

Laurianne Perzo

L'ATELIER D'ÉCRITURE THÉÂTRALE COMME PRATIQUE DE MÉDIATION LITTÉRAIRE : quand le fait littéraire émerge du fait social

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 102-116

DOI: doi.org/10.18352/relief.1096

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

L'atelier d'écriture théâtrale peut être appréhendé en tant que pratique de médiation littéraire et artistique dans la mesure où il permet à des individus de s'ouvrir à des objets culturels qu'ils ne fréquentent pas habituellement. L'auteur dramatique Luc Tartar a ainsi rencontré plusieurs groupes d'adolescents afin de développer leur goût pour la littérature et le théâtre, surtout de transformer leur rapport de l'écrit. Les ateliers d'écriture ont alors pu mettre au jour une certaine réalité psychosociale du rapport à l'écrit tandis qu'ils ont permis à l'auteur dramatique de trouver matière artistique au contact direct de cette jeunesse. Ce dispositif fondé sur une interaction constante éclaire une certaine sociologie de la jeunesse et invite à réévaluer les processus de création littéraire à partir d'une mutualisation des pratiques. Il se pense en termes d'engagement littéraire car il crée un espace de sociabilité et d'échange pour la jeunesse et s'en imprègne, participant de la légitimation de cette catégorie sociale.

Certaines structures d'action et de médiation culturelles font de l'interaction entre auteurs et jeunesse une constante dans les projets qu'ils soutiennent et qu'ils engendrent. L'enjeu peut être d'aboutir à l'écriture puis à l'édition d'un texte de théâtre à partir de la rencontre entre un auteur dramatique et des individus qui ne constituent pas *a priori* le lectorat traditionnel de celui-ci. L'atelier d'écriture peut alors constituer un mode d'entrée dans la littérature pour la jeunesse – les jeunes adultes et les adolescents. Sans faire l'objet d'un enseignement didactique, la littérature peut néanmoins profiter d'une exploitation pédagogique dans le but de former et d'initier des individus à l'écriture. La jeunesse qui nous préoccupe ici est cet « âge de la vie » (Galland 2007, 50) défini sociologiquement comme le passage symbolisé de seuils, l'intégration de nouveaux codes, articulés au processus de socialisation. Le théâtre qui nous importe est alors celui qui se fait dans une démarche volontaire auprès de cette

jeunesse, théâtre qui l'aide à vivre ce passage, à la lueur d'un engagement éthique et esthétique.

Le centre de création et d'éducation artistique pour l'adolescence et la jeunesse Théâtre du Pélican situé à Clermont-Ferrand s'inscrit dans cette démarche artistique qu'il définit ainsi :

Le Théâtre du Pélican, compagnie en résidence à la Cour des Trois Coquins à Clermont-Ferrand, conduit des projets artistiques avec la jeunesse. Sa démarche artistique est une revendication permanente d'actes de citoyenneté envers la jeunesse, dans des aventures où se rassemblent toutes les sensibilités. Il cherche ainsi l'universalité de ces paroles adolescentes et se met au service d'une transmission et d'une circulation des idées entre les communautés humaines et culturelles, au-delà de la fracture intergénérationnelle, des clivages socioculturels, du fatalisme et du découragement. Les thèmes choisis sont un point d'ancrage et un lien social et culturel entre des passés et des avenir. Ils permettent, à la manière d'une mythologie, de dépasser les interrogations individuelles en les éclairant avec la torche de l'imagination théâtrale au service d'une universalité de la jeunesse. ([Théâtre du Pélican](#))

L'adolescence serait analogue à un état transitoire se manifestant sous forme de « crise-étape » (Routisseau, 209-217). Cette transition se dessine sous l'angle d'une quête identitaire et de nouveaux repères, dans le but pour le jeune de définir sa place dans la société. C'est dans cette optique que le Théâtre du Pélican se donne pour mission d'accompagner la construction de l'individu en proposant une intervention artistique et littéraire complémentaire à la formation de l'adolescent (Gal, 11). L'engagement du jeune dans la création théâtrale peut alors se penser de manière totale puisqu'il en maîtriserait l'ensemble des composantes, des contenus thématiques à la production technique en passant par l'écriture, soit un « théâtre adolescent » c'est-à-dire « un théâtre qui appartiendrait en propre aux adolescents, qui serait inscrit dans leur culture et en tirerait ses caractéristiques » (Beauchamp, 9).

Nous souhaitons ici aborder la manière dont le phénomène social crée la littérature en même temps que la littérature se nourrit du fait social. Cette étude de cas propose ainsi de prendre en compte le parcours pour ainsi dire génétique de l'œuvre d'un auteur associé à la Compagnie du Théâtre du Pélican au début des années 2000. L'objectif critique est de saisir l'intérêt d'un projet artistique qui s'alimente autant de la production adolescente – à partir de la réalité psychosociale des jeunes – que l'adolescent se nourrit de la matière littéraire pour élaborer une véritable œuvre et tisser des liens avec les objets culturels. À partir de ce double mouvement, il s'agira d'appréhender en quoi l'atelier d'écriture peut se constituer en un lieu de médiation autour de la littérature dramatique,

c'est-à-dire un lieu d'échange et de sociabilité aussi bien pour les jeunes adolescents que pour l'auteur dramatique et comment se définissent les modalités d'une telle rencontre. Si la médiation littéraire est à appréhender en tant que « lien à créer entre l'institution et des publics qui fréquentent, ou non, les lieux de culture » (Fabre *et al.*, 12), elle est également à considérer en tant qu'action capable de transformer, de manière plus ou moins pérenne, le public visé dans son rapport à la culture (Bernard Lamizet, 21). Aussi notre question centrale sera-t-elle la suivante : quel regard pouvons-nous porter sur l'atelier d'écriture en tant que dispositif de médiation et en quoi est-il susceptible de s'inscrire dans la culture des individus ?

Nous aborderons dans un premier temps les modalités du dispositif de l'atelier d'écriture en question pour dans un second temps mettre en perspective les phénomènes d'interaction entre auteur et adolescents, avant de penser ce dispositif de médiation en termes d'engagement littéraire.

Écrire à partir de soi : écrire « en vrac sur des questions que l'on se pose »

En premier lieu, intéressons-nous au processus de création qui incorpore l'adolescent. *S'embrasent* (Tartar 2009) est un texte inscrit au répertoire dramatique contemporain pour la jeunesse, qui a la particularité de répondre aux deux modes de production que sont la commande d'écriture et la résidence d'auteur. Si les écritures de commande s'élaborent généralement dans la solitude de l'auteur, les écritures en résidence permettent l'immersion de celui-ci dans un milieu sensé être un accueil sinon une source d'inspiration. *S'embrasent*, avant d'être la commande de Jean-Claude Gal en 2004 (directeur artistique du Théâtre du Pélican) à l'auteur dramatique Luc Tartar, est d'abord le fruit d'une écriture en résidence menée au sein de cette compagnie de novembre 2003 à mai 2004. Écriture menée dans le cadre d'un triptyque organisé autour de « l'intimité de la jeunesse » visant l'élaboration puis l'édition d'un texte littéraire sur la jeunesse du début des années 2000.

Luc Tartar a mené des ateliers d'écriture avec six groupes de jeunes « écrivains »¹ adolescents aux caractéristiques diverses : deux groupes de lycées privés, un groupe de jeunes malentendants, une classe SEGPA, un groupe de garçons et un groupe de filles des quartiers dits sensibles, de la région clermontoise. Le but était de créer un *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* (2004) qui se veut une juste représentation de la jeunesse du début des années 2000. Il s'agissait pour les participants de produire des définitions, à partir de mots et d'expressions délibérément choisis, aboutissant à des néologismes, des mots détournés de leur sens premier, des expressions inventives et imagées, à partir

de l'intime comme pulsion d'écriture. Ainsi, la question du langage et de la contamination de la langue y joue un rôle fondamental puisque la période analysée n'est pas anodine du point de vue de la socialisation et de la communication. Le début des années 2000 marque en effet le développement rapide et massif d'internet, l'apparition de *messenger* et l'omniprésence du téléphone portable dont l'usage était en train de reconfigurer les modalités d'échange de la jeunesse. À la manière d'un laboratoire du langage, l'atelier d'écriture visait à s'interroger sur la manière de parler dans ce contexte adolescent, c'est-à-dire sur une langue en rapide évolution, entre autres avec l'apparition des nouvelles technologies de communication.

Bien que le point de départ soit le quotidien de ces jeunes, et non un discours de fiction, l'objectif premier est ici de catalyser l'imaginaire des participants incités à écrire « en vrac sur des questions que l'on se pose par rapport à l'amour » dans le but de motiver la première pulsion d'écriture et d'élaborer des définitions décalées et cocasses, selon Luc Tartar (Hannon). Ces créations littéraires, qui veulent mimer les définitions d'un dictionnaire ordinaire, n'ont rien à voir avec elles et se rapprochent davantage des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. Les adolescents font ainsi l'expérience du contraste entre réalité et imaginaire pour découvrir que l'écriture, à partir du vécu, permet de le dépasser et de prendre du recul sur soi-même. À la lecture de ce dictionnaire, des thèmes forts et récurrents paraissent, tels le manque d'amour, la sexualité, la jalousie, la solitude, les méandres communicationnels entre filles et garçons et entre générations ainsi que l'intolérance des adultes :

Douceur :

Dormir avec toi

Ouvre ton cœur

Unis tous les deux

Caresse-moi

Effleure-moi

Uniquement toi

Recevoir ton amour

Marie-Lucie (*Si simple quand on le lit*, 37)

Nous :

Moi ai besoin de Toi pour devenir Nous.

Samantha (66)

SMS :

Te dir tou ça en 1 fraz é en + par sms né pa tré original mé je te le di kan mem : je t'm

Anonyme (92)

Rivalité :

Elle a les cœurs
Et moi les fleurs ;
Elle a les seins
Et moi les riens ;
Elle a les beaux
Et moi les gros.
Elisabeth (86-87)

Petites annonces :

Roméo cherche Juliette pour scène de balcon. Vertige s'abstenir.
Emma (74)

Solitude :

La solitude est un grand désarroi. Nous y pensons tout le temps, la douceur d'une femme, la forme de son corps si doux, l'amour et les mots qu'elle chuchote à l'oreille.
Stéphanie (91)

Lors de ces ateliers ou chantiers d'écriture, aucune convenance littéraire n'est recherchée, la consigne n'étant pas de produire un texte définitif. La forme reste libre, entre récit, poème et monologue. Toutefois, la parole « en vrac » comme elle est nommée par l'auteur lui-même dans cet atelier, nécessite d'être retravaillée, précisée ; il convient en somme d'organiser la pensée, de réaliser le passage de l'idée à sa concrétisation sur la page. Peuvent alors se mettre en place des activités d'approfondissement à la réécriture, favorisant l'apprentissage, assimilant libération de la parole et structuration de la langue. Ici c'est la maïeutique² qui permet de rendre l'adolescent créateur et le rôle du meneur d'atelier et de son étayage est considérable, devant canaliser sans décourager, accompagner à l'écriture, susciter le dialogue et l'écoute, se faire guide, voire arbitre éventuel. Si les modalités de mise en œuvre permettent le développement de ses capacités personnelles, c'est aussi pour l'écrivain une manière de s'engager dans l'altérité, en osant dire une part d'intimité devant le reste du groupe, notamment par le déploiement des outils de l'expression orale. En effet, dans l'atelier d'écriture subsistent plusieurs pôles, avec d'une part, le couple que constituent le participant et le meneur, et d'autre part le tiers qui s'intercale entre les deux, à savoir le groupe qui tient un rôle décisif (Ruellan, 89-127) : il s'agit de l'entrelacement de l'individuel et du collectif là où « le groupe coopère [donc] étroitement au développement de l'écriture de chacun » (Danan et Sarrazac, 13). Ici, le meneur est tel un « *coryphée* », orchestrant « la danse de l'écriture », menant un « chœur divergent, c'est-à-dire fait d'individualités non pas identiques, comme dans le chœur antique, mais fort différentes les unes des autres » (*ibid.*). Ainsi, ce n'est pas seulement Luc Tartar qui est en mesure de

recevoir les propositions des adolescents mais bien tout le groupe, ce qui permet en outre au collectif de se constituer, et ce qui participe du développement d'une vie affective dans ce travail d'écriture. En définitive, par un tel dispositif, l'adolescent est invité à s'engager sur les voies de l'autonomie ; il acquiert la capacité de changer son propre statut : d'éduqué il devient son propre éducateur (Ruellan, 127).

Dans la continuité de ce projet, les quarante adolescents-écrivains se sont engagés dans la lecture et la mise en espace de leurs écrits au Théâtre du Pélican à l'occasion d'une représentation publique. Pour le jeune participant, en plus de se doter des outils techniques du théâtre et d'apprendre à lire un texte, il s'agit d'oser dire une part d'intimité, écrite par soi ou un autre. À partir de l'intime, en mettant en mots leurs histoires, les jeunes écrivains peuvent trouver en quoi elles sont uniques et partagées par d'autres et penser le collectif. Ainsi, les adolescents deviennent partenaires et interlocuteurs sur la base de la communication appréhendée en tant qu'outil fondamental. Il s'agit donc, lors de ces ateliers, de développer les capacités interrelationnelles, de socialiser les apprentissages, permettant à l'adolescent de construire sa personnalité comme son intégration au groupe. Toutes les forces du jeune individu – physique et créatrice – sont convoquées à partir de son engagement total dans la pratique artistique et littéraire où il signe une œuvre.

Entre auteurs et écrivains : influence et enrichissement mutuel des pratiques

Ce *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* est à dissocier de l'autre objet final, *S'embrasent* de Luc Tartar. Or, il est possible d'observer que de l'un découle l'autre. L'auteur a nourri son texte dramatique de ces instants privilégiés au contact de la jeunesse. Il existe de ce fait deux productions distinctes dans ce projet, d'une part celle des jeunes écrivains accompagnés par l'auteur – *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* – et d'autre part, celle de l'auteur accompagné par les jeunes écrivains – *S'embrasent* – écrite à l'issue des ateliers d'écriture.

Cette remarque nous amène à considérer en second lieu que la pièce de théâtre *S'embrasent* est une œuvre forte de l'immersion de son auteur dans un contexte propice à aborder et théâtraliser des problématiques adolescentes de manière que le texte s'engage à rendre compte de ce temps bouleversé de transition qu'est l'adolescence. La langue de l'auteur se trouve pour ainsi dire contaminée par la langue adolescente.

Dans cette pièce, la dramaturgie est composée de dix-huit fragments qui se donnent tels des tranches de vie incisives. Ces morceaux d'écriture convergent tous vers une scène centrale, celle d'un baiser fougueux et érotisé dans

une cour de lycée échangé par deux adolescents d'origines différentes, Jonathan et Latifa.

Les fragments successifs sont tels de brefs clips aux titres qui jouent sur une assonance itérative et une homophonie (« **s'en / sans** »). La langue induit tantôt l'implication du sujet dans une action sur lui-même par un verbe pronominal (« **s'enferme / s'embrouillent** »), tantôt un manque (« **sans** filet / **sans** voix »). Cette assonance, à la manière d'une variation, où les thèmes du manque et de l'implication de soi dans une action sont repris puis déclinés, renvoie aussi à la double consonne supprimée de « s'embrassent », titre du premier fragment, générant « s'embrasent », titre du dernier fragment et de l'œuvre. Aussi le sentiment amoureux est-il posé comme une possible réponse au manque si caractéristique de l'adolescence ; l'engagement amoureux devient ici salvateur pour traiter la solitude. La pièce s'achève d'ailleurs par un des deux seuls extraits écrits par les adolescents eux-mêmes lors de l'atelier d'écriture avec l'auteur et conservés intacts dans l'œuvre définitive de Luc Tartar :

Seuls

On n'a pas d'amour on n'a pas d'ami on n'a pas d'ennemi on n'a pas de famille on n'a pas de frère on n'a pas de sœur on n'a pas de parents on n'a pas de chien on n'a pas de chat on n'a pas de poisson on n'a pas d'oiseau on a juste les larmes qu'on verse (2009, 25).

Ainsi, *S'embrasent* s'attache à présenter dans sa globalité l'engagement amoureux en tant que préoccupation psychosociale des adolescents, ce dont rend déjà compte le titre qui invoque nécessairement le brasier amoureux. La mise en image très présente dans l'écriture métaphorise le désir amoureux et sexuel au travers du feu et du vertige. S'agissant d'abord du coup de foudre imagé, à partir du champ lexical de la lumière et de la chaleur, l'écriture dépeint une agitation générale provoquée par ce baiser qui unit deux êtres et aussi deux corps. Le coup de foudre de ces deux adolescents qui « jouent avec le feu » paralyse communément ceux qui se trouvent à la ronde :

Je me brûle les yeux / Je me mords la langue / Je me tords les doigts / J'en perds la voix / Les bras m'en tombent / ça me coupe les jambes / Le monde a mal [...] / Ce baiser me fait mal s'insinue dans mon ventre se blottit dans ma tête et m'empêche d'avancer (13).

Ce coup de foudre pénètre les corps et l'intimité de chacun avec des expressions dans le texte comme « une chaleur qui nous rentre sous la peau » ; les deux adolescents ont « cramé direct », leurs peaux brûlées au « troisième degré ». Ces images de corps, de peau brûlée, possèdent une dynamique certaine. En psychanalyse, l'épiderme chez l'adolescent tiendrait le rôle d'écran (Dargent et Matha,

120) ; la peau serait une surface qui réceptionne les empreintes de l'objet source de sensations, une enveloppe qui à elle seule contient et relie tous les autres organes des sens ; sa place est donnée comme essentielle dans l'organisation psychique. La mise en image de la peau permettrait de dessiner une limite séparatrice pour l'adolescent entre le moi et le non-moi, soit de distancier l'interne et l'externe et en même temps de les relier.

L'écriture propose par ailleurs une mise en image du vertige amoureux en tant qu'autre préoccupation adolescente. Jonathan et Latifa sont deux êtres instables au bord du monde. Ils se rencontrent, se touchent et prennent le risque de se laisser tomber sans se rattraper ; leurs corps chutent de leur hauteur en même temps qu'ils décollent, soulignant d'une part la contradiction, problématique récurrente de l'adolescence, et d'autre part se faisant le signe d'un élévateur social. Ces deux personnages connaissent un vertige qui scinde leurs univers de référence en deux : d'une part l'enfance et d'autre part l'âge adulte. Se retrouvant dans l'inconnu entre les deux, ils expérimentent un vide transitoire et passager. L'adolescent est représenté comme un corps en transformation découvrant la pulsion sexuelle, il fait l'expérience d'un « vertige existentiel » (Roland, 58), il se trouve au bord du vide, prêt à chuter. Ce vide appelle par ailleurs à être comblé, et invite à se laisser remplir par l'autre, ce qu'exprime très justement André Gorz dans une lettre adressée à sa femme, avec qui il s'est donné la mort en 2007 : « Récemment, je suis retombé amoureux de toi une nouvelle fois je porte de nouveau en moi un vide dévorant que ne comble que ton corps serré contre le mien » (82).

Aussi l'engagement amoureux dans le texte invite-t-il à penser la relation complémentaire du corps au langage pour traduire une langue adolescente, renvoyant ici aussi à Roland Barthes qui écrit : « le langage est une peau, je frotte mon langage contre l'autre [...] ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé » (54-87). Le corps prend en charge ce qui est difficilement exprimable et transcrit avec exactitude l'état de celui qui parle, comme le langage peut se substituer au geste :

Déclaration

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout des mots. Mon langage tremble de désir [...] j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. (Barthes, 87)

Cacher

Les signes verbaux auront à charge de taire, de masquer, de donner le change. [...] Je puis tout faire avec mon langage, mais non avec mon corps. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. [...] Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé... (54)

C'est sur ce principe d'écho que reposent certaines définitions produites par les écrivains lors de l'atelier, comme par exemple :

Tomber amoureux :

Tomber amoureux, c'est chuter dans le cœur de quelqu'un.

Anaïs (*Si simple quand on le lit*, 98)

Il semble alors que l'auteur ait fait de cette définition l'élément matriciel de son écriture, à la manière d'un générateur d'écriture, ou d'une « cellule génératrice », de telle sorte que ce fragment écrit paraît « porteur d'un projet de pièce en puissance » (Danan, Sarrazac, 72). L'écriture dramatique d'apparence éclatée et morcelée accède ici à une unité qui émerge, et les différents fragments homogènes (Sarrazac 2010, 88-95) se lient entre eux à la confluence de ce baiser qui agit tel le garant d'une logique d'ensemble, « un principe artistique de composition » (*ibid.*, 94).

Avec sa pièce de théâtre définitive, Luc Tartar offre un espace de parole à la jeunesse à partir d'un parler-vrai adolescent, qui n'est pas un mimétisme de la langue mais qui résulte de l'appivoisement d'une langue, ce qui se traduit également dans la matérialité du texte sur la page. C'est une écriture performative à plusieurs niveaux. Dans sa typologie, le philosophe John Langshaw Austin conçoit qu'énoncer un discours n'est pas se contenter de dire, mais qu'il s'agit également de constater, affirmer et informer. Bien que la performativité ne se traduise pas exclusivement par le contenu des discours dans une œuvre littéraire, nous pensons qu'elle est néanmoins manifeste à travers la forme adoptée par le texte, soit le contenant, car la forme du texte permet d'informer le lecteur sur des événements ou des sentiments diffus dans le récit, et auxquels l'auteur souhaite rendre le lecteur attentif. Ainsi, la typographie illustre le contenu du récit : « la page fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime. Elle est une image » comme le rappelle Meschonnic (2009, 329).

La présentation formelle du texte dramatique *S'embrasent* porte en effet l'empreinte de l'histoire racontée, de telle sorte que le sujet évoqué dans la pièce contamine l'espace de la page. Ainsi la présentation parcellaire dans la disposition du texte sur la page renvoie à l'identité de cette jeunesse, elle-même fragmentée, comme le langage sinueux renvoie à la difficulté de s'exprimer, ce

que met en perspective le brouillage énonciatif dans le texte lorsqu'aucune des répliques n'est attribuée à un personnage locuteur. Les fragments peuvent se lire comme des monologues, des adresses au public ou encore des dialogues en fonction de la distribution de la parole choisie. De même, la ponctuation quasi inexistante par moment, le saut à la ligne systématique et le mélange des registres littéraires poétique et familier dessinent le rythme vif de cette langue, mettant en perspective une langue adolescente intense et tonnante, comme le reflet d'une parole urgente qui ne peut plus se contenir. Ce débordement du langage était d'ailleurs souligné par la mise en scène de la pièce par Éric Jean à Montréal ([Théâtre Bluff](#), 2009), où la parole écrite contaminait littéