

Altérité, écriture, école : Le programme Aragon

Je tiens tout d'abord à remercier le comité organisateur de ce séminaire. Vous m'avez passé commande d'une réflexion sur l'écriture, l'altérité, l'école. L'on perçoit d'emblée combien ces trois notions, champs ou domaines, par leur croisement, génèrent un questionnement vaste :

- comment l'écriture, en tant qu'expérience de l'altérité, s'impose-t-elle avant tout comme une pratique ?
- Comment prendre en compte l'altérité dans les pratiques de l'écriture scolaire ?
- L'école peut-elle être le lieu de cette altérité ?

Je pourrai répondre à ces questions en tant qu'inspecteur de lettres et en construisant un propos uniquement didactique. Mais ma curiosité littéraire me pousse à vous proposer un petit voyage dans le temps, une sorte de recherche du temps perdu, pour découvrir comment un jeune auteur, tout fraîchement lauréat du bachot, sortant de sa classe de rhétorique, vit sa relation à l'écriture. Je veux parler de Louis Aragon. Et peut-être pourrions-nous, au fur et à mesure de cette découverte, énoncer quelques principes ou règles d'action pour ces fameuses pratiques scolaires de l'écriture.

Aussi ai-je intitulé cette intervention : **Altérité, écriture, école. Le programme Aragon**. Il me semble qu'au cœur des programmes de l'enseignement de Lettres il y a la littérature, que tout se trouve contenu dans cette matière vivante, que la littérature est en elle-même une école et un programme, le programme.

1. Un exercice de rhétorique dans les années 1910-1920

En 1922 paraît dans la collection « Une œuvre, un portrait » un récit bref intitulé *Les aventures de Télémaque*. Louis Aragon a vingt-cinq ans et il demeure tout imprégné de l'enseignement qu'il a reçu. Le texte que je vais vous lire pourrait s'apparenter à l'un de ses nombreux exercices de rhétorique et de style demandés alors dans les lycées d'époque. En sorte, une espèce d'écriture d'invention dont le sujet pourrait être : « A la manière de Fénelon, inventez une nouvelle aventure de Télémaque cherchant son père... » ou « De mémoire, réécrivez l'arrivée de Télémaque dans la grotte de Calypso ». Pour ceux qui ne connaîtraient pas la fiction imitée, il s'agit d'un roman de Fénelon, prélat écrivain de la fin du XVII^e siècle, qui à travers les aventures du prince Télémaque entend instruire les rois. L'ouvrage fut très en vogue jusqu'au début du XX^e siècle. C'est un livre qui passait pour très vertueux, donc un modèle pour les jeunes lecteurs bourgeois de l'époque. Voici les premières lignes de la description de la grotte :

La grotte de la déesse était sur le penchant d'une colline. De là on découvrait la mer, quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se brisait en gémissant, et élevant ses vagues comme des montagnes. D'un autre côté, on voyait une rivière où se formaient des îles bordées de tilleux fleuris et de hauts peupliers qui portaient leurs têtes superbes jusque dans les nues. Les divers canaux qui formaient les îles semblaient se jouer dans la campagne ; les uns roulaient leurs eaux claires avec rapidité ; d'autres...

J'arrête, à cet endroit palpitant, la lecture de ce passage, rompant ainsi les charmes de cette prose. Voilà ce que devient cet extrait sous la plume du jeune Aragon :

La grotte de la déesse s'ouvrait au penchant d'un coteau. Du seuil, on dominait la mer, plus déconcertante que les sautes du temps multicolore entre les rochers taillés à pic, ruisselants d'écume, sonores comme des tôles et, sur le dos des vagues, les grandes claques de l'aile des engoulevants. Du côté de l'île s'étendaient des régions surprenantes : une rivière descendait du ciel et s'accrochait en passant à des arbres fleuris d'oiseaux ; des chalets et des temples, des constructions

