

Houdart-Merot Violaine, Petitjean Anne-Marie

AGORA EA 7392

Université de Cergy-Pontoise

F-95011

violaine.houdart-merot@u-cergy.fr, anne-marie.petitjean@u-cergy.fr

Introduction

Réfléchir l'engagement dans l'écriture aujourd'hui : acteurs, lieux et enjeux

On assiste depuis le début du XXI^e siècle à des formes inédites d'écriture et de créativité, liées à la fois aux modalités de médiation ou de diffusion des pratiques de création (écriture en ligne, littérature « hors du livre¹ ») et aux pratiques éditoriales, sociales (ateliers d'écriture) ou universitaires (création littéraire à l'université). Ces nouveaux supports et ces nouveaux lieux de littérature donnent accès à l'écriture à des personnes qui ne se seraient jamais auparavant autorisées à diffuser leurs écrits ou même à écrire. Nous faisons l'hypothèse que ces conditions nouvelles transforment la littérature elle-même.

Peut-on, dans ce contexte inédit, dégager quelques caractéristiques de ces écritures contemporaines et tenter d'analyser les processus d'écriture qui sont à l'œuvre, aussi bien chez les écrivains, écrivains-plasticiens ou artistes numériques que dans les récentes pratiques d'écriture qu'on observe en ligne ou encore dans les ateliers d'écriture destinés à des publics très variés ?

¹ O. Rosenthal & L. Rufel (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature* n°160, décembre 2010.

Telles sont les questions qu'aborde ce premier numéro des *Cahiers d'Agora*, issu d'un séminaire annuel rassemblant aussi bien des écrivains que des enseignants-chercheurs, des étudiants² ou des professionnels engagés dans des expériences d'écriture créative.

Les processus à l'œuvre dans les écritures contemporaines

Pourquoi cet intérêt pour les processus d'écriture ? Assurément depuis longtemps bien des écrivains se sont penchés sur les « sentiers de la création », se sont efforcés d'explicitier leurs démarches, d'écrire des arts poétiques ou conseils aux jeunes écrivains, de conserver leurs brouillons comme Balzac, Flaubert ou Hugo, parfois de publier les diverses versions d'une même œuvre comme Claudel ou Ponge. Mais il semble que l'intérêt pour les processus d'écriture soit fortement accru depuis le XXI^e siècle et qu'il se manifeste de diverses manières.

L'écrivain aujourd'hui est invité à parler de son travail d'écriture dans les médias, mais aussi parfois dans des lieux culturels, voire des colloques universitaires et, depuis peu, dans des formations universitaires consacrées à la création littéraire. Il s'expose dans des blogs ou des sites, sur lesquels il présente des projets en cours. Il multiplie donc les entretiens, parfois en ligne, parfois publiés dans des éditions papier. L'écrivain, écrit Lionel Ruffel dans *Brouhaha*, « s'il veut être présent et exister en tant qu'écrivain, doit désormais se rendre visible ». Ce qu'il rend visible par la même occasion, c'est la manière dont il s'y prend pour écrire, les secrets de la fabrique. Cela peut prendre la forme de dialogues avec des écrivains ou des journalistes ou encore avec des universitaires comme Pascal Quignard quand il publie, à la demande d'Irène Fenoglio, le manuscrit exhaustif de l'écriture de *Boutès* dans *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Ces regards sur l'œuvre en train de se faire peuvent ressembler à des arts

² Plusieurs articles ont donc un statut de témoignage (premières expériences de conduite d'ateliers) et sont à lire comme tels.

poétiques détournés, comme le *Journal d'un écrivain en pyjama* de Dany Laferrière, ou *l'Histoire de la littérature récente* d'Olivier Cadiot ou encore les *Exercices de poésie pratique* de François Matton. Cela peut prendre la forme de master class, dans divers contextes. Durant l'été 2017, sur France culture, une série de masterclasses ont donné la parole à de nombreux artistes, parmi lesquels un bon nombre d'écrivains, interrogés notamment sur l'acte de création. À l'université de Cergy-Pontoise, en lien avec la Maison des écrivains et « le temps des écrivains à l'université », des écrivains sont régulièrement invités à conseiller les apprentis-écrivains et à parler de la manière dont ils s'y prennent eux-mêmes. Et l'on peut dire que les ateliers d'écriture qui se développent dans divers secteurs sont aussi une invitation à réfléchir collectivement aux processus d'écriture, comme nous le verrons dans la partie de ce numéro consacrée aux expériences en atelier.

Cette question des processus est au cœur du dialogue que nous avons enregistré entre les écrivains Arno Bertina et François Bon, « Mais comment diable s'y prennent-ils ? ». L'un et l'autre font le récit de leur entrée en écriture. Par des cheminements différents, l'un et l'autre insistent sur la part de la dimension collective dans leur exploration de l'écriture. F. Bon affirme avec force que l'atelier « participe de l'activité d'écrire ». Arno Bertina relate son expérience fondatrice d'écriture collaborative avec les éditions Inculte. Il parle de sa confiance dans « l'intelligence collective ».

Pour l'un et l'autre aussi, le travail de documentation nourrit les processus d'écriture, exige un autre regard sur le réel. Ce travail « rend plus épidermique le rapport au monde » pour Arno Bertina. L'attention au réel pourrait bien être un des points saillants de la création littéraire contemporaine, comme on l'observe aussi dans un ouvrage collectif – auquel avait participé Arno Bertina – *Devenirs du roman vol.2, Écritures et matériaux* (éditions Inculte, 2014) ; on y observe l'importance, pour la genèse de leurs œuvres, des matériaux les plus divers (archive, faits divers, enregistrement de langages...) chez un grand nombre d'écrivains contemporains,

d'Olivia Rosenthal à Emmanuelle Pireyre, en passant par Olivier Rohe, Maylis de Kerangal, Claro, Marie Cosnay ou Philippe Vasset. Dans cette même vidéo, François Bon remet en question la place habituellement reconnue de la réécriture comme composante de la création. Il déplace le curseur du côté des « conditions de la prise d'écriture » et de la profération. L'oralité, de fait, comme pour d'autres écrivains contemporains, est devenue centrale dans son travail, ainsi qu'en atteste son site³.

Si les écrivains parlent donc volontiers des secrets de fabrique, il n'est pas rare aujourd'hui que cette réflexion pénètre l'œuvre littéraire elle-même. *La Place* ou *Les Années* d'Annie Ernaux en sont un bel exemple, mais aussi tous ces auteurs qui jouent en virtuoses de la métalepse pour s'adresser au lecteur et se mettre en scène en train d'écrire et, plus largement, ces nouvelles « fictions critiques » dont parle Dominique Viart dans *Fins de la littérature II* (p. 92).

L'interrogation sur les processus de création rejoint alors une posture réflexive. Yannicke Chupin, dans son article sur le roman américain depuis les années 1990, montre en quoi le roman américain s'est même trouvé paralysé dans les années 1960-1970 par une réflexivité excessive, épuisant la fiction. Son étude amène à s'interroger sur les dangers d'une réflexivité quand elle devient systématique et finit par étouffer la création elle-même.

Mais elle analyse surtout le renouveau de cette littérature réflexive à partir des années 1990, en prenant l'exemple de Nicholson Baker et Goster Wallace, qui inventent des formes plus incarnées, avec notamment une utilisation originale des notes infrapaginales qui deviennent des lieux privilégiés de réflexivité.

³ <http://www.tierslivre.net/>

Rappelons que ce déplacement vers les processus d'écriture est également au cœur de la critique génétique dont l'une des visées est bien de comprendre la genèse d'une œuvre par l'étude des différents avant-textes qui constituent et éclairent une œuvre littéraire. Ce faisant, la critique elle-même se déplace de l'écrit vers l'écriture, de l'œuvre achevée vers les possibles du texte.

