

PRATIQUES D'ÉCRITURES

Guillemette de GRISSAC

IUFM de la Réunion

Résumé. – Cet article est destiné à tous ceux qui s'intéressent aux pratiques d'écriture, dans la sphère scolaire, ou, à la frontière de la sphère privée et de la sphère sociale, dans les ateliers d'écriture. Destiné d'abord aux personnes qui ont suivi les ateliers d'écriture que j'anime (module culturel IUFM, atelier de l'association « Dire, lire, écrire », stages de formation continue « Pratiques d'écriture » destinés aux enseignants du premier et du second degrés), il s'adresse aussi à tous les formateurs pour échanges et débats éventuels, notamment à ceux qui s'impliquent dans ce champ d'activités. Si la théorie et la pratique que je tente d'explicitier et d'illustrer concernent plus directement les personnes qui suivent ou ont suivi un cycle d'atelier complet, c'est-à-dire un minimum de 24 heures, cela peut intéresser aussi tous les enseignants qui souhaitent découvrir les pratiques d'atelier dans le but d'enrichir les activités d'écriture en classe, et bien sûr tous ceux qui s'intéressent, pour leurs études et/ou leur plaisir aux « objets littéraires ». Dans un premier temps, je souhaite expliquer la manière dont je conçois l'atelier puis on lira des éléments de travail sur un genre littéraire fréquemment abordé : la nouvelle

Abstract. – This paper is meant for those interested in writing skills at school or in writing workshops covering both private and social areas. It is particularly meant for those who have attended my writing workshops (the IUFM cultural course entitled "Say, Read and Write", geared towards primary and high-school teachers attending the "writing skills" sessions of the formation continue), but it also concerns all teachers for exchanges and debates specialized in this field. Although meant directly for those who have attended a whole workshop session of 24 hours, the theory and practice I attend to develop here may also concern all the teachers who wish to be acquainted with workshop training in order to enhance writing activities in their classes, and also those who enjoy the literary part of their studies. The first part of this article is devoted to the conception of a writing workshop, and the second part to various elements of analysis concerning a genre frequently studied in my workshop sessions : the short-story.

Écrire en atelier

Écrire en atelier implique un dispositif précis : un lieu d'abord, comportant l'outillage minimum, papier et crayon – c'est suffisant et remarquable dans notre habituel environnement technologique – puis la présence d'un groupe qui fournira la synergie. Entre tous les participants, dans le respect et l'affirmation de la singularité de chacun, circule en effet une énergie commune qui anime « l'atelier ».

Reste à faire des propositions, donner des « consignes », c'est-à-dire donner à tous un espace dans lequel évoluer, permettre à chacun de trouver le territoire où il pourra exercer sa propre écriture, à savoir sa propre liberté. C'est le rôle de l'animateur : proposer.

Ces propositions sont appelées parfois « déclencheurs d'écriture » et c'est bien de cela dont il s'agit. L'atelier permet aux participants de concrétiser par l'écriture quelque chose d'eux-mêmes qui ne serait peut-être pas advenu sans ce passage par une forme de rituel : se mettre ensemble devant une feuille blanche et laisser venir, dans le silence et le secret de soi-même, ce que le déclencheur appelle.

D'où viennent ces déclencheurs ? En existe-t-il des catalogues ? En réalité, il n'y a pas de véritable école de ces propositions, de même qu'il ne peut exister de « manuel » ni de « méthode » – au sens le plus rationnel du terme – de l'atelier d'écriture. Le rôle du manuel, de la méthode, du catalogue, c'est la sécurité. Or il n'existe pas d'écriture sans prise de risque, – ne serait-ce que le risque de l'émotion – pas d'atelier digne de ce nom – du moins, à mon sens – sans acceptation de cette prise de risque. En écrivant, on s'expose. On ne peut écrire qu'avec « de soi », selon l'expression de Roland Barthes.

Voilà pourquoi on trouvera dans l'atelier – du moins dans l'atelier tel que je le conçois – des outils, bien entendu, des pistes de travail, des références nombreuses, mais pas de kit, de méthode « clés en main », pas plus de prêt-à-écrire que de prêt-à-penser. On trouvera en revanche beaucoup d'interrogations sur le langage, sur ce qu'il dit ou occulte, on cherchera l'écoute des résonances multiples entre soi-même et le monde.

Ce qui peut guider animateurs et participants, ce sont plutôt des récits d'expériences, car chaque expérience est singulière. Ce qui existe, ce sont des préalables, une forme de charte, qui consiste par exemple – du point de vue de l'animateur – à s'engager à intervenir principalement sur un plan technique – sur le « quelque chose à faire » plutôt que sur le « quelque chose à dire », selon l'expression de Jean Ricardou, du point de vue des participants, à s'engager à lire au moins une partie de ce que l'on vient d'écrire, à écouter les autres, à ne pas émettre de jugement au moment de la lecture, etc. C'est

une forme de contrat, fondé sur la confiance des uns aux autres et sur l'idée, même non exprimée, que l'on gagnera en humanité à la faveur de ces échanges.