inconnues, échafaudages de métal, tours de briques, palais de carton, bordaient, soutache lourde et tordue, des lacs de miel, des mers intérieures, des voies triomphales ; des forêts pénétraient en coin dans des villes impossibles, tandis que leurs chevelures se perdaient parmi les nuages ; le sol se fendait par-ci par-là au niveau de mines précieuses d'où jaillissait la lumière du paysage ; le grand air disloquait les montagnes et des nappes de feu dansaient sur les hauteurs ; les lampes-pigeons chantaient dans les volières et parmi les tombeaux, les bâtiments, les vignobles, des animaux plus étranges que le rêve se promenaient avec lenteur. Le décor se continuait à l'horizon avec des cartes de géographie et les portants peu d'aplomb d'une chambre Louis-Philippe où dormaient des anges blonds et chastes comme le jour.

Quelle aurait pu être la consigne d'écriture ? Un simple exercice d'imitation pour élève puni. Un exercice d'amplification à partir de la description première. Une réécriture modernisée du passage.

Nous y voilà. Cet extrait pose très exactement la question de l'écriture entre mimétisme et altérité.

2. Ecrire ou conquérir sa place dans une altérité

Quelle qu'ait été la consigne donnée ou inventée par le jeune Louis Aragon, nous pouvons dire qu'écrire les Aventures de Télémaque c'est réécrire *les Aventures de Télémaque*. Pardonnez-moi d'énoncer une telle évidence, mais elle est de taille. L'écrivain découvre que cette histoire a déjà été racontée, qu'à mesure qu'il écrit, qu'il se projette dans sa création ou dans une invention, il réveille toute une série de textes antérieurs et d'auteurs qui ont entrepris l'écriture de cette histoire. Bouleversante expérience qui tord le cou au cliché de l'écriture comme spontanéité. L'écrivain est naturellement amené à découvrir que l'écriture est une instance qui existe avant lui et c'est là un premier bouleversement, un premier déplacement, une tension fondamentale entre son identité et un monde qui préexiste : des codes de langage, un héritage culturel. Toute personne qui s'est lancée dans l'expérience capitale de l'écriture, le sait : il n'y a pas de coïncidence avec soi-même, il faut conquérir sa place dans cette altérité que sont les formes littéraires, trouver sa place dans un genre, faire entendre sa voix et une fois dépassée et maîtrisée cette altérité, poser sa singularité : la création. Les programmes scolaires relativement à l'écriture se sont tous construits à partir de cette tension entre un déplacement premier de l'identité et la reconnaissance de codes littéraires et culturels préexistants. C'est le principe de l'acculturation. Ecrire, c'est donc conquérir sa place dans une altérité.

Du texte de Fénelon, Louis Aragon a investi l'organisation de la description, l'étagement des plans, l'art de l'*ekphrasis* ou image, la fluidité du style de Fénelon. Ses phrases coulent, s'allongent, sillonnent l'imagination, se baignent dans l'imaginaire de la grotte, de la liquidité, de la nature. Et malgré les notes dissonantes ou criardes, les signaux de l'irrévérence, Aragon est tout imprégné de la prose poétique de Fénelon.

Cette conception du travail de l'écriture comme assimilation, Aragon la doit certes à ces professeurs de classe de rhétorique, mais aussi à des théoriciens littéraires de l'époque. Je crois qu'il est bon, de temps en temps, de revenir à l'histoire de l'éducation et à l'histoire littéraire. Antoine Albalat est une haute figure de années 1900-1920. Il publie en 1914 *La formation du style par l'assimilation des auteurs* chez Armand Colin et en 1925 *Comment on devient écrivain*. Sa théorie repose sur l'innutrition des textes antérieurs, sur l'imitation du style des grands auteurs et des grands modèles à partir d'écriture fétichisées comme exemples et comme normes : Buffon par exemple, les classiques. Il fait partie de ces critiques littéraires épris de scientisme qui entendent révéler les arcanes de la création littéraire et demeurent pionniers dans l'analyse textuelle et la critique génétique. Un autre critique Pierre Audi a écrit une étude en 1925, dont le titre est révélateur : *La Biographie de l'œuvre littéraire, esquisse d'une méthode*. Pour revenir à Antoine Albalat, ses principes sont clairs : « Lisez quand vous voudrez écrire ; (je cite *L'art d'écrire*) lisez quand vous saurez écrire ; lisez quand vous ne pourrez plus écrire. Le talent n'est qu'une assimilation. Il faut lire ce que les autres ont écrit, afin d'écrire soi-même pour être lu. »

