriture et l'Oulipo, mouvement littéraire souvent réduit aux techniques de l'écriture à contraintes, qui constituent l'un des lieux communs des ateliers d'écriture. L'année 2020 voit également le prix Goncourt être attribué à l'actuel président de l'Oulipo, Hervé Le Tellier, pour son roman intitulé *L'Anomalie*. Cet auteur, doublé d'un théoricien, est omniprésent dans *Les Ateliers d'écriture de l'Oulipo*, qu'il s'agisse de *L'Herbier des villes* (2010) ou de *L'Esthétique de l'Oulipo* (2006). L'ouvrage collectif en question propose donc une archéologie de l'écriture à contraintes avant l'Oulipo, dans la perspective du concept du plagiat par anticipation. Dans cette optique, dans l'article intitulé « La *Copia* oulipienne », Cécile de Bary rappelle que le chapitre 33 de *De copia* (1512) d'Érasme propose, avant les *Exercices de style* (1947) de Raymond Queneau, 152 manières de réécrire deux énoncés épistolaires latins : « Ta lettre m'a procuré une très grande joie [*Tuae literae me magnopere delectarunt*] » et « Je me souviendrai de toi aussi longtemps que je vivrai [*Semper dum vivam, tui meminero*] ». De même, Amandine Cypres, dans « Petits ateliers virtuels. De l'atelier de lecture à l'atelier d'écriture avant la lettre », propose une analyse d'un dispositif mis en place par Tristan Derème à partir de 1915 : « Dès la fin de la première guerre, le poète et théoricien de l'École fantaisiste crée de toutes pièces un ensemble de personnages qui se réunissent pour parler de poésie, citer des vers, mais aussi créer et recréer ensemble, souvent à partir de textes existants. Parfois, l'un des porte-paroles de l'auteur joue le rôle d'animateur, et les productions de chacun sont lues, commentées, retouchées, voire disputées, mais toujours dans la gaieté et l'amenité d'un petit groupe fantasque et bienveillant. » (p. 11)

Dans cette entreprise, on peut voir à la fois l'esprit de l'atelier d'écriture, qui consiste à discuter l'écrit pour l'améliorer et non pour le corriger et le juger, ainsi que la préfiguration des ateliers d'écriture dans

leur version, non pas rendue réelle par la présence physique, mais, au contraire, virtuelle.

Le premier intérêt de l'ouvrage, du point de vue des sciences de l'information et de la communication, est le mouvement littéraire de l'Oulipo qui, d'abord dans le champ littéraire, s'étend ensuite à d'autres médias. Rappelons d'emblée la définition que R. Queneau en propose : « Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qu'il leur plaira » (p. 127). Deux surgesons font l'objet d'analyses dans le présent ouvrage. Le premier est l'Oubapo, qui concerne la bande dessinée, et le second est l'Oudropo, défini de la façon suivante : « L'Oudropo, (Ouvroir de droit potentiel) a été créé en 2013 à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne dans le "cadre" d'un séminaire doctoral de théorie du droit. Il s'agissait au départ d'un moment de mise en pratique de la philosophie du droit. Les exercices de contrainte appliqués au droit permettaient de réfléchir aux mécanismes d'interprétation et éventuellement de créer des concepts juridiques potentiels. » (p. 220)

Vivea Mezey et Emmanuel Jeuland, dans un article intitulé « Les Ateliers d'écriture comme contre-cadre juridique », abordent l'Oubapo, à l'aune du concept de contre-cadre : « En ce sens, l'atelier d'écriture peut être un cadre juridique, la création d'un espace pour écrire. Cependant, il ne s'agit pas de n'importe quel cadre. Souvent les ateliers d'écriture se présentent comme des contre-cadres, car ils se constituent contre les institutions existantes, et permettent une ouverture. » (p. 212)

Ainsi l'atelier d'écriture constitue-t-il un cadre dans le cadre. Mais il ne s'agit pas ici de redoubler la rigidité mais, au sein d'un espace réglé, d'ouvrir un espace de liberté. D'un point de vue littéraire, l'Oulipo permet en effet de régresser de la littérature vers l'écriture et de rompre avec l'héritage romantique de la solitude et de l'écriture. Les ateliers animés par des membres de l'Oulipo sont collectifs et culminent souvent en une lecture orale. L'acte de création n'est plus présenté comme un mystère, mais comme l'application d'un certain nombre de techniques réputées oulipiennes, parmi lesquelles le lipogramme, le tautogramme, la méthode S+7 et l'usage anaphorique de la formule : « je me souviens... ». Cette situation est mise en évidence, notamment par l'insistance sur la concrétude du lieu de l'écriture, par Anne-Marie Petitjean dans « La référence à l'Oulipo dans les

essais sur les ateliers d'écriture » : « En premier lieu, notons que les mots "atelier" et "ouvroir" désignent tous deux un lieu particulier. Or, ce lieu n'est pas la tour d'ivoire romantique, ni la "chambre à soi" de Virginia Woolf ou la "dépense" de Marguerite Duras. Il s'agit bien plutôt, dans les deux cas, d'un lieu de travail, d'artisanat ; c'est aussi un lieu collectif et qui invite à se plonger dans l'histoire des petits métiers (de celles des brodeuses au couvent à celle des compagnons artisans). L'analogie invite à penser la création littéraire comme un travail, à rebours de la vision essentialiste du don » (p. 63).