La dimension réflexive des écritures contemporaines n'est pas indépendante des supports et l'on peut penser qu'elle est largement favorisée par le numérique qui offre aux écrivains des espaces de réflexivité plus libres. Dans son article sur Olivier Hodusava, Virginie Gautier rappelle les différentes fonctions du numérique : parfois simple moyen de diffusion, il peut devenir objet d'écriture à part entière, et se faire par là même « marqueur d'une contemporanéité et d'un déplacement du littéraire » dont elle dégage les caractéristiques : formes poétiques et diaristiques dominantes, espace encyclopédique, espace de porosité entre les genres, écriture exploitant « la ressource narrative de l'image ».

L'analyse comparative qui est faite ensuite entre l'œuvre numérique d'Hodusava, *Dreamlands*, née de captures photographiques, et sa transformation en passant par le support du livre (*Éclats d'Amérique*, publié aux éditions Inculte en 2014) met en lumière les spécificités des processus de création pour chaque support et dégage les transformations opérées dans le passage de l'un à l'autre, d'un côté « l'écriture avec l'image », de l'autre une place plus grande accordée à la fiction et la disparition de l'image qui reste néanmoins constitutive de l'écriture. Les pratiques sur le numérique ont donc un effet en retour sur la publication papier.

Nous n'avons pas voulu séparer les écritures littéraires d'autres formes d'écritures, et notamment politiques, qui elles aussi – et plus encore – concernent un large public. Les unes et les autres amènent à réfléchir sur les formes contemporaines de création et le rôle non

négligeable qu'y jouent non seulement le numérique en général, mais plus précisément les normes des réseaux et le design des interfaces. Ainsi Julien Longhi et Romain Badouard mettent-ils l'accent sur les contraintes fortes dont sont porteurs les designs et les normes. Ces contraintes conditionnent en partie les pratiques d'écriture et représentent une forme de pouvoir exercé par le concepteur sur l'utilisateur, pouvoir dont il faut être conscient si l'on veut les contourner. On voit en quoi la formation, et notamment la formation universitaire, est décisive pour permettre à chacun de s'emparer des nouveaux médias⁴ et d'être réellement créatifs.

Quelle fabrique quand images et écriture se rencontrent ?

Assurément, le numérique a fortement favorisé et même rendu possibles les dialogues entre texte et image dans les écritures contemporaines. Il a accentué une tendance à l'hybridation ou aux interactions entre les arts, caractéristique du contemporain. Les œuvres d'Olivier Hodasava ou de Virginie Gautier, présentées dans ce numéro, en attestent. Mais ces rencontres existent aussi en dehors du numérique, qu'il s'agisse d'artistes qui sont en même temps peintres et écrivains, comme Henri Michaux ou plus près de nous Novarina ou Mouawad, d'artistes qui créent dans une dynamique conjointe entre art visuel et art scriptural, comme Hubert Lucot, ou enfin dans des œuvres à quatre mains. Celles-ci naissent de la rencontre entre un écrivain et un illustrateur, comme dans les albums que présente ici Marie Sellier ou des échanges entre un jeune écrivain et un jeune designer, comme les livres-objets réalisés en binômes par des étudiants du master de création littéraire et des élèves de l'École Estienne.

Vera Dickman s'attache en particulier à Michaux et à l'ouvrage paru dans la collection « sentiers de la création » aux éditions Skira, en 1972, *Émergences-Résurgences*. Sa visée est

⁴ A propos des notions ambiguës de media(s), medium(s) et supports, voir l'article de Bernard Vouilloux, *Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique*, Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4419.php>, page consultée le 03 octobre 2017.

précisément de saisir le processus de création de son œuvre picturale, en sorte que l'écriture prolonge ici, dans une autre forme de réflexivité, le travail de peintre. Selon Vera Dickman, le même processus de « dessaisie » toucherait la fabrique de l'image et celle des mots, même si Michaux dit peindre « pour se défaire des mots ».