Certes, il existe nombre de « déclencheurs » qui ont fait leurs preuves et que l'on va décliner – surtout en début d'atelier – mais très vite, la relation entre le groupe et l'animateur dessine des configurations neuves qui vont influer sur le choix – et l'invention – des déclencheurs.

Dans l'atelier, on ne s'emploiera donc pas tant à donner des outils ou appliquer des formes que, comme l'écrit François Bon dans *Tous les mots sont adultes* (2000) « à dresser une carte des territoires où engager l'écriture, à interroger le processus même de construction d'une proposition. »

La fabrique de la nouvelle

Une « fabrique » de la nouvelle ?

J'emploie à dessein le terme « fabrique » au sens où l'entend Francis Ponge : une « poétique » – car, du point de vue de l'étymologie, les deux termes sont équivalents – à la mesure de chacun, il s'agit d'un « atelier de création », d'un artisanat du verbe.

Pourquoi la nouvelle ?

À vrai dire, elle s'impose souvent d'elle-même à cause de deux nécessités : la première est conjoncturelle et triviale, mais non déterminante, c'est la brièveté, c'est-à-dire la possibilité d'aboutir à un texte satisfaisant (?) pour son auteur en une session (un jour, un week-end, quelques heures). La deuxième, c'est la mise à distance de l'écriture de soi. Quelque soit le projet – y compris un projet autobiographique – l'atelier d'écriture doit aider, et c'est son rôle, à cette mise à distance sans laquelle l'écriture ne peut réellement advenir.

Transformer un souvenir personnel, souvent confus, ou au contraire trop net et trop douloureux, donc, dans les deux cas, peu lisible par un lectorat extérieur, en une « histoire » propre à émouvoir les autres, tel est le projet de la fabrique de la nouvelle. Ainsi, le matériau personnel est modelé, manipulé – au sens physique du terme – installé dans une forme – dont on souhaitera qu'il déborde et s'échappe naturellement – bref, « transmué » en littérature. Alchimie du verbe. Même modeste, c'est cette alchimie qui est à l'œuvre.

Pour être honnête, j'ajoute que si j'ai souvent proposé des ateliers de nouvelles, c'est que la nouvelle est un genre littéraire que j'affectionne personnellement, peut-être parce que, dans la littérature française et francophone, elle a longtemps fait figure de « parente pauvre » du roman. Les Français

n'ont, paraît-il, pas la tête aux *short stories*, tout entichés qu'ils sont (qu'ils étaient ?) du « gros » roman. Qu'importe. Le goût de la brièveté se développe de nos jours et pour des raisons qui ne tiennent sans doute pas seulement aux modes littéraires.

L'atelier, comme je pense l'avoir défini plus haut, ne propose pas d'imiter des formes littéraires, ni de faire entrer l'écriture dans des moules coercitifs. « Mais sans technique l'amour n'est rien qu'une sale manie », écrit malicieusement Brassens. C'est ce que je pense de l'écriture. Si l'on veut écrire des nouvelles, alors on se référera à des formes existantes et à des techniques, ne serait-ce que pour le plaisir de les voir voler en éclats sous la pression du dire personnel et de l'inouï à exprimer.

Qu'entend-on par « nouvelle » ?

À l'origine, on trouve les *novelle* italiennes (*Cent nouvelles nouvelles*, 1486) qui sont, comme leur nom l'indique, des histoires qui entretiennent des rapports avec l'actualité. Par leur inspiration, elles sont proches du fabliau : brèves, souvent gaillardes, destinées à divertir.

Par la suite, la nouvelle se transforme et peut se définir comme un récit fictionnel généralement bref dans lequel le « tour oral » d'origine est abandonné.

Au XIX^e siècle, sous l'influence des « fantastiqueurs » comme des « réalistes », il y a une certaine indétermination entre nouvelle et conte. Au XX^e siècle, on a souvent voulu spécialiser la nouvelle dans le vrai ou le vraisemblable pour la distinguer du conte, sans toutefois y parvenir vraiment. La nouvelle demeure de nos jours un genre protéiforme, frontalier d'autres formes reconnaissables et très différentes les unes des autres. La nouvelle navigue d'un pôle à un autre : du texte de presse au poème en prose, en passant par toutes les formes de fragments.

Ce qui singularise la nouvelle, par rapport au roman et au conte, ce n'est peut-être pas tant son contenu ou son registre que certaines de ses caractéristiques formelles : brièveté, resserrement de l'action, nombre restreint de personnages, fin en forme de chute ou d'ouverture.

