

La poémaïeutique. De la pratique de la poésie oralisée comme didactique empirique

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. La poémaïeutique. De la pratique de la poésie oralisée comme didactique empirique. Pratiques: linguistique, littérature, didactique, Centre de recherche sur les médiations (Crem) - Université de Lorraine 2018, Poésie et langue: aspects théoriques et didactiques, <https://journals.openedition.org/pratiques/5394> . 10.4000/pratiques.5394 . hal-02055161

HAL Id: hal-02055161

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02055161>

Submitted on 3 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La poémaïeutique

De la pratique de la poésie oralisée comme didactique empirique

Poemaïeutics. About the practice of oralized poetry as an empirical didactics

Jérôme Cabot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5394>

DOI : 10.4000/pratiques.5394

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Jérôme Cabot, « La poémaïeutique », *Pratiques* [En ligne], 179-180 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 27 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5394> ; DOI : 10.4000/pratiques.5394

Ce document a été généré automatiquement le 27 février 2019.

© Tous droits réservés

La poémaïeutique

De la pratique de la poésie oralisée comme didactique empirique

Poemaïeutics. About the practice of oralized poetry as an empirical didactics

Jérôme Cabot

Introduction

- 1 Cet article entend opérer un retour réflexif sur treize ans d'animation d'atelier d'écriture, essentiellement dans le cadre d'une unité d'enseignement dite « d'ouverture », dispensée à l'Institut national universitaire (INU) Champollion d'Albi, mais aussi à l'occasion de festivals comme Littérature au Centre à Clermont-Ferrand ou Lettres d'Automne à Montauban. L'enjeu affiché de ces ateliers n'est pas didactique : il réside, modestement, dans la production et, en général, la diffusion orale, et parfois écrite, de textes personnels. Mais il apparaît que, incidemment, presque insidieusement, les participants en retirent – de l'intérieur – une perception plus fine, moins stéréotypée, de ce que peut être la poésie.
- 2 Ces ateliers ont toujours comme objectif et perspective, la diffusion des textes. Cette échéance fait sortir l'écriture poétique d'une pratique de simple loisir créatif et d'expression de l'intime, elle met un enjeu de qualité, de communicabilité, d'universalité, au propos ainsi produit, et fait appréhender la poésie comme une forme particulièrement élaborée et efficace de discours diffusé dans l'espace social.
- 3 Dans le cas de l'atelier annuel proposé à l'INU Champollion, la perspective de la publication des meilleurs textes en fin d'année sous le pseudonyme collectif de Jeff Champo offre l'horizon d'une diffusion imprimée ; mais même dans ce cadre, les scènes slam qui jalonnent le travail de l'année proposent de surcroît, à un rythme mensuel, un dispositif de diffusion orale. C'est vrai, *a fortiori*, dans les ateliers ponctuels en festival, concentrés sur une journée, qui se concluent systématiquement sur un temps de lecture orale ouvert au public.