Contrairement à Michaux, dans l'œuvre très singulière d'Hubert Lucot, présentée et analysée par l'écrivain Stéphane Bouquet, l'image et le texte forment un tout indissociable, le texte « fait image » et « l'image fait sens ». En effet *Le Grand graphe* est une seule grande page, écrite sur un mur de 12 m². L'analyse qui en est faite met en évidence le rôle du support : il oriente, détermine, donne sens à l'œuvre. Il permet, suggère Stéphane Bouquet, une « grammaire de la simultanéité », dans une sorte d'écriture-action.

C'est encore une autre relation entre texte et image que l'on découvre dans l'ouvrage numérique de Virginie Gautier⁵, *Marcher dans Londres en suivant le plan du Caire*, long poème parcouru de graphismes personnels et de documents visuels, tandis que le poème génère des « images textuelles ». L'auteure-plasticienne s'efforce d'analyser elle-même les processus de création conjointe entre texte et image, en insistant d'une part sur l'outil numérique, consubstantiel à l'élaboration du texte, d'autre part sur l'usage poétique de la documentation pour créer cette ville rêvée.

Mais il y a aussi beaucoup de créations contemporaines à quatre mains, voire davantage, et c'est le cas notamment des albums de jeunesse, véritables livres d'artistes, exigeant la rencontre d'un auteur et d'un illustrateur. Tels sont les ouvrages présentés par Marie Sellier, qui insiste à la fois sur le caractère unique de chaque création, de chaque rencontre entre deux

⁵ Qui a été publié dans un second temps, en octobre 2017, dans un autre support, en livre papier aux éditions l'esquif.

sensibilités, et les va-et-vient nombreux, la recherche et le tâtonnement nécessaire pour qu'il y ait vraiment « ensemencement » et « noces de papier ».

C'est une autre forme d'interaction artistique féconde qu'analyse Laurence Bedoin, graphiste et professeure à l'École Estienne, en observant, à partir de quelques réalisations, la manière dont ses élèves designer ont mis en forme les textes écrits par les étudiants du master de création littéraire de Cergy, sous la conduite de l'écrivain Stéphane Bouquet, en résidence dans le cadre du Temps des écrivains à l'Université de la Maison des Écrivains et de la Littérature. Chacun des livres d'art ainsi réalisé est né de l'interprétation que les jeunes designer ont proposée, au terme d'échanges avec les étudiants, aboutissant à de véritables recreations, soucieuses néanmoins de se mettre au service du texte.

Quelles incidences sociétales de l'attention à l'écriture ?

Pour envisager la place que la société contemporaine confère à l'écriture, la question des supports n'est pas seule en jeu. Ce numéro des *Cahiers d'Agora* se propose également d'interroger les mutations à l'œuvre dans le champ social, lisibles dans plusieurs secteurs professionnels par l'insertion d'ateliers d'écriture créative. C'est l'expérience que rapporte Marie Uhring qui a organisé, en binôme, un atelier d'écriture auprès de personnes sans domicile fixe d'un centre d'accueil de jour, dans le cadre d'un stage du master « Métiers de l'écriture et de la création littéraire » de l'université de Cergy-Pontoise. Le poids des représentations sur la manière de bien écrire et le rôle dévolu à l'écriture pour se reconnaître une identité sociale rencontrent les atermoiements du néophyte dans la direction d'ateliers, son sens de la responsabilité et ses enthousiasmes, rapportés avec une sincérité émouvante. Certes, la présence d'ateliers d'écriture à l'hôpital, en prison, dans des organismes de réinsertion, dans des instituts médico-psychologiques, n'est pas une nouveauté et peut même

être envisagée comme une caractéristique de l'histoire du dispositif depuis ses origines en 1968 (Bing, 1976 ; Bon, 1998 ; Maricourt, 2003). Cette ambition de faire écrire dans des contextes sociaux très différents, et fortement investis par les représentations collectives comme des contextes « en marge », a sollicité l'investissement de toute une communauté de professionnels des ateliers d'écriture, fondant leur expertise de l'écriture de manières diverses et souvent sur un statut d'écrivains publiés. Ils ont inventé les chemins d'une alliance possible entre une ambition littéraire et une ambition sociale, sur fond de découverte de « l'illettrisme » (selon la formulation d'ATD quart monde en 1978) et de dénigrement du « carcan scolaire » de la rédaction (Bing, 1976). Cette alliance a produit une vraie expertise d'un corps professionnel jamais reconnu comme tel, qui a développé des partenariats de longue durée dans les différentes structures citées plus haut, mais aussi à l'école où le dispositif de l'atelier d'écrivain a pris sa place parmi les dispositifs pédagogiques et dans les universités, au sein des services culturels et de manière privilégiée dans les programmes de formation continue (Guibert, 2003 ; Lafont-Terranova, 2009). Il en est advenu un grand nombre d'essais, restés disparates mais où l'on retrouve quelques formules chocs comme « casser l'angoisse de la page blanche », « libérer sa plume », « trouver le goût de s'exprimer » ou « cultiver le plaisir d'écrire ». Le propos pouvait être évasif, l'enjeu d'adaptabilité restant l'essentiel pour ces professionnels sans formation spécifique, amenés à circuler entre des lieux et auprès de publics très différents.

Le contexte des années 1970 n'est cependant pas celui des années 2010. Dans une période d'économies drastiques, les enjeux libérateurs d'activités en marge du système éducatif ou des formations professionnelles sont moins audibles. Le paysage des ateliers d'écriture s'est scindé entre des ateliers « de loisirs », associatifs ou sous régime des indépendants, reposant sur l'inscription volontaire et le souci des participants de trouver un accompagnement à leur désir intime d'écrire, et des ateliers « de formation », prenant acte des commandes précises de secteurs de plus en plus clairvoyants sur les objectifs qu'ils assignent à un dispositif d'écriture

en collectif. L'explosion de l'offre sur le net montre que ces mutations ne tarissent pas l'intérêt pour le dispositif de l'atelier. La demande sociale est au contraire en expansion, mais selon des paramètres sans doute différents et qu'il est bon aujourd'hui de mesurer. D'un point de vue organisationnel, on peut envisager l'incidence de séjours à l'hôpital moins longs, de structures pour personnes âgées plus nombreuses, d'activités périscolaires favorisées par l'organisation du temps scolaire et par le manque de disponibilité des parents. En termes de compétences, la demande s'exprime du côté de l'entreprise comme la recherche d'une créativité verbale plus innovante, du côté de l'éducation comme une maîtrise de l'écrit ancrée sur le « déjà-là » des cultures et des motivations, du côté des personnels médicaux comme le développement d'une attention moins strictement limitée au savoir scientifique. Enfin, la demande est explicitement plus exigeante en termes d'assises théoriques. La disponibilité du bénévole ou le charisme de l'auteur local ne suffisent plus pour répondre à des enjeux de formation de la pensée critique par l'écriture et d'articulation explicite de la maîtrise verbale et de la créativité rédactionnelle aux contextes professionnels.

C'est ainsi que la description des ateliers d'écriture contemporains se fait volontiers par la clarification, non seulement des contextes d'exercice, mais des objectifs qu'ils visent et des appuis théoriques sur lesquels ils se fondent. Nous pouvons le lire dans les différents témoignages rassemblés pour ce numéro, qui permettent de penser un renouveau de l'atelier d'écriture, passé du dispositif convivial et finalement passe-partout, au développement du champ critique de « l'écriture créative » qui rassemble pour son élaboration des notions et des méthodes issus de disciplines et d'horizons variés.