Je suis persuadé que le jeune Louis Aragon se moque de cette théorie et que *les Aventures de Télémaque* sont la fiction théorique parodique de cette conception de l'écriture qui doit se limiter au pastiche, à l'imitation et au moule académique. L'écriture ne serait que mimétique. Elle se réduirait au

même et à une conformité aux modèles. Les brèves études de médecine qu'accomplit notre jeune auteur de 1916 à 1918 le mettent au contact de ces théories scientifiques littéraires.

Si actuellement on demande aux élèves de réinvestir des formes, d'imiter, on ne lui demande pas d'entrer dans un exercice servile de copie et de pastiche systématique. Ce qu'ils ne feraient pas ou ne pourraient pas faire de toute façon, sans que cela ne provoque une sédition. Chez Antoine Albalat ce fantasme pédagogique et théorique dérive vers ce qu'il appelle le « bien écrire ». Antoine Albalat décrétait d'ailleurs la supériorité de la norme sur l'œuvre puisqu'il se permettait de critiquer et de juger le style des grands auteurs : trop d'adjectifs chez les uns, pas assez de substantifs chez les autres.

De ce premier parcours retenons quelques règles :

- Ecrire s'opère à l'appui d'un autre texte.
- Ecrire implique d'entrer dans une altérité qui est celles des codes littéraires et culturels qui préexistent et donc de s'altérer au sens premier du terme. Cette altération ne peut être que progressive, surtout chez des élèves qui sont en retrait, en rupture de la sphère culturelle.
- Cet apprentissage ne peut se faire qu'en acte, par l'expérience de l'écriture et non dans un discours sur l'écriture. C'est en pratiquant l'écriture que s'accomplit cette conquête d'un continent culturel, textuel que le jeune écrivain découvre.
- La réécriture déforme, abîme le texte source, le rend autre. Mais à travers cette étrangeté on continue à en reconnaître la musique ou les caractéristiques.

Il resterait à déterminer comment la classe peut devenir le lieu de cette expérience du langage, de cette pratique du texte et de son écriture.

3. L'émergence d'une autre altérité

Si le jeune Aragon maintient les grands cadres de la description, son texte est le lieu d'une autre voix que celle de Fénelon. Certes il est influencé par les poétiques de Rimbaud (je pense aux *Illuminations*), d'Apollinaire et par les jeux verbaux de Max Jacob et d'autres fantaisistes. Mais il semble qu'il laisse libre cours à des égarements de toute nature.

Egarement des mots et des associations lexicales : l'énumération permet à Aragon d'explorer d'autres dimensions. Les chalets et les temples (tiens, un terme très polysémique sur le plan de la sexualité) laissent rapidement la place aux lacs de miel (donc une étendue de sucrerie), à des mères intérieures et des voies triomphales. Sur le fil d'une écriture en déséquilibre permanent, les sèmes ou les valences sémantiques se précisent, s'explicitent, se disent. La grotte de Calypso dit étrangement le désir de la mère et du refuge maternel. *In fine* l'écriture sort des sentiers balisés, des chemins battus, pour s'inventer dans un désordre. Le plaisir de l'écriture naît de ce tropisme du désordre et l'écrivain, qui ne sait pas ce qu'il va écrire, se découvre à travers l'écriture. On est donc loin de l'imitation programmatique. L'écriture ne prend sens que si elle est le lieu d'une révélation inattendue et surprenante, si elle révèle la part d'altérité du scripteur ou de l'écrivain. Il ne faut pas oublier l'émergence d'un nouveau rapport aux signes avec la psychanalyse.