En tant que genre littéraire, la nouvelle, considérée comme un genre « phénix » ou « caméléon », possède des « références » : on peut lui associer beaucoup de noms célèbres, en particulier dans le domaine anglophone. Ainsi en Grande-Bretagne : Joyce, Virginia Woolf, K. Mansfield, Neil Gaiman. Aux USA : Hemingway, Caldwell, Carter, Bradbury, Matheson, et, plus près de nous : Ph. K. Dick et Stephen King. En Amérique du sud : Garcia Marquez, Borges, Cortazar, Coloane, Sepulveda... En France, elle effectue peut-

être un retour au XXI^e siècle, avec des auteurs comme Danielle Sallenave, Annie Saumont, Didier Daeninck, Philippe Claudel, Anna Gavalda, etc.

Elle est, en tout cas, plus que jamais multiforme. Son originalité est souvent due à des stratégies d'écriture, aux jeux avec la forme et le genre (*Contes glacés* de J. Sternberg, *La Première Gorgée de bière* de Philippe Delerm), bref, à la liberté des créateurs.

Et les théories?

Il existe assez peu de théoriciens de la nouvelle, surtout si l'on considère le grand nombre de théoriciens du roman. Et, si l'on rencontre un certain nombre d'écrivains qui ont théorisé sur leur « fabrication du roman », comme par exemple Zola et Maupassant (préface de *Pierre et Jean*), sur leurs « personnages » (Mauriac), peu de nouvellistes livrent leurs secrets. Il y en a cependant : Tchekov et, plus récemment, Daniel Boulanger et Stephen King (ce n'est pas au hasard que j'effectue ce rapprochement et j'espère qu'on me le reprochera).

Ainsi, les théoriciens travaillent en lisant, listant, classant, comparant le vaste corpus des nouvelles, au risque – et c'est le risque de toute tentative de classement – de se retrouver dans les impasses et apories de la bibliothèque impossible que dénonce, avec humour, Borgès.

En ce domaine, le nom de René Godenne (1976) continue d'être la référence principale. Or, la recherche de René Godenne s'est effectuée, en toute logique, sur les auteurs canoniques du XIX^e (Flaubert, Zola, Maupassant) et sur des auteurs français de la première moitié du XX^e siècle dont certains sont en partie oubliés, et sur les auteurs français contemporains des recherches, à savoir les années 1950-70, une période relativement « pauvre » dans le domaine francophone. Cette approche théorique ne prend pas en compte – et pour cause – ce que l'on pourrait appeler une ré-émergence de la nouvelle en France depuis les années 80 et surtout 90, avec des auteurs comme, par exemple, J.-M. G. Le Clezio (*Mondo et autres nouvelles*), Danielle Sallenave, Annie Saumont, Pierre Michon, (*Vies minuscules*, 1984), Anna Gavalda Daniel Boulanger qui continue de publier principalement des recueils de nouvelles depuis *Fouette cocher!* pour lequel il a reçu – est-ce une référence ? – le Goncourt de la nouvelle, en 1974. Plus récemment, Philippe Claudel a obtenu ce prix pour *Les petites mécaniques* (1998).

Plus récentes, quoique fondées sur les recherches de Godenne, sont les analyses et catégorisations de Daniel Grojnowski (1993) s'intéressant plus largement au domaine européen (Tolstoï, Tchekov, Kafka...) et à des écrivains français contemporains comme J. Jouet et J. Sternberg.

Reste à explorer, mais c'est peut-être fait, en tout cas pour les spécialistes, le domaine oriental désormais traduit et publié en collections de poche : les nouveaux auteurs chinois, les nouvellistes indiens et de l'océan Indien (Anita Desai, par exemple), la culture japonaise du texte bref (Sôseki, Mishima, Kensaburô Oé) mais sans doute le concept de « nouvelle » forgé en Europe ne s'applique-t-il qu'imparfaitement à des écrivains qui concentrent en eux deux traditions d'écriture, orientale et occidentale. On aurait alors bien des difficultés à faire entrer les « nouvelles » dans des catégories préexistantes (et à quoi bon le faire si l'on est simplement lecteur ?).

De nos jours, les frontières éclatent et c'est tant mieux : tel ou tel auteur est en même temps poète et plasticien, et réalise des performances, tel ou tel texte « fait poème » pour les uns, s'apparente à la philosophie pour les autres, à la foutaise pour d'autres encore, qu'importe ?