La « médecine narrative », telle que les chargés de cours de l'université Paris V Descartes la mettent en place sous la direction du Pr François Goupy, trouve ainsi ses référents théoriques dans des écrits nord-américains, en particulier ceux de Rita Charon (Goupy & Le Jeune, 2017 ; Charon, 2008). Nicole Squinazi-Teboul en témoigne en s'employant à faire l'analyse

des textes produits par les étudiants en médecine de quatrième année. Elle montre ainsi tout l'avenir d'une discipline encore émergente en France et qui répond à d'authentiques besoins de formation. C'est également aux États-Unis que le projet d'écriture des vétérans de l'armée française et de leurs familles trouve son modèle avec le *Veterans Writing Project*. A partir de cette référence, Philippe Aspard nous brosse les grandes lignes d'un dispositif d'ampleur comptant des ateliers d'écriture et un fonds d'archives des écrits produits. Enfin, c'est plutôt aux références développées en art thérapie que se réfère l'étude de Sara Greaves et Jean-Luc Di Stefano auprès de parents d'un centre d'action médico-sociale précoce. Ces références s'allient avec une grande finesse aux notions développées en sociolinguistique et dans les départements de français langue étrangère, au bénéfice d'un protocole innovant d'atelier plurilingue.

Il est ainsi possible de remarquer combien les expériences contemporaines ainsi rapportées s'intéressent à ne pas poser de cloisons étanches entre des types d'écriture qui désengageraient par exemple une écriture littéraire du champ social. Cette dynamique légitime d'autant mieux la perspective englobante de « l'écriture créative », en ramenant à la problématique des processus de création des tentatives parfois très éloignées de réalisations abouties mais pour autant performantes dans leur démarche. La perspective réduit le danger d'appréhender l'écriture d'abord par une échelle des biens culturels et impose de tenir compte en premier lieu des conditions de production des textes et du conditionnement de la créativité de leurs auteurs. Enfin, ces témoignages portent attention au premier chef aux sujets qui écrivent et aux manières dont ils se sont appropriés des repères linguistiques et culturels qu'ils mettent au service de leur écriture. Ce sont sans doute ces paramètres qui signent le mieux la modernité d'expériences qu'il est intéressant de relier, par delà la diversité des protocoles et des secteurs d'activités.

Le rapport réflexif à l'écriture dans les formations

La réflexion sur les processus d'écriture est au cœur de l'enseignement dispensé dans les cursus en création littéraire qui se développent actuellement en France. François Bon en témoigne en nous faisant entendre sa parole d'écrivain enseignant la pratique littéraire à l'ENSAPC, en préalable à une journée d'études du séminaire « Créations » d'Agora, le 10 mai 2017. Il nous montre comment s'invente en partenariat une manière d'impliquer les étudiants dans une dynamique de création littéraire, en utilisant l'atelier d'écriture comme un espace privilégié de questionnement du poétique. Sa contribution associée à celle de Violaine Houdart-Merot, responsable du master « Métiers de l'écriture et de la création littéraire » de l'université de Cergy-Pontoise, ainsi que celles de Corinne Blanchaud et d'Anne-Marie Petitjean, qui enseignent également dans ce master, permettent de mieux appréhender les contours qui s'affermissent d'une recherche-crédation à la française, initiée par la place nouvelle accordée à l'exploration du littéraire dans les cursus de troisième cycle. Violaine Houdart-Merot montre ainsi comment les pratiques d'écriture créative à l'université « accompagnent des conceptions du littéraire qui sont en train de bouger » et signent « un déplacement plus net des études littéraires vers la littérature en train de s'écrire ». Participent à ces transformations l'élaboration des mémoires en deux volets dont elle nous présente un panel de réalisations caractéristiques, ainsi que les stages effectués par les étudiants au cours de leur master et dont nous entretiennent Thomas Masson et Alice Legendre. Leurs premiers pas dans l'accompagnement de jeunes collégiens et lycéens dans des projets d'écriture révèlent le rôle moteur des questions de formation dans le champ de l'écriture créative. Ils abordent en particulier l'aspect stratégique des interactions entre intervenants de statuts différents auprès d'un même groupe d'élèves, et le caractère primordial de la motivation, dont les ressorts n'ignorent ni les conditions matérielles, ni l'inscription volontaire, ni la qualité du dialogue instauré avec l'intervenant.