Le texte se construit à partir d'un langage trituré, manipulé. Roulement du R : rochers ruisselants sonores. Exploration du son o : sonores tôles dos côté. Déploiement des nasales : s'étendaient régions surprenantes descendait passant. Plaisir du rythme binaire : tours de briques palais de carton lacs de miel. Nous pourrions multiplier les exemples. Le mouvement de l'écriture s'opère par jeu, déplacement des codes, exploration et tâtonnement de formes du langage, associations sonores, lexicales, thématiques. Nous sommes encore loin de l'effet de structure programmé. L'écrivain se donne le temps de triturer le langage.

La structure initiale n'est que la rampe de lancement de nouvelles envolées lyriques comme avec ce « tandis que leurs chevelures se perdaient parmi les nuages ».

Le jeune Aragon semble découvrir progressivement les orientations de son texte dans un mouvement de dévoilement. Quel passage que celui qui s'organise de la mère aux étranges animaux et

aux anges blonds et chastes. Le texte dit ses carrefours, ses bifurcations, ses ruptures et ses reprises selon la ligne capricieuse de l'imagination.

Voilà une belle leçon pour nos pratiques scolaires de l'écriture.

Laisse-t-on les élèves explorer le langage ? Leur donne-t-on suffisamment de temps pour errer, tâtonner, explorer, triturer le langage, associer le plaisir de la recherche et le geste d'élaboration graphique ?

Quelle place réservons-nous au tropisme du désordre dans la programmation de l'écriture ? Certes les consignes et le cahier des charges sont heureusement prescriptifs et directifs. Toutefois doit-on ou peut-on laisser un temps et un champ pour l'exploration libre ? A quel moment cette phase d'errance aura-t-elle lieu ?

Il semble que cette combinaison entre l'imitation et la liberté remettent quelque peu en question une approche uniquement structurale du texte. A travers la fabrique du sujet, de la consigne d'écriture se joue la fabrique du nouveau sujet, je veux dire l'élève qui advient à l'écriture. Il faut certes des contraintes productives, mais aussi du jeu, de la marge, de la liberté qui permettent d'engager des choix, d'explorer personnellement le langage. Si à partir d'un texte de La Fontaine, le professeur demande de produire une fable et sature la consigne de contraintes, il y a risque pour que l'élève ne trouve pas un lieu d'écriture. Il faut certes que la petite souris respecte l'énonciation, adopte les bons codes socio-discursifs pour parler au chat (pour reprendre un certain jargon qui a de quoi bouleverser notre représentation de l'animalité), mais il importe surtout que l'élève puisse proposer le cheminement narratif qu'il souhaite pour aboutir à la morale ou pour en trouver une autre.

De plus, le passage par la fiction, le fait de prendre un masque énonciatif (pour Aragon, devenir le narrateur des aventures de Télémaque) ouvre des territoires tout en préservant le sujet et son identité. Il y a une conquête de l'altérité par l'écriture. Et d'ailleurs les adolescents du secondaire sont en quête de figures. Il convient de leur proposer le maximum de figures, de formes, pas seulement fictionnelles, mais poétiques.

L'écriture devient le lieu de cette singularité qui demande à être reconnue, à circuler.

4. Altérer la littérature, c'est créer

Somme toute, créer pour Aragon, c'est altérer la littérature. Ou l'inverse : altérer, c'est recréer la littérature. Le chef d'œuvre de Fénelon n'est pas livré à la seule admiration. Il est le lieu d'un investissement de l'écriture qui se permet toutes les libertés ou toutes les transgressions, d'un bricolage génial. Il devient l'espace d'une expérience de langage qui plie les codes à sa convenance, qui les détourne, les contourne, les explore jusqu'aux limites du possible.

Cette altération de l'œuvre n'est pas gratuite, elle met en voie vers la création. En abîmant *les Aventures de Télémaque*, en les transformant, en les rendant autres, Aragon invente une nouvelle poétique. Le texte d'Aragon est apparu d'ailleurs comme une œuvre annonciatrice du surréalisme, dans une sorte de balbutiement présurréaliste.

L'exploration des structures énumératives emporte vers le télescopage des temps, des espaces, des lieux et des époques dans une sorte de cubisme ou de relativisme. Le sujet humain se trouve perdu dans le bric-à-brac des objets, des espèces animales, des êtres surnaturels (les anges).

La prose poétique ouvre sur des associations verbales qui prêtent au mystère et à la surprise, à une langue hermétique qui enfonce ses pointes dans le rêve et l'onirisme. Le texte finit par obéir à une logique interne, semble se libérer, et par le jeu des associations libres des sonorités, des mots, d'idées, par les procédés du collage, devenir infini. Les mots s'accouplent au hasard, « font l'amour », dit Breton dans *Les Pas perdus*, en février 1924.

En détournant la description fénelonienne, Aragon invente une poétique de l'insolite proche de ces papiers collés qu'il affectionne et qu'on trouve chez un Braque ou un Picasso, c'est-à-dire : « la négligence, le goût de l'ébauche et de l'inachevé, le dédain de la beauté, le refus du charme,

l'anonymat, la fragilité, le périssable, la rencontre d'éléments hétéroclites, la fin de toute peinture personnelle ». Je cite Jean Paulhan et son étude *La Peinture cubiste*.

La description devient la Charte d'une négation de la logique, de la raison et promeut l'imagination dans son aisance et sa liberté souveraine.

Altérer le texte pour Aragon, c'est donc le pousser à ses limites et réinventer une poétique. Ce n'est pas un hasard si Aragon choisit un texte considéré comme appartenant à la littérature religieuse et sacrée, même si l'on connaît les démêlés de Fénelon avec l'Eglise. L'acte de création chez Aragon passe par une pratique de la désacralisation du Texte avec un T majuscule et sa profanation.

Peut-être devrions-nous réfléchir sur ses aspects en rapport avec les pratiques scolaires de l'écriture.

Faire manipuler davantage les textes par les élèves pour pousser les codes à leurs limites. Par exemple, entreprendre le grossissement ou la parodie des clichés romantiques, pour faire comprendre le basculement et le refus de cette esthétique.

Essayer de transposer une scène d'un genre à un autre : par exemple, peut-on réécrire telle scène de *Jacques le Fataliste* sous forme de drame ? Expérimenter les transpositions possibles ou les points de résistance.

Bousculer les codes, pour faire comprendre le passage d'un courant littéraire à un autre.

Faire explorer les dimensions refusées dans un texte.

La classe devrait devenir le laboratoire ou l'atelier de ces étranges bricolages.

5. L'autre, le lecteur

La deuxième leçon de cette recréation par l'altération, c'est combien la lecture du texte de Fénelon s'opère par l'écriture. En reprenant la pulsation de l'écriture de Fénelon, Aragon valorise l'acte poétique, l'évasion dans l'imagination. Mais Aragon se montre capable de recréer de nouveaux codes de connivence avec un autre lecteur.

A travers cet épisode de l'île et de la grotte de Calypso, Fénelon rencontrait son lecteur dans un goût partagé de l'évocation mythologique, de la peinture du paysage dans la veine de Poussin, dans un certain merveilleux du grand roman baroque ou pastoral, dans cette idée du naturel et du sublime.

La réécriture du texte par Aragon relève du canular, de la blague de potache. Aragon rencontre la complicité de ses pairs, ceux qui détestent l'institution bourgeoise de l'école de l'époque, ceux qui veulent l'ébranler, la bouleverser par le moyen d'une inversion systématiquement parodique de ses codes. En somme un exercice de rage et de révolte. Aragon est le digne héritier de Rimbaud, de Jarry, de Lautréamont, de ces adolescents moqueurs et irrévérencieux.

Où cette nouvelle complicité se situe-t-elle ?

Certainement dans le partage de l'humour et de l'illogisme, dans ce plaisir du coq-à-l'âne.

Dans la conjuration contre certaines formes sociales : ainsi la description se clôt sur le menu matériel scolaire (les cartes de géographie), la chambre Louis-Philippe, la décoration angélique et pieuse.

Mais il faudrait aussi évoquer la réception de la fantaisie poétique, un rapport au monde ouvert et vertigineux, le goût du risque, de l'aventure graphique, du braconnage littéraire, du plagiat.