« De la nouvelle »

L'intérêt des analyses de Godenne, en particulier dans le cadre de l'atelier d'écriture, c'est cependant la répartition en catégories : « nouvelles-histoires » et « nouvelles-instants ». La première catégorie regroupe les nouvelles les plus longues, celles qui reposent sur un scénario ou pourraient être assimilées à de brefs romans comme, par exemple, *Carmen* de Mérimée. L'autre catégorie se fonde sur « l'instant » : instant d'un retour en arrière, instant d'une prise de conscience. Le modèle, pour simplifier, serait, par exemple, « La mort de la phalène » de Virginia Woolf. Dans ce type de nouvelle, il n'y a pas « d'histoire », pas de rebondissement spectaculaire, mais des frémissements d'âme, des bruissements de la pensée ; ce type de nouvelle est souvent constitué d'un monologue intérieur et ses effets reposent sur la parole fragmentaire, murmurée, voilée, du narrateur qui laisse au lecteur de larges interstices pour s'interroger et très peu de sécurité. Chacun sait ce que la sécurité, quand on la recherche, en littérature et ailleurs, peut avoir de décevant.

On trouve déjà dans le passé, entre autres et surtout chez Maupassant, ce type de procédés : une narration incomplète, fragmentaire, souvent le fait d'un fou (« La nuit », « La chevelure ») ou d'un rêveur, qui « entourloupe » le lecteur et/ou lui dévoile comme à contre-cœur une vision du monde singulière et inouïe.

L'une des techniques les plus repérables de la nouvelle est donc ce jeu du narrateur avec son lecteur : effets de surprises, retournement final. On découvre qu'il est un enfant, il est fou, il rêve, il est un extra-terrestre, un monstre comme le héros du « Journal d'un monstre » de Richard Matheson...

Si l'on fait la liste des caractéristiques formelles de la nouvelle, et cette liste sera forcément réductrice, voici ce que l'on pourrait trouver :

- La brièveté.
- Le caractère resserré de l'intrigue autour d'un seul fait, d'un seul événement, qu'il soit extérieur ou intérieur, réaliste ou non ;
- La présence de peu de personnages, et, dans les « nouvelles-instants », souvent d'un seul personnage, et qui est en même temps narrateur.
- Le resserrement dans le temps, mais qui n'exclut pas les retours en arrière et divers jeux temporels, comme, par exemple, dans « Vingt-quatre heures de la vie d'une femme » de Stefan Zweig).
- L'absence de digression et la forte concentration du discours sur le « sujet » : dans une nouvelle brève, tous les mots « comptent » ;
- Le tressage des voix : s'il y a plusieurs voix qui « racontent », elles se mêlent à l'intérieur du texte (et non à l'aide d'une répartition en chapitres) ;
- L'importance – et souvent la prédominance – de l'écriture, du « style » par rapport au scénario ;
- L'appropriation des caractéristiques du genre autobiographique : journal intime, carnet de bord, confession ultime, testament (*cf.* Edgar Poe, entre autres, « Le chat noir », Richard Matheson, « Journal d'un monstre »), c'est-à-dire une vision subjective, parcellaire, un « angle de vue » réduit à dessein ;
- Le caractère ouvert de la fin, laissant le lecteur « sur sa faim » ;
- La présence d'une « chute » : surprise finale, effet de retournement (ce qui n'est pas incompatible avec la caractéristique précédente) ;
- La « charge » emblématique et symbolique présente dans toute œuvre littéraire est rapidement perceptible.

De l'écriture de la nouvelle

Nabokov raconte comment, dans les années 1920, un ami de Tchekhov lui demande comment il écrit ses nouvelles. Tchekhov prend alors un objet au hasard sur son bureau et dit : « Voici un cendrier, demain, vous aurez une nouvelle intitulée "Le cendrier" ».

« La nouvelle a le feu aux pommettes », écrit Daniel Boulanger, elle ne dure pas, elle se consume. On ne peut pas non plus en consommer trop à la suite : une nouvelle se savoure et elle continue à « travailler » ensuite son lecteur.

Bien entendu, il n'en va pas des nouvelles comme de la cuisine. Pas de recette à suivre à la lettre.

Les « meilleures » nouvelles – si ce terme a un sens – sont celles qui échappent à toute classification apparente, celles qui défient les catégories et les étiquettes, celles qui me comblent, moi lecteur, ici et maintenant, c'est-à-

dire celles qui répondent à mon désir – y compris à mon désir de frustration – et me parlent ou me distraient, ou les deux à la fois, de ma propre histoire.

Quant à écrire en atelier... À vrai dire, on peut tout écrire en atelier. S'il y a le désir. Les modèles sont là pour donner envie d'écrire, pas pour intimider. La technique, on vient de le voir, n'est qu'un appui, un appel à suivre pour mieux s'écarter. La transgression est toujours de mise. Rien à voir avec le code de la route. Soyez impudents et imprudents si vous voulez écrire. Et, dans l'atelier, ne pas respecter la consigne, c'est encore respecter la consigne.

De toutes façons, il se produira toujours quelque chose d'inattendu, il y a toujours un moment dans l'atelier où passe le « marchand de miracles ».

Si l'on décide d'écrire des nouvelles, voici quelques exemples de déclencheurs – en attendant d'en inventer d'autres – qui préparent le matériau destiné à la nouvelle. Certains sont communs avec ceux employés pour un atelier « écriture autobiographique » ou « écriture fragmentaire ». Les références littéraires qui figurent dans la liste de ces consignes ne sont pas là comme modèles, mais comme simples références, à prendre ou à laisser. En tout cas, elles ne doivent, à mon avis, qu'exceptionnellement être proposées en préalable¹ :

- L'objet : 1) Cherchez dans votre mémoire un objet, décrivez-le. 2) Quels sont les éléments, les associations d'idées qui ont fait venir à votre conscience cet objet plutôt qu'un autre ? Écrivez-les. 3) Vous avez maintenant les ingrédients d'une nouvelle : écrivez-là ! *cf.* le mot de Tchekhov, à propos du cendrier !

- L'objet encore : videz votre sac à main (ou vos poches) pour sélectionner un objet qui deviendra le titre de votre nouvelle.

- La lettre : quelqu'un écrit à quelqu'un ; une seule lettre, et non un échange. « Une lettre » de D. Sallenave constitue, bien sûr, un modèle qu'on livrera... après l'écriture.

- Le « caché du narrateur » : le narrateur nous cache quelque chose : qui il est, d'où il parle, etc. C'est le cas du narrateur de la nouvelle de Borgès, « La demeure d'Astérior », et de bien d'autres comme « Pauvre petit garçon », de

1. Certains de ces déclencheurs se trouvent dans le livre d'Anne Roche et Nicole Voltz cité dans la bibliographie. Le « souvenir en deux versions » a été proposé en atelier d'écriture par l'écrivain Jacques Serena (J. Serena est publié aux éditions de Minuit), dans le cadre d'une université d'été organisée par Claudette Oriol-Boyer, université Grenoble 3. Nombre de mes références sont issues des ateliers « Aleph écriture » (7 rue Saint-Jacques, 75007 Paris ; voir le site « Aleph-écriture »), et en particulier des sessions animées par N. Voltz et J.-F. Géhant. Les ateliers d'écriture animés par François Bon, déjà cité, sont à découvrir sur le site créé par l'auteur.

Buzzatti. Pour amorcer ce travail, j'ai l'habitude de proposer une nouvelle très brève « Tragédie » de Jean Audoin, nouvelle parue en 1996 dans la revue « Harfang ». Cette proposition permet de travailler la question du narrateur et de trouver « naturellement » une « chute » à la nouvelle brève. Indiquons qu'il existe cependant des nouvelles longues fondées sur ce principe : c'est le cas de la nouvelle de Thierry Jonquet « La Vigie » (Gallimard, Folio) et, plus récemment du court « roman » de Philippe Claudel « La petite fille de Monsieur Lihn ».

- La dimension « fantastique » : racontez un souvenir auquel vous intégrez un élément irrationnel. Voir par exemple, ensuite, « Le rideau » de Sternberg, « l'Axolotl » de Cortazar.

- Le titre : à partir d'une liste écrite lors d'une précédente activité, sélectionnez un élément qui vous servira de titre.

- Le titre encore : à choisir à partir d'une liste de titres (choisis par l'animateur parmi des titres de nouvelles existant en littérature). Le livre de A. Roche et N. Voltz, *L'Atelier d'écriture*, en propose un certain nombre, empruntés à divers auteurs reconnus : « La marque sur le mur », « La maison aux glycines », « L'homme au fusil. »

- Le souvenir en deux versions : racontez un souvenir ; puis, dans un deuxième temps, racontez ce même souvenir en le modifiant dans le sens que vous voulez (en le dramatisant, en le rendant plus léger, en modifiant l'issue). Vous les lirez ensuite sans jamais dire lequel est « l'authentique ».

- La petite phrase : voici, dit l'animateur, une phrase, elle sera le début de votre nouvelle ou elle devra apparaître à un moment de votre texte ; ou encore : elle sera la phrase finale².

- La petite phrase tirée du quotidien : un temps d'écriture animé par Dorothee Letessier (auteur du *Voyage à Paimpol*), proposait pour toute consigne : « Nul si découvert ». Aux participants d'écrire un texte de leur choix à partir de ce déclencheur d'imaginaire.

- L'annonce découpée dans le journal.

- Le titre d'un fait divers.

- Un récit de rêve.

- Une photographie : elle est dans votre mémoire, décrivez-la. Une autre photographie, imaginaire, celle-là : inventez-la.

Etc.

2. J'ai le souvenir d'avoir « tiré » comme début la phrase initiale d'un texte de Kafka : « Je suis un pont ». Hélas, la personnalité et le caractère exceptionnellement novateur de l'écrivain m'inhibèrent complètement : mieux vaut, je crois, ne pas donner le nom de l'auteur de la phrase.