La manière dont toutes ces expériences, que l'on pourrait dire incarnées et relationnelles, contribuent à la constitution d'un rapport personnel à l'écriture invite à mettre en question la simple idée d'une médiation d'un objet ou d'un savoir constitué, pour lui substituer l'idée d'un tissu expérientiel participant au développement de sa poétique personnelle. On peut l'envisager comme forçant le passage, qui plus est, vers la possibilité de réalisation d'une œuvre, ce qui n'est pas rien pour ces jeunes écrivains. De même la discussion entre auteurs, comme en témoigne la vidéo entre Arno Bertina et François Bon, ou encore la lecture publique, comme en parle Jean-Marie Gleize cité par Corinne Blanchaud, se donnent à penser « comme partie prenante du geste et du procès de l'écrire ». La contemporanéité de cette perspective saute aux yeux ; elle est pourtant replacée par Corinne Blanchaud dans le fil intemporel d'une quête « vers la chose vivante, à la fois vers le "livre à venir" et vers le néant en amont de l'écriture ». Elle choisit de situer sa propre conception de l'atelier d'écritures poétiques du côté d'une intelligibilité immédiate du poétique et du retrait paradoxal du sujet dans la quête primale de « ce qui échappe ». Tout en distinguant les grandes voix d'auteurs, c'est un hommage rendu à une recherche conjointe pour « revivre "la scène de la création même" », selon une formulation de Christian Doumet, et encore vers l'idée de la littérature comme « cette chose mouvante, insaisissable, toujours susceptible d'être rendue au néant dont elle est issue ». C'est donc un angle très particulier qui est choisi pour présenter l'atelier d'écriture : il est décrit comme un espace de lecture immersif, utilisant les ressources de l'écriture et de la mise en voix pour mieux comprendre cette quête originelle des poètes. Il y prévaut une réflexion sur l'écriture, nourrie de références à des auteurs qui ont explicité leur propre relation à la création.

D'après Anne-Marie Petitjean, cette réflexion se trouve favorisée, dans un parcours de formation, par le travail de conception d'un dispositif d'écriture en atelier. L'obligation de scénariser les processus d'invention, de composition, de rectification ou de fixation du texte, dans un protocole de séances où il s'agit de faire écrire les autres, déplace fructueusement les

enjeux d'explicitation des processus de création. La formation littéraire n'y est pas abstraite ni éloignée des questions pragmatiques d'évaluation, de visibilité des compétences ou d'articulation aux contextes professionnels.

Le dossier qui suit se donne ainsi pour ambition de souligner les liens patents des modes de réflexivité critique des processus d'engagement dans l'écriture, à la fois dans le discours d'auteurs contemporains, dans celui de jeunes étudiants, concevant et expérimentant de nouveaux projets, et dans celui d'universitaires, attentifs aux processus de création ou inventant les chemins d'une recherche-crédation à la française.

Références

Bing E., 1976, *Et je nageai jusqu'à la page*, Paris, Éd. des femmes.

Bon F., 1998, *Prison*, Paris, Verdier.

Cadiot O., 2016, *Histoire de la littérature récente, t.1*, Paris, P.O.L.

Charon R., 2008, *Médecine narrative : Rendre hommage aux histoires de maladies*, trad. de l'anglais par A. Fourreau, Sipayat.

Goupy F., Le Jeune C., 2017, *La médecine narrative : une révolution pédagogique ?*, Paris, Med-Line.

Guibert R., 2003, *Former des écrivains : Principes des ateliers d'écriture en formation d'adultes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Houdart-Merot V., Mongenot C., dirs., 2013, *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Champion.

Lafont-Terranova J., 2009, *Se construire, à l'école, comme sujet-écrivain : l'apport des ateliers d'écriture*, Namur, Presses Universitaires de Namur.

Maricourt T., 2003, *Ateliers d'écriture : un outil, une arme*, Paris, L'Harmattan.

Rosenthal O., Rufel L., dirs., 2010, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », revue *Littérature* n°160.

Ruffel L., 2016, *Brouhaha*, Paris, Verdier.