L'horizon de l'oralité

- 4 Il est intéressant, en termes de didactique, d'observer ce que produit dans un atelier d'écriture la perspective de l'oralisation publique. Le discours poétique s'y donne comme une adresse, il a une intention, et des destinataires : un auditoire. L'oralisation rend saillante la dimension pragmatique de cette énonciation très spéciale qu'est la poésie. Elle fait plus que jamais apparaître le discours littéraire comme un acte de langage spécifique qui, comme tout acte de langage, doit se doter de ses propres conditions de pertinence et de félicité.
- 5 On parle de la pertinence au sens que donnent à ce terme D. Sperber et D. Wilson (1989), selon lesquels un locuteur fournit à son destinataire des indices qui, en contexte, vont permettre à ce dernier d'inférer l'intention de communication ; l'énoncé crée alors la situation dans laquelle il doit être interprété, avec un minimum d'efforts cognitifs, pour un maximum d'effets cognitifs. Dans le cas de la poésie, l'importance extrême des efforts cognitifs à fournir a pour corollaires l'ambiguïté de l'intention première supposée et l'importance démultipliée des effets cognitifs à en retirer. En ce qui concerne la félicité, la notion s'applique en ce sens que le discours poétique ne relève pas du constatif, susceptible d'être vrai ou faux, mais d'un acte illocutoire plus complexe par lequel le locuteur agit sur le monde par ses mots – ne fût-ce que sur le plan de l'émotion, de l'imaginaire, du symbolique, car telle est alors la nature de leurs effets cognitifs. Le message s'élève alors de l'intime au collectif, de l'expression de soi au jeu avec le langage. L'approche pragmatique de l'écriture en atelier a, on va le voir, pour effet de déplacer le point de vue sur la poéticité, qu'une certaine tradition marquée par le support imprimé a pu aborder d'une façon essentialiste et autotélique.
- 6 Ces temps d'oralisation sont annoncés comme des scènes de slam (voir Cabot, 2017), par définition ouvertes, y compris donc à qui n'aurait pas participé à l'atelier. La définition du slam ne présuppose aucune forme d'écriture ni d'interprétation, hormis la contrainte de ne pas excéder trois minutes et de se passer d'accessoires et d'accompagnement musical. Le principe de la scène ouverte permet *a priori* la diffusion de toute forme de littérature orale : alexandrins méthodiques, rap a capella, poésie sonore, conte, pamphlet... scandés, déclamés, chantonnés, chuchotés, gueulés... J.-P. Bobillot et C. Voger (2015, p. 131) le résumant très bien par cette phrase : « le slam en tant que dispositif est un *format* et un art de la *formule* – du *formulisme*, dirait P. Zumthor – plus qu'une *forme* esthétiquement définie. »
- 7 Sur la scène ouverte, tous les discours sont légitimes. Au-delà des formes assumées comme poétiques, dotées de marques reconnues de poéticité, le dispositif permet et suscite des prises de parole plus ou moins circonstanciées, telles qu'une déclaration d'amour *in situ*, un appel à mobilisation pour les Nuits debout, le relais d'une information tue par les médias, l'invitation à déplacer une voiture dont le stationnement est gênant, la liste des ingrédients figurant sur un emballage de sauce tomate industrielle ou la promotion militante pour la coupe menstruelle – mais aussi l'inévitable et intempestive allocution d'un député-maire passant en coup de vent sur le festival au moment de la scène slam¹. C'est une performance collective, qui peut ponctuellement tendre vers l'art brut, le *ready made* ou l'*arte povera*, et qui opère une esthétisation structurelle des paroles tenues, induite par la présence, parallèlement, de textes ostensiblement poétiques. La scène ouverte crée ainsi une possibilité de ce « N'importe quoi » fait par « N'importe qui »

dont parle J. Blaine (2009, p. 51-68). L'une de ses vertus est de désinhiber le participant, et notamment l'apprenti poète, quant au statut et aux prétentions de sa propre prise de parole.

L'élaboration poétique

- 8 Dans ce bruissement de voix, l'apprenti écrivain dans la perspective de la scène slam est simplement invité à doter son propre discours de tous les moyens, tous les procédés, susceptibles de le rendre distinct, audible, mémorable, efficace – pertinent et couronné de félicité. L'élaboration poétique est ce qui sort le propos individuel, factuel, informatif, ou militant, de sa dimension particulière, personnelle, dénotative, pour accéder à un traitement du langage tel que, précisément pour cette raison-là, sur ce plan-là au moins, le discours est digne d'être écouté, et apte à séduire et convaincre. L'oralisation amène alors en atelier une approche résolument rhétorique de la poésie – ce qui ne signifie pas qu'elle soit la seule qui vaille ; simplement, c'est celle qui est induite par les présupposés pragmatiques de l'atelier et l'horizon du dispositif slam.
- 9 La poéticité est ce qui va faire qu'un discours se démarque des autres, et de l'ordinaire, qu'il va faire mouche. L'animateur est en position de devoir le répéter souvent : ce n'est pas la dimension vécue, l'authenticité qui fait la qualité d'un texte, c'est son élaboration littéraire. Il n'y a en soi rien de plus ordinaire qu'un chagrin d'amour, un deuil, une révolte : ce sont les mots qu'on met dessus et la façon dont on en joue qui feront de cette banalité une universalité singulière. L'effet didactique induit consiste dans la mise en lumière de l'importance de ce traitement poétique pour servir une intention, pour faire passer l'anecdote, le ressenti individuel – dans ce qu'il a à la fois de subjectif, banal, étriqué, prévisible, doxique, prosaïque – à une forme communicable, entendable, à la fois idiolectale dans son élaboration, et universelle dans sa portée.
- 10 La contrainte d'écriture que donne l'animateur de l'atelier est la forme la plus voyante, car ritualisée et donnée *ex cathedra*, de cette exigence d'élaboration. Elle a pour double bénéfice d'obliger à raffiner l'intime, et de le *protéger*, comme le dit C. Duminy-Sauzeau (2013, p. 259) : « on devient *membre* d'un atelier d'écriture, ce qui signifie que l'on a un rôle à jouer, comme un acteur. On entre dans la fiction : on n'est plus une personne, on devient un personnage (c'est d'ailleurs pour cela que la personne elle-même est protégée). » La contrainte est un *prétexte*, au sens où elle précède le texte, mais aussi où elle le légitime, l'excuse presque ; elle excuse la prétention qu'il y aurait à écrire de la poésie, à énoncer une parole singulière, à se vouloir poète. C. Oriol-Boyer (2013a, p. 60-61) développe cette idée avec beaucoup de justesse :

qu'il ait parlé vrai ou menti, [le scripteur] peut toujours se réfugier derrière les impératifs de la contrainte, comme derrière un masque, pour se protéger contre toute lecture intrusive par rapport aux domaines de l'intime, même dans le cas où la contrainte a permis à l'inavouable de se dire. Un des mérites de l'écriture à contraintes, et non le moindre, c'est de faire percevoir le scripteur comme un fabricant, un producteur, un bricoleur, plutôt que comme un sujet qui, fusionnant avec son texte, exprimerait ce qu'il est au plus profond de lui-même. Ne faisant plus corps avec son texte, le scripteur peut accepter des critiques et des suggestions de réécriture venues du groupe sans le ressentir comme une agression sur sa personne.

Pédagogie de l'autonomie et écriture assistée

- 11 Au-delà de la contrainte donnée par l'animateur, commune à tous les participants, chaque texte gagne à se doter des contraintes qui façonnent, singularisent son propos, qui lui donnent forme (et cela peut se faire au mépris de la contrainte initialement édictée). L'animateur se place alors en position d'écrivain public. Il se met au service d'une intention, dans laquelle le vécu n'est pas à bannir, mais à élaborer, raffiner, sublimer. C. Bisenius-Penin (2013, p. 402) y insiste, en citant J. Ardoino (2000) : « Moins que de guider, conduire, il s'agit alors, essentiellement, de se mettre à l'écoute de celui qu'on accompagne, postulé explicitement seul capable en définitive de choisir où il veut aller et comment il veut s'y prendre. » En cela, la pratique de l'atelier d'écriture s'inscrit dans la « pédagogie de l'autonomie » revendiquée par P. Freire. C'est l'intention première que, dans leur préface, C. Oriol-Boyer et D. Bilous (2013, p. 8) discernent dans les expériences fondatrices menées par le Groupe français d'éducation nouvelle (GFEN), Elisabeth Bing ou Aleph-Écriture :

c'est la conviction très profonde, où tous se retrouvent, que l'acte d'écrire permet à l'individu, dont il libère la parole, d'accéder à l'autonomie qui lui manque dans la société et le milieu qui sont les siens, l'atelier lui offrant progressivement tous les moyens et les mots pour dire et, surtout, se dire c'est-à-dire, en quelque sorte, exister comme sujet de son destin, qu'il faut inventer pour ne pas le subir.

- 12 Cela requiert de l'animateur une posture modeste, seconde, au service d'une intention, d'un projet poétique – fût-il embryonnaire ou informulé – que se donne le participant, ou que révèle son texte. Ainsi ai-je encouragé une étudiante, Flore-Anne, à pousser jusqu'à son terme la logique sensorielle qu'ébauchait son poème en vers libres, commençant ainsi : « On peut être heureux un jour de pluie ». C'est la forme du haïku qui s'est le mieux prêtée à cette captation d'un instantané : « Bonheur quand il pleut / Quand les gouttes vagabondent / Que leurs routes tombent. » (Champo, 2018, p. 12). L'animateur accompagne les écrivains dans l'élaboration d'une voix propre, dans l'investigation d'un traitement poétique personnel.
- 13 L'animateur joue le rôle de maïeuticien et de poéticien : il est *poémaïeuticien*. Sa fonction, rappelle C. Duminy-Sauzeau (2013, p. 263), est d'opérer une lecture ascendante du premier jet du texte, pour en déplier la *cohérence*, selon le terme de C. Oriol-Boyer :
- La lecture des textes, qu'il s'agisse des textes-sources qui vont aider à écrire, ou des textes-cibles produits au cours de l'atelier, doit se faire de façon ascendante, c'est-à-dire en partant des régularités perçues pour arriver à la structure globale qu'elles contribuent à révéler (leur « *opération d'écriture majeure* »). C'est la recherche de la *cohérence*, c'est-à-dire des cohérences possibles en attente de confirmation.
- 14 La didactique avance alors masquée, et ne se montre que quand le texte l'y invite, quand le projet poétique amorcé par le premier jet le nécessite, à l'instar de ce que pratique A. Pibarot (2013, p. 184) : « Je n'ai recours à mon savoir sur la littérature et les textes que de façon ponctuelle sous forme de mise au point théorique. Ma correction linguistique se limite aux barbarismes, aux grosses incorrections syntaxiques et aux incohérences temporelles. L'attention portée à la norme est minimale (mais existante). » *Larvatus prodeo*. Le prof s'efface derrière l'écrivain public. C'est en cela que la didactique avance masquée. Le dispositif de l'atelier permet, et même requiert, que l'animateur que je suis transmette les notions, les outils, les histoires littéraires – dans la mesure, et dans la