Sur le vif, au moment où chacun écrit, on perçoit que l'élément « consigne » est relativement peu important, et qu'il peut être décliné de diverses manières, repensé en fonction du public écrivant, voire improvisé, car, de toutes façons, il faudra réécrire ...

Réécrire

Il est là, maintenant, le matériau, tout chaud, tout vibrant, à peine échappé de la plume, couvé, protégé parfois farouchement par son géniteur ou sa génitrice et il va falloir réécrire. Pas seulement retoucher, non, revenir, avoir envie d'abandonner, reprendre, remodeler. Pourquoi ? Y aurait-il là un animateur qui veut absolument poser sa patte sur le texte ? Non, l'animateur ne propose que des techniques ; il/elle parle de lisibilité, de narration, de voix narratives, de prise en compte du lecteur.

Ces mots-là ne sont pas agréables à entendre pour le scripteur, tout à son énergie créatrice ! On a donné de soi, on s'est exposé, mis en danger, on a puisé dans sa mémoire, ouvert son cœur, et il faudrait reprendre ligne à ligne ? Jouer au scribe tatillon, recompter les virgules, se rappeler les mauvaises heures de la grammaire au collège ?

C'est sans doute le moment le plus délicat de l'atelier et le moment essentiel. Comment se détacher de ce que l'on vient d'écrire ? Comment accepter des conseils tels que : « Pourquoi tu ne fais pas parler le personnage ? Pourquoi tu ne mets pas tout au présent ? Pourquoi le nom de cette rue plutôt qu'un autre ? »

Pauvre et bienheureux texte ! Il n'échappera pas au regard, aux oreilles des autres – animateur et groupe – car sa vocation, c'est d'être lu, n'est-ce pas ? Et si personne ne dit rien, c'est pire, alors on questionne : Vous avez bien écouté ? Vous avez compris « ce que je veux dire » ?

Dans l'atelier, peu à peu, le « ce que je veux dire » se transforme en « ce que je dis » ; le texte-souvenir se transforme en texte à lire, l'histoire intimement mémorisée/inventée devient une histoire à partager. ce que l'on a « à dire » est toujours là, sans changement, mais plus ferme, plus attirant, et ce qui a changé, c'est que les autres – et même son auteur – peuvent l'entendre et le prendre pour eux, le lire véritablement, comme ils font à chaque fois qu'ils lisent en un mouvement unique de projection-appropriation-distance.

Techniques de réécriture

C'est l'aide technique qui permet cette lisibilité et cette mise à distance salutaire pour tous.

Voici quelques exemples de conseils concernant l'écriture/réécriture de la nouvelle :

- La « personne » : si l'on a écrit à la première personne, essayer à la troisième, et inversement.
- Les noms : quelle est leur charge symbolique ? Ne jamais les laisser venir au hasard, ou réfléchir à ce « hasard ».
- Se rappeler que chaque détail compte : éliminer ce qui n'est là que comme témoignage aléatoire du vécu, sans relation avec le sujet central.
- Le temps : est-il forcément linéaire ? Peut-on essayer une autre temporalité ?
- La perspective narrative : qui raconte ? L'histoire ne peut-elle être racontée par quelqu'un d'autre ? Un autre personnage ? Un autre narrateur ? Le narrateur nous cache-t-il quelque chose ?
- L'amorce : la première phrase est déjà l'annonce du dénouement mais seul l'auteur le sait, à cette première phrase fait écho la dernière.
- Le bouclage : même si l'on souhaite laisser une impression d'inachevé, il y a nécessité de bouclage : si ce n'est un bouclage de scénario, cela peut être un bouclage syntaxique ou sonore.
- Le cœur du texte : quelle est matériellement et sémantiquement la phrase – ou le paragraphe – central(e) de la nouvelle ?
- L'élément symbolique : objet, concept, quel est-il ?
- Y a-t-il un leitmotiv ? Un effet de récurrences à différents niveaux ? Est-ce fortuit ? Est-ce maîtrisé ?
- L'enjeu de la nouvelle : quel est le véritable enjeu du récit / du texte ? Qu'y trouve-t-on que l'on n'avait pas prévu au départ ? Finalement, « qu'avais-je envie de dire ? »
- Le non-dit : qu'y a-t-il de clairement explicite et quelle est la part d'implicite ? Celle-ci est-elle suffisamment décodable par le lecteur ? Ou au contraire trop évidente ?
- Quel rapport au monde se dit dans ce texte ? Peut-on le formuler en un « hors texte » ?

Reste à réfléchir ensuite en termes d'ensemble : comment « fabriquer » un recueil, par exemple ?

Ce sera un autre article.