Le *scriptorium*, ou lieu d'écriture, n'est plus un lieu ni solitaire ni mythique. Et de l'art du cabinet, on verse dans l'artisanat du métier à tisser. L'Oulipo est également distingué du surréalisme, qui pratique l'écriture à contraintes comme un processus inconscient, tandis que le premier revendique la conscience.

Le deuxième intérêt de l'ouvrage est de situer les ateliers d'écriture, les besoins auxquels ils répondent, les buts qu'ils proposent et les institutions qui les animent. Le public ciblé est d'abord le scripteur ordinaire en ce qu'il nourrit un certain désir littéraire. En ce sens, l'ouvrage est l'occasion, pour un certain nombre de contributeurs, d'un retour réflexif sur leur trajectoire, et le rapport entre écriture et littérature. Ainsi Virginie Tahar, dans « Comment et pourquoi inscrire les ateliers oulipiens dans les formations universitaires. Retour sur deux lustres d'expériences », se souvient-elle de son parcours : « Lorsque j'étais étudiante, je scribouillais régulièrement, comme un certain nombre de mes camarades de Lettres, des poèmes, des nouvelles et des débuts de roman en inachèvement perpétuel. C'est d'ailleurs cette passion pour l'écriture qui m'a amenée à choisir les Lettres, envers et contre tous, malgré un profil *a priori* très scientifique (ce qui n'est pas sans lien avec mon tropisme oulipien). J'ai donc participé en tant qu'étudiante à des ateliers d'écriture dès que j'en ai eu l'occasion. » (p. 95)

L'atelier est ce qui permet ce que les études littéraires bien souvent n'offrent pas, un espace d'écriture. Le troisième et dernier intérêt est précisément de proposer l'état des lieux du rapport entre atelier d'écriture et université. En effet, le cours d'expression française apparaît comme l'ancêtre de celui de l'écriture créative. Mais il ne se réduit pas à un cours de maîtrise de la langue française et s'ouvre au contraire à une

pratique libérée de l'écriture, comme en témoignent ceux qui ont participé à ce type de cours avant, parfois, d'en devenir des animateurs. En France, l'origine de cette forme est liée en particulier à deux femmes : Anne Roche et Élisabeth Bing. La première s'engouffre ainsi dans la brèche ouverte par mai 1968 : « Assurant de 1963 à 1968 des TD sur le XVIII^e siècle et des cours de propédeutique, la jeune enseignante voit dans les événements de mai 68 "la légitimité (ou la possibilité) d'introduire, dans un cadre qui reste malgré tout traditionnel, un coin de socialisme, ou d'autogestion poétique". En mai-juin 1968, Anne Roche lance l'idée d'un "séminaire expérimental d'écriture" » (p. 84).

Ainsi A. Roche apparaît-elle d'abord comme une jeune enseignante qui fait ses premières armes à l'université en assurant les travaux dirigés et la propédeutique. Mais attentive à l'esprit du temps, elle propose de prolonger le souffle de la liberté de mai 1968 au sein de l'*alma mater*, d'abord sous la forme d'un séminaire.

La seconde, Élisabeth Bing, est l'auteure de *Et je nageai jusqu'à la page* (1976). Marianne Jaegle, dans « Élisabeth Bing et Oulipo. Des voies parallèles », montre à nouveau à quelle lacune répond l'enseignement de l'écriture créative. L'auteure, agrégée de lettres modernes, montre que le cursus qui a été le sien et qui a été couronné de succès, ne coïncide pas avec le point d'arrivée envisagé au départ : « Et pourtant, ce parcours d'apprentissage littéraire, que j'avais entrepris à l'origine par amour de la littérature et avec l'espoir d'y apprendre à écrire moi aussi, s'était limité à l'analyse de textes et à leur exégèse. Les masters de création littéraire n'existaient pas encore. Mon cursus de lettres modernes a abouti à faire de moi une prof de lettres, aboutissement qui ne me satisfaisait pas. On pourrait dire que mon parcours universitaire avait aussi eu pour conséquence paradoxale de renforcer mon inhibition à écrire. Le fossé qui existait entre les écrivains et moi, mes études de lettres n'avaient fait que l'élargir, que le rendre plus infranchissable » (p. 125).

Même si une analyse de cas ne saurait valoir vérité générale, le sentiment de M. Jaegle est sans doute largement partagé. Des études faites avec l'arrière-pensée de l'écriture en éloignent diamétralement. *Last but not least*, le présent ouvrage permet un panorama à la fois de l'offre institutionnelle et des pratiques de l'écriture créative et des ateliers d'écriture dans l'université française ainsi que

dans d'autres cadres : Zazie mode d'emploi et Aleph-Écriture.

Christophe Cosker

Université de Bretagne Occidentale, HCTI, F-29200

Brest, France

Université de La Réunion, LCF, F-97400 Saint-Denis (La

Réunion), France

christophecosker[at]gmail.com

Julia BONACCORSI, *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012*

Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Information-Communication, 2020, 204 pages

Cet ouvrage de 204 pages propose une réflexion sur les nouvelles scènes de lecture. Julia Bonaccorsi rend compte de la métamorphose de la lecture en se penchant sur une période qui s'étale sur une trentaine d'années, soit de 1980 à 2021. L'auteure procède dans son introduction à l'orientation du lecteur vers une vision qui interroge la projection du discours visuel comme forme culturelle sur l'écran électronique et dont l'enquête est jalonnée d'images ou de textes iconiques. Quatre phases alimentent l'introduction, à commencer par la mise en avant des « mutations de la culture écrite » (p. 12) en Occident, en partant du livre dans son format traditionnel, reconnu par des normes ou des conventions sociales, jusqu'à l'écran, qui met en place une dynamique sonore, visuelle et verbale. Dès lors, l'écran est défini comme « une surface qui rend visible les formes écrites » (p. 13). Dans la deuxième phase, l'auteure évoque la textualité numérique en abordant le rapport entre texte et écran. Le postulat autour du spectacle offert par les écrans qui inondent au quotidien les espaces de vie des individus constitue la troisième phase. En effet, « les dimensions culturelles et sensibles de la textualité numérique s'établissent et se reconduisent à travers ses représentations visuelles, geste énonciatif d'un rapport entre le média et l'inscription, et de ses valeurs culturelles et symboliques » (p. 16). Ainsi l'auteure redéfinit-elle l'acte de lecture, car étroitement lié aux fantasmagories de l'écran, désignées par « les sources visuelles rassemblées en une iconographie de l'écran » (p. 16). Enfin, elle aborde dans la dernière phase la question de la représentation de l'écrit, dont la lecture est rendue visuelle – au-delà du lisible – grâce à la mobilité sociale de l'écran, considéré comme forme culturelle en contexte. L'introduction présente les fondements méthodologiques de l'auteure autour des nouvelles scènes de lecture générées par la dichotomie médiatique écrit-écran ; et installe l'assise conceptuelle

spécifique pour étayer la lecture de l'ouvrage, scindé en cinq chapitres. Tout le long du livre, l'auteure procède à une analyse inscrite dans une démarche quantitative-diachronique et qualitative-ethnographique.

Le premier chapitre (p. 19-47) présente des données sur la diffusion et la transmission de la culture écrite diffusée à des époques distinctes. Cette dernière impliquerait une dimension visuelle du texte marquée par les représentations, voire les « représentations de représentations » (p. 19) au sein de l'espace public et/ou urbain, mettant ainsi en relief « des jeux intermédiatiques » (p. 19). Il est question dans ce chapitre d'exposer la « scène de lecture » et les changements – subis – de la culture écrite par l'envahissement d'images « industrialisées », puisque « ces images, par leur prolifération et leur présence dans l'espace urbain et quotidien, participent à redéfinir les termes du rapport à l'écrit : jetable, prêtable, échangeable, consommable » (p. 20). Une référence est faite aux travaux de Philippe Hamon où, entre fond et forme, plutôt des signes qu'une forme d'écriture, l'image, avec sa poétique de lecture, est soumise au(x) regard(s) sémiotique(s). Les travaux d'Anne-Marie Christin sont également évoqués autour de « la pensée de l'écran » (p. 28). D'un côté, une conceptualisation dénomminative du lecteur-usager de l'écran est mise en place : l'« acteur appareillé » de Jean-Claude Soulages, « l'lectacteur » d'Alexandra Saemmer ou encore « smartphonaute » de Virginia Sonnet, autant de concepts révélateurs – néologisme pensé et pesé –, projettent dans une dimension parallèle à celle du « lecteur ». D'un autre côté, la représentation des iconographies de la « scène de lecture » constitue l'objet d'étude de différents champs disciplinaires, à l'instar de la littérature, de l'histoire de l'art, de la sociologie, etc., en regard du roman (p. 28) ; le passage de la culture écrite à l'écran fait « du texte une image-mouvement » (p. 30) et permet, selon l'auteure, d'interroger la forme en mouvement, le regard qui lui est porté ainsi que la représentation et l'inventaire visuel constitué. Dès lors, l'écran est un livre comme un autre, marqué par la nouveauté technologique en rupture avec la culture écrite traditionnelle. J. Bonaccorsi fait référence à des images illustratives explicatives des iconographies – publicitaire, journalistique, fictionnelle/artistique, etc. – en traitant des figures de la rhétorique des images de l'écran. Par ailleurs, elle explique son protocole de recherche, dont l'objectif est de « produire une imagerie de l'écran et de ses scènes de lecture » (p. 42).

Le deuxième chapitre (p. 49-78) retrace trente années de discours publicitaires sur la culture écrite.