mesure seulement, où tout cela est utile à la cohérence d'un texte, et œuvre à sa bonification.

- 15 Il faut souligner le fait que cela commence parfois par le simple apprentissage de savoir-faire tels que la métrique ou la rime. En effet, la perspective de la performance s'inscrit souvent dans le slam (à l'inverse de la poésie sonore) par un ensemble de procédés que la poésie écrite a hérités de ses lointaines origines orales, qu'elle a codifiés et a persisté à cultiver longtemps après s'être préférentiellement diffusée par l'écrit, jusqu'au XIX^e siècle, et dont depuis plus d'un siècle elle n'a eu de cesse de s'affranchir : les homophonies, les vers fixes, la rime, tout un « sémio-médium spécifique » (Bobillot, 2016, p. 108), gage de poéticité, à rebours de la modernité littéraire et de ses échelles de valeurs (Vorger & Meizoz, 2015, p. 269-270), mais proche en cela de la chanson et du rap. C'est en outre l'un des effets du médium oral sur les choix d'écriture, pour une bonne mémorisation et une bonne réception des textes.

Activité épilinguistique, fonction ludo-poétique et métalangage

- 16 Quel que soit l'objet de l'intervention de l'animateur, il ne s'agit pas de leçon, mais d'écriture assistée. L'écriture poétique suppose déjà, intrinsèquement, de la part du destinataire ainsi que de l'auteur, une réflexivité métalinguistique, quoique d'abord empirique, comme le résume vigoureusement C. Oriol-Boyer (2013b, p. 73) :

la fonction poétique est une occurrence de la fonction métalinguistique par connotation et le texte littéraire ou poétique (produit d'un usage artistique du langage) vise, par connotation, ses divers modes d'élaboration. Son écriture est en effet telle que sa lecture implique par dénotation l'exercice de la fonction référentielle (de quoi ça parle) et par connotation l'exercice de la fonction métalinguistique auto-référentielle (comment c'est fait).

- 17 J.-É. Gombert (1990, p. 41) appelle « épilinguistique » ce niveau intuitif et non-conscient de l'activité métalinguistique, intermédiaire entre l'usage et le métalangage. La fonction poétique est un avatar de la fonction métalinguistique, et le fait de cultiver, en atelier, la posture épilinguistique permet d'articuler les deux, sans en avoir l'air. Cette déclinaison empirique de la fonction métalinguistique dans la fonction poétique trouve au demeurant une autre manifestation, dans une modalité très voisine, mobilisant les mêmes procédés, les mêmes compétences, la même distance épilinguistique que la fonction poétique ; c'est la fonction ludique, dont M. Yaguello (1981, p. 15) rappelle la nature :

le jeu avec les mots, se fondant sur une activité métalinguistique inconsciente, révèle la compétence linguistique du sujet parlant et nous permet par là même de poser la fonction poétique à laquelle se rattache la fonction ludique comme centrale parmi les diverses fonctions du langage.

- 18 Dans le cadre de l'atelier, cette dimension métalinguistique tacite et consubstantielle, inhérente à la fonction ludo-poétique, se voit en outre verbalisée et partagée dans l'étape collective de réécriture. À ce moment-là, l'épilinguistique doit être mis en mots, rationalisé, conceptualisé : le métalinguistique fait alors son *coming-out*. L'objet du métalangage explicite est le premier jet, soumis au travail de réécriture. La situation de l'atelier implique que tous ses membres – l'animateur, l'auteur du texte, mais encore tous les autres participants dont la réception est légitime, sollicitée et mise à contribution – verbalisent, objectivent, argumentent sur telle faiblesse du texte, telle préconisation de

réécriture ; c'est-à-dire que tous constituent un comité éditorial et donnent, à la réception du texte poétique et à ses possibles améliorations, une expression métalinguistique ayant pour objectif un geste et un résultat. L'épilinguistique structurellement induit par la fonction poétique établit une passerelle pour le va-et-vient praxéologique entre ludisme et métalangage qu'opère le travail d'écriture en atelier.