Pour finir

L'écriture est avant tout un lieu prosaïque : elle est affaire de langue appri-voisée en langage singulier, de courbatures du corps contraint de rester attaché, affaire de culture, codes et de règles, sans quoi rien n'est possible. Elle est aussi, bien sûr, lieu de mystère et de dévoilement des lignes de forces

inconscientes. Ce qui, en nous, se trame sans nous, c'est l'écriture qui nous aide à le faire émerger et à le disposer de manière acceptable, belle ou parfois sublime. C'est elle qui, parfois, transforme un fardeau en cadeau. Elle est aussi – quand « ça décolle » – lieu de légèreté et de jubilation. Comme tout art, elle révèle. Ce qu'elle révèle, ce ne sont jamais des réponses au mystère, mais de nouvelles questions. Quand j'écris, à chaque instant se pose à moi la question essentielle : « Qu'est-ce qui me fait vivre ? »

Ce que permet l'écriture, ce sont de nouvelles postures de questionnement, de nouveaux angles d'attaque pour interroger singulièrement notre propre rapport au monde.

Bibliographie

Théories et pratiques des activités d'écriture

- BUCHETON D. (1995), *Conduites d'écriture*, CRDP de Versailles.
 Cahiers de Fontenay (1991), *Écrire et faire écrire*, Actes de l'université d'été de 1991.
 ORIOL-BOYER C. (dir) (1998), *La Réécriture*, Grenoble, Université d'été de Cerisy.
 PIMET Odile et BONIFACE Claire (1998), *Atelier d'écriture*, ESF.
 POSLANIEC C. (1992), *De la lecture à la littérature*, éd. du Sorbier.
 REUTER Yves (1996), *Enseigner et apprendre à écrire*, Dunod,.

Sur les ateliers d'écriture

- ANDRÉ Alain (1989), *Babel heureuse*, Syros / Alternatives.
 BON François (2000), *Tous les mots sont adultes*, Fayard.
 ROCHE Anne, GUIGUET Andrée, VOLTZ Nicole (1989), *L'Atelier d'écriture*, Bordas,.
 ROSSIGNOL Isabelle (1998), *L'Invention des ateliers d'écriture en France*, L'Harmattan.

Sur la nouvelle

Bibliographie théorique

- GODENNE René (1976), *La Nouvelle française*, PUF.
 GROJNOWSKI Daniel (1993), *Lire la nouvelle*, Dunod.
 OZWALD Thierry (1996), *La Nouvelle*, Hachette.

Revue littéraire

- Brèves*, Atelier du Gué éditeur, 11 300 Villelongue-d'Aude
 (breves@atelierdugue.com).

Harfang, avenue du général de Gaulle, 49 130 Les Ponts-de-Cé.
L'Encrier renversé, qui propose un guide des concours de nouvelles et un concours de nouvelles pour lycéens, 25 chemin de l'Arnac, 81100 Castres ; e-mail : encrier.reverse@wanadoo.fr.

Sites

BON François : www.remue.net.

Écrits-vains : http://ecrits-vains.com/revues_litt/htm.

ORIOLE-BOYER Claudette : www.u-grenoble3.fr/Oriol.

Nouvelles

Bibliographie aussi succincte que subjective... à amender, compléter.
 La plupart de ces ouvrages sont édités en format « poche ».

Les « ancêtres »

BOCCACE (Giovanni Boccaccio, dit), *Decameron*.

CERVANTÈS Miguel de, *Nouvelles exemplaires*.

NAVARRÉ Marguerite de, *L'Heptaméron*.

Classiques des XIX^e et XX^e siècles

BLIXEN Karen, *Contes d'hiver, Nouveaux contes d'hiver*.

CAMUS Albert, *L'Exil et le royaume*.

FLAUBERT Gustave, *Trois Contes*.

GAUTIER Théophile, *Contes fantastiques* : « Omphale », etc.

GOGOL Nicolas, *Nouvelles petersbourgeoises* : « Le nez » ; « Le manteau » ; « Journal d'un fou ».

JAMES Henry, *La Leçon du maître et autres nouvelles ; La Revanche et autres nouvelles* : « Vie privée », « L'image dans le tapis ».

JOYCE James, *Gens de Dublin*.

KAFKA Franz, « La colonie pénitentiaire » ; « La muraille de Chine ».

MANN Thomas, « La mort à Venise ».

MAUPASSANT Guy de, *Boule de Suif, Contes du jour et de la nuit*, « Le Horla », etc.

MELVILLE Hermann, « Bartleby ».

MÉRIMÉE Prosper, « Mateo Falcone », « Lokis »...

POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, etc.

POUCHKINE Alexandre, « La dame de pique ».

TCHEKOV Anton, « Le violon de Rotschild » ; *Le Duel et autres nouvelles*.

TOLSTOÏ Léon, « La mort d'Ivan Illich », « Maître et serviteur ».

VILLIERS de L'ISLE ADAM Auguste, *Contes cruels* : « Vera », « À s'y méprendre ».

YOURCENAR Marguerite, *Nouvelles orientales*.
 ZWEIG Stefan, « Le joueur d'échecs », « Vingt-quatre heures de la vie d'une femme ».

Domaine anglophone

BOWLES Paul, *L'Écho ; Réveillon à Tanger*.
 BRADBURY Ray, *Les Pommes d'or du soleil ; À l'ouest d'octobre*.
 BRAUTIGAN Richard, *Tokyo Montana express*.
 BUKOWSKI Charles, *Contes de la folie ordinaire*.
 CALDWELL Erskine, *Nous les vivants*.
 CARVER Richard, *Les Trois Roses jaunes*.
 CONRAD Joseph, *Le Compagnon secret*.
 DAHL Roald, *Kiss, Kiss*.
 FAULKNER William, *Treize histoires*.
 FITZGERALD Francis Scott, *La Fêlure*.
 LESSING Doris, *Nouvelles africaines*.
 LOVECRAFT Howard Phillips, *La Couleur tombée du ciel*.
 MAC CULLERS Carson Smith, *La Ballade du café triste et autres nouvelles*.
 MANSFIELD Katherine, « Quelque chose d'enfantin » ; « Félicité ».
 MATHESON Richard, *Miasmes de mort*.
 MAUGHAM Somerset, *Nouvelles*.
 O'CONNOR Flannery, *Les Braves gens ne courent pas les rues*.
 SALINGER Jerome David, *Nouvelles*.
 TAYLOR Elisabeth, *Cher Edmund*.
 WILLIAMS Tennessee, *Le Boxeur manchot*.
 WOOLF Virginia, *La Mort de la phalène*.

Autres domaines

BARICCO Alessandro, *Novecento pianiste*.
 BUZZATI Dino, *Le K ; Les Nuits difficiles*.
 CALVINO Italo, *Aventures*.
 SAVINIO Alberto, *Toute la vie*.
 TABUCCHI Antonio, *Femme de Porto Pim et autres histoires*.
 FAKINOS Aris, *Récits des temps perdus*.
 BERBEROVA Nina, *L'Accompagnatrice*.
 BASHEVIS SINGER Isaac, *Gimpel le naïf*.
 KUNDERA Milan, *Risibles amours*.
 FUENTES Carlos, *L'Oranger*.
 BORGES Jorge Luis, *Le Livre de sable ; L'Aleph ; Fictions ...*
 COLOANE Francisco, *Cap Horn ; Le Golfe des peines*.
 CORTAZAR Julio, *Les Armes secrètes ; Cronopes et fameux*.

OCAMPO Silvana, *Faits divers de la terre et du ciel*.
QUIROGA Horatio, *Contes d'amour de folie et de mort ; Anaconda*.
GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Douze contes vagabonds ; Histoire de la candide
Erendira...*
KENZABURŌ Ôé, *Dites-nous comment survivre à notre folie*
MISHIMA Yukio, *La Mort en été*.
SŌSEKI, *Petits contes de printemps*.
LAO She, *Gens de Pékin*.

Quelques écrivains francophones contemporains

BOBIN Christian, *Une petite robe de fête*.
BOULANGER Daniel, *Le Chant du coq ; Le Chemin des caracoles ; Un arbre
dans Babylone*.
CHATELET Noëlle, *Histoires de bouches*.
CHEDID Andrée, *Les Manèges de la vie ; La Femme en rouge*.
CLAUDEL Philippe, *Les petites mécaniques*
CONFIAnt Raphaël, *La Baignoire de Joséphine*.
FOURNEL Paul, *Les Grosses Rêveuses*.
JONQUET Thierry *La vigie*
GAVALDA Anna, *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*.
LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Mondo et autres histoires*.
OTTE Jean-Pierre, *Histoires du bonheur d'exister*.
PUJADE-RENAUD Claude, *Un si joli petit livre et autres nouvelles ; Vous êtes
toute seule ?*
SALLENAVE Danièle, *Un printemps froid*.
SAUMONT Annie, *Ils vont arriver, quel bonheur ; Le lait est un liquide blanc*.
TRASSARD Jean-Loup, *Paroles de laine*.

Parutions récentes

DESSOMES FLOREZ, Philippe (dir.) (2004), *Frontières. Anthologie de nouvelles hispano-américaines*, Presses universitaires de Lyon (80 boulevard de la Croix-Rousse, 69242 Lyon).
KRISTOF Agota (2004), *C'est égal*, Seuil.
MARTIN Frédérique (2004), *L'Écharde du silence*, éd. du Rocher, prix Pro-méthée de la nouvelle.