Altérer une œuvre, c'est donc reconstruire de nouveaux codes de connivence et de complicité. L'altération fabrique l'autre, celui avec lequel l'écrivain entre en relation, le lecteur.

Beaucoup d'élèves désertent les exercices de l'écriture scolaire parce qu'ils ne trouvent aucune complicité avec leur lecteur qui n'est qu'un correcteur, le professeur correcteur. D'où cette évasion vers d'autres territoires, vers des formes qui restent moins socialisées : le journal intime, l'écrit personnel, la nouvelle, la fiction, la poésie, la chanson, textes susceptibles d'être enfin lus, goûtés, reçus par les amis, la famille.

6. La chambre claire contre la boîte noire.

En optant pour le rêve, l'évasion imaginaire, l'arabesque de la fantaisie, Louis Aragon se libère de la relation toujours conflictuelle entre l'ordre de la langue et celui de la pensée (ce qui s'énonce clairement se conçoit-il nécessairement clairement ?). Le texte est libre. Le texte se libère. Nous l'avons vu, le texte devient infini.

Peut-être faut-il permettre aux jeunes écrivains ces expériences libres de l'écriture ? Des exercices trop codés empêchent cette relation libre au texte et à sa création.

Mais l'écriture n'est pas toujours cette chambre claire qui révèle le désir, la liberté, l'évasion.

Bien souvent l'écriture s'apparente à une boîte noire où se joue la relation conflictuelle entre l'ordre de la langue et la pensée. Le fameux « ce qui s'énonce clairement se conçoit nécessairement clairement » de Boileau.

Le texte d'Aragon ment – c'est justement le plaisir du jeune Louis - sur une toute une part de la création textuelle : l'affrontement aux mots que l'on cherche, que l'on ne trouve pas, qui sont enfouis dans l'oubli. Ce n'est pas notre faute si Aragon est un dictionnaire ambulante, une mémoire de toute la littérature. Rappelons qu'en sixième Aragon possédait et maîtrisait tout le programme littéraire du baccalauréat. Ce n'est pas le cas de tous les élèves. Le texte d'Aragon ment sur ce corps-à-corps avec le langage, les obstacles à dépasser.

Prenons donc nos distances avec cet extrait d'Aragon dans notre réflexion sur l'écriture et privilégions un moment l'écriture comme boîte noire plutôt que comme chambre claire.

C'est là que l'écriture se rend autre, inconnaissable, étrangère à notre connaissance. Que sait-on de ce qui se passe dans la tête d'un élève qui ne parvient pas à entrer en écriture, à s'engager dans la production des discours, qui attend ? Que connaît-on de ses blocages, des résistances qu'il vit ?

Peut-être faudrait-il lui demander d'écrire dans la marge les difficultés qu'il rencontre, ses hésitations, ses choix, ses interrogations, ses demandes, d'indiquer au fur et à mesure de son avancée dans le texte, les carrefours ou les grandes zones de turbulence.

Peut-être conviendrait-il de l'accompagner dans l'écriture et de lui demander de commenter et d'analyser les démarches entreprises pour cerner les appuis, les obstacles, les moments hautement problématiques.

Conclusion

Voilà, notre voyage en romancie aragonienne s'achève.

On l'aura compris, je pense qu'Aragon est un excellent auteur de programme pour mettre en œuvre ces dimensions de l'écriture liées à l'altérité et à l'altération.

Laissons-lui donc les derniers mots ou plutôt laissons la parole à Mentor-Pangloss accompagnant Télémaque, notre nouveau Candide s'aventurant dans les territoires de l'écriture surréaliste et voyons comment le système dadaïste le fait rajeunir :

- C'est extraordinaire, - dit Calypso, - il me semble que vos cheveux noircissent.
- Le miracle en serait moins grand. Mais voyez, mes membres ont retrouvé près de vous leur force et leur élasticité.

- Vous me pressez comme un jeune homme. Ah ! Mentor !

- Egarons-nous, madame, au fond de ces bosquets. »

Il ne resta au bord de la mer que le caillou poli tombé de la bouche de Minerve, et les oiseaux hurleurs qui faisaient l'amour en plein vol.