- 19 Il s'agit par conséquent de dépasser un rapport candide et implicite à la langue pour mettre en évidence, à partir des virtualités du texte premier, des opérations élémentaires (substitutions paradigmatiques, combinatoires syntagmatiques), des choix formels (la prose, les vers libres ou fixes), des éléments structurants (la strophe, le refrain, le titre, l'incipit, la clausule), et au-delà, un certain rapport à la langue et à la tradition (défigements, remotivations, parodie, intertextualité). L'élaboration poétique à apporter au matériau premier peut alors se donner sous forme de consignes. C. Duminy-Sauzeau (2013, p. 260) résume fort bien les enjeux à la fois méthodologiques et idéologiques de cette démarche :

Il s'agit en l'occurrence de marquer le rejet sur des bases théoriques, de la conception élitiste de l'écriture comme expression-représentation, et de ses corollaires – à savoir la croyance en l'inspiration et aux vertus de la liberté en écriture – au profit d'une prise de position idéologique pour *l'écrit considéré comme un objet d'art, dont la production s'apprend, par le biais de l'imitation des spécialistes*. S'agissant d'un jeu, on peut en énoncer les règles : en particulier, on peut imiter, s'écarter de ce qui a été demandé dans la consigne, on peut même mentir.

- 20 Mais le ton et la trame sont donnés par le désir poétique premier, présidant à la présence du scripteur dans cet atelier, lui donnant sens et raison d'être. Comme le dit très justement C. Oriol-Boyer dans les discussions de clôture du colloque de Cerisy : « Il est apparu que la contrainte n'était pas du tout incompatible ou contradictoire avec le biographique, qu'elle jouait un rôle fondamental dans l'appel du biographique. Grâce à elle surgit non pas un biographique de bas niveau et de premier degré, mais un biographique filtré, justement. » (2013, p. 475).

- 21 La réécriture du texte « Éclats », produit par une étudiante albigeoise, est emblématique de l'apport de cette poémaïeutique. D'apparence autobiographique, il narrait une rupture amoureuse sans y apporter réellement d'élaboration littéraire, comme l'illustre son incipit : « Je me casse. Qu'est-ce que tu croyais ? J'aurais pu être comme toutes les autres, j'ai au moins le mérite d'avoir tenu plus longtemps. Quand on s'est rencontrées, tu savais déjà que ça se passerait comme ça, ou j'ai été ta première fois ? » J'ai donc invité son auteure, Romane, à administrer à cette première version un traitement lipogrammatique. Le lipogramme en E, en tant que contrainte formelle particulièrement forte, allait en partie bannir du texte (entre autres) le Je, donc l'égoïsme, et certains déterminants, donc une expression grammaticalement ordinaire. Cela donne « Collision », publié dans le recueil *Ana* :

J'ai rompu, motus, trou noir. Coming out, avis assombris, sursis, donc contact, impact. Union sans soupçon. Grand amour, passion, grands coups, cris, typhon. Colossal plaisir, satisfaction, colossal ouragan incisif, objurgations. Ma nana, amour brillant, gloss collant. Ton action, salir mon contour. Ta main sur moi, doux parfum mais tranchant, chair à vif, sang, chagrin... Loin, dans un abri, nid rassurant, consolation. Tu m'aimais ? J'ai chaud, charbon, j'ai froid, frisson. J'ai rompu, brouillard, confus. (Champo, 2018, p. 19)

- 22 La cohérence du propos et de l'écriture relègue au second plan la question de l'authenticité de l'expérience vécue et donne au texte final toute sa dimension poétique.

La poésie incarnée

- 23 *A contrario* de cet effet protecteur et médiateur de la contrainte, la diffusion orale, dans un second temps, surexpose incontestablement l'auteur. Le dispositif slam tend vers le régime élocutif, plutôt que délocutif, et opère l'écrasement des trois instances ordinairement dissociées dans le texte écrit : la personne, l'écrivain et l'inscripteur (voir Maingueneau, 2004, p. 106-110). En cela, la perspective de l'oralisation a pour effet de rendre tangible la question du sujet poétique, et donc de renouveler la notion de lyrisme, de l'incarner. La performance orale met en scène le Je, c'est-à-dire, outre un idiolecte poétique, un corps, un visage, une voix, un souffle, bref à la fois le littéraire, le social et l'organique, le « bio-medium » (Bobillot, 2016, p.101). L'oral est un système de communication hétérogène, impliquant simultanément un langage verbal, vocal et gestuel. C'est en cela aussi que le slam réactive les ressources de la rhétorique antique², et particulièrement l'étape de l'action, c'est-à-dire l'éloquence du corps, la voix, le rythme du débit, l'intonation, l'accent, l'intensité, l'articulation, la modulation du timbre, les mimiques, la gestuelle, l'occupation de l'espace – bref, la dimension physique de la performance, à la fois vocale, corporelle, scénique, charnelle, quasi érotique (Zumthor, 1983, p. 126).
- 24 La performance fait que le texte s'enrichit de son incarnation, et que s'en dégage un éthos déterminant dans sa transmission et sa réception. L'éthos désigne la personnalité, les qualités morales qui sont montrées, sans être dites, à travers la façon dont le slameur s'exprime. D'ordre purement rhétorique, il a pour complément, sous les yeux de l'auditoire, l'habitus tel que l'a défini P. Bourdieu, incorporation des contraintes du champ social du locuteur, qui se donne à voir dans l'oralisation, par la posture, la gestuelle, l'élocution, l'habillement, etc. ; et il a pour corollaire le pathos, incorporation des émotions par l'auditeur.
- 25 Certes, dès lors, les textes produits en atelier d'écriture, *a fortiori* s'ils sont voués à être interprétés devant un public, n'exploitent pas l'infinité des voies explorées par des siècles de poésie imprimée ; l'amateurisme des conditions de production et l'oralité de la diffusion déterminent nécessairement la qualité des textes. Mais l'oralité donne par ailleurs au texte une dimension multimédiale au regard de laquelle les potentialités de l'imprimerie, la typographie, la spatialisation du poème restent, malgré leur richesse, éminemment limitées :
- D'une manière générale on peut dire que la poésie destinée à la performance orale ne saurait mobiliser toutes les ressources de la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique dans laquelle Jakobson voit un trait d'essence de la poésie, mais qui dès lors qu'elle dépasse une certaine complexité reste inaccessible à une réception du poème en performance orale. À l'inverse, on peut dire tout aussi bien que la richesse des renvois structurels du texte écrit a partiellement pour fonction de compenser l'absence des facteurs de la voix, des mimiques, etc., qui dans l'œuvre orale sont des vecteurs sémantiques centraux : dans l'œuvre orale la structuration signifiante est répartie entre plusieurs systèmes de signes qui collaborent dans la performance. La « pauvreté » éventuelle du texte oral transcrit n'est donc certainement pas un bon instrument de mesure pour la complexité éventuelle de l'œuvre orale. (Schaeffer, 1999, p. 619-620)
- 26 Pour résumer, l'oralisation offre au participant la possibilité de *faire poésie*, aussi, avec d'autres moyens que le seul jeu jakobsonien, notamment des moyens qui peuvent s'avérer

moins savants, plus spontanément appropriables, dans la mesure où, non verbaux, ils mobilisent une incarnation et une intention (au sens que le terme a dans les arts de la scène). Comme l'écrit J.-P. Bobillot (2016, p. 97-98),

Loin de se réduire à un "support" ou à un "vecteur", censément inertes, le *medium*, s'il ne *constitue* pas à proprement parler "le message", y joue incontestablement un rôle, incitatif autant que limitatif : il le *conditionne*, il en est le *conditionnement* autant que la *condition* – et, s'agissant de poésie, le *condiment*. Il le contraint et le permet (le suscite, même).

- 27 À charge pour l'animateur d'instaurer dans l'atelier les outils et le climat propices à l'enhardissement que l'exposition publique de leur corps (et non de leur seul texte) requiert de la part des auteurs. C'est donc la diction, le souffle, la posture qu'on travaille alors, et non la typographie ou la spatialisation du poème sur la page.

Conclusion

- 28 L'atelier d'écriture poétique met les participants en situation de pouvoir et devoir jouer avec la langue et les discours (et pas seulement, loin s'en faut, à la manière oulipienne de l'écriture à contraintes), d'y introduire du jeu, d'en faire bouger les lignes, les évidences, les automatismes. Le résultat est une désacralisation et une appropriation de la poésie comme forme efficace du discours, et comme posture discursive et rapport à la langue « distancié de l'intérieur », supérieurement épilinguistique, consubstantiellement poétique, métalinguistique et ludique.
- 29 En cela, l'écriture poétique s'inscrit de façon poreuse et transversale comme une métadiscipline apte à infuser et rejaillir dans tous les apprentissages scolaires ou universitaires et, au-delà, dans la démarche émancipatrice d'une pédagogie de l'autonomie où l'animateur savant écoute, respecte, accompagne et bonifie. Les conséquences portent d'une part sur le plan individuel, subjectif et psychologique, par l'expression de soi, l'élaboration idiolectale et l'épanouissement du sujet ; et sur le plan social et politique, par une réception optimale, dans l'espace public, du discours individuel poétiquement élaboré – réception critique sur la langue et les discours sociaux, et empathique avec l'idiolecte poétique – par la grâce du jeu avec la langue.
- 30 Ainsi, l'atelier d'écriture se veut indissociablement un outil d'émancipation et d'*empowerment*, et « un dispositif d'intervention dans le débat social »³. L'oralisation des textes d'atelier sur les scènes slam a pour conséquence d'inscrire fortement l'écriture poétique, selon l'excellente formule d'Anne Roche, comme
- une pratique sociale parmi d'autres, qui [...] pourrait, dans la société de l'avenir, cesser d'être une cléricature pour être partagée : partagée dans le temps (ne pas faire que ça, avoir une activité dans la production), et dans l'espace social (faire ça avec d'autres). (Roche, 2013, p. 98)⁴

BIBLIOGRAPHIE

- ARDOINO, J. (2000). « De l'accompagnement en tant que paradigme ». *Pratiques de formation/analyses* 40, p. 5-19.
- BISENIUS-PENIN, C. (2013). « Écriture à contraintes et processus de création à l'université ». In : Oriol-Boyer, C. & Bilous, D. (dirs), *Ateliers d'écriture littéraire*. Paris : Hermann, p. 393-408.
- BLAINE, J. (2009). *Cours minimal sur la poésie contemporaine (poésie visuelle, poésie sonore, poésie-action & autres performances)*. Manuel à l'usage des étudiants des facultés de lettres et ceux des écoles de beaux-arts. Romainville : Éd. Al Dante.
- BOBILLOT, J.-P. (2016). *Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la médiOPOétique & autres nouvelles du front*. Saint-Quentin-de-Caplong : Éd. L'Atelier de l'agneau.
- BOBILLOT, J.-P. & VORGER, C. (2015). « Hydroslam : pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines ». In : Vorger, C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*. Vénissieux/Lausanne : Éd. d'en bas/La passe du vent, p. 119-143.
- CABOT, J. (2017). « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique ». In : Cabot, J. (dir.), *Performances poétiques*. Lormont : Éd. nouvelles Cécile Default, p. 79-101.
- CHAMPO, J. (2018). *Ana*. Albi : Association Jeff Champo.
- DUMINY-SAUZEAU, C. (2013). « Modéliser l'atelier d'écriture littéraire pour former des animateurs ». In : Oriol-Boyer, C. & Bilous, D. (dirs), *Ateliers d'écriture littéraire*. Paris : Hermann, p. 255-272.
- FAVRIAUD, M., VINSONNEAU, M. & POLETO, M. (2017). *Les chemins de poésie d'Alep. Poétique et didactique du dire-lire-écrire à l'école primaire*. Limoges : Lambert-Lucas.
- FREIRE, P. (2017). *Pédagogie de l'autonomie*. Toulouse : Éd. Érès.
- GOMBERT, J.-É. (1990). *Le développement métalinguistique*. Paris : Presses universitaires de France.
- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.
- ORIOI-BOYER, C. (2013a). « Ateliers d'écriture, quarante ans d'élaboration ». In : Oriol-Boyer, C. & Bilous, D. (dirs), *Ateliers d'écriture littéraire*. Paris : Hermann, p. 25-90.
- ORIOI-BOYER, C. (2013b). « Le texte littéraire comme théâtralisation de mécanismes langagiers ». In : Houdard-Merot, V. & Mongenot, C. (dirs), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*. Paris : H. Champion, p. 71-90.
- ORIOI-BOYER, C. & BILOUS, D. (dirs) (2013). *Ateliers d'écriture littéraire*. Paris : Hermann.
- PIBAROT, A. (2013). « Ateliers d'écriture/ateliers de créativité littéraire : retours sur une pratique ». In : Houdard-Merot, V. & Mongenot, C. (dirs), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*. Paris : H. Champion, p. 175-188.
- ROCHE, A. (2013). « Écrire ou faire écrire : faut-il choisir ? ». In : Oriol-Boyer, C. & Bilous, D. (dirs), *Ateliers d'écriture littéraire*. Paris : Hermann, p. 97-109.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999) [1995]. « Littérature orale ». In : Ducrot, O. & Schaeffer, J.-M. (éds), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éd. Le Seuil, p. 608-625.

- SPERBER, D. & WILSON, D. (1989). *La Pertinence. Communication et cognition*. Paris : Éd. de Minuit.
- VORGER, C. & MEIZOZ, J. (2015). « Postface à deux voix. Ce que slammer veut dire ». In : C. Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*. Vénissieux/Lausanne : Éd. d'en bas/La passe du vent, p. 263-274.
- YAGUELLO, M. (1981). *Alice au pays du langage*. Paris : Éd. Le Seuil.
- ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éd. Le Seuil.

NOTES

1. Tous exemples authentiques.
2. Elle se décompose en cinq stades : l'invention (le contenu, le propos), la disposition (la structure du texte), l'élocution (le style, l'ornementation), la mémoire, et enfin l'action.
3. Expression très juste qu'emploie Michel Neumayer lors des discussions du colloque (Oriol-Boyer & Bilous, 2013, p. 135).
4. Voir aussi Oriol-Boyer, 2013a, p. 62.

RÉSUMÉS

Il s'agit ici d'observer ce que produit en atelier d'écriture la perspective de la diffusion orale des textes. Le discours poétique s'y donne comme une adresse, avec une intention et des destinataires – comme une forme particulièrement élaborée et efficace de discours diffusé dans l'espace social. Cette approche rhétorique et pragmatique a pour effet de déplacer le point de vue sur la poéticité, au profit des conditions de pertinence et de félicité. Sur une scène ouverte de slam, l'élaboration poétique est ce qui fait passer le propos individuel de sa dimension particulière à une forme communicable, idiolectale dans sa mise en mots, et universelle dans sa portée. La contrainte d'écriture donnée par l'animateur est un *prétexte* ; mais en outre, chaque texte se dote de contraintes propres. Cela requiert de l'animateur une posture seconde, pour une écriture assistée au service du projet poétique du participant. L'animateur joue le rôle de maïeuticien et de poéticien. La lecture ascendante du premier jet du texte en déploie la *cohérescence*. La réflexivité métalinguistique empirique, inhérente à la fonction ludo-poétique, se voit verbalisée et partagée dans l'étape collective de réécriture. La diffusion orale, dans un second temps, surexpose incontestablement l'auteur ; elle lui offre la possibilité de *faire poésie*, aussi, avec des moyens plus spontanément appropriables dans la mesure où, non verbaux, ils mobilisent une incarnation et une intention.

The purpose of this paper is to observe what the perspective of an oral diffusion of the texts produces during a creative writing workshop. Then, the poetic speech is given as an address, with a purpose and listeners – as an outstandingly elaborated and efficient form of speech spread in the social space. This rhetorical and pragmatic approach induces a shifting of the point of view about poeticity, in favour of relevance and felicity conditions. On an open stage of slam poetry, poetic achievement is what raises individual talk from its particular aspect to a communicable form, both idiolectal by its elaboration and universal by its range. The writing constraint which

the workshop animator gives is a *pretext*; but besides, each text gives itself its own constraints. That sets the animator in a second position, with the aim of an assisted writing in attendance on the participant's poetic project. The animator acts both as a Socratic "maieutician" and as a poetician. The upward reading of the first sketch of the text unfolds its "coherescence". The empirical metalingual reflexivity, which is inherent in the ludo-poetic function of language, is verbalized and shared during the rewriting collective phase. In a second time, the oral diffusion overexposes the author, undeniably; it allows him to make poetry, also, by the easiest means to appropriate spontaneously, insofar as they are not verbal but make use of an embodiment and a purpose.

INDEX

Mots-clés : atelier d'écriture, poésie, oralisation, slam, pragmatique, contraintes d'écriture

Keywords : writing workshop, poetry, oralising, slam, pragmatics, writing constraints

AUTEUR

JÉRÔME CABOT

Université Toulouse-Jean-Jaurès, LLA-Créatis, EA 5142, F-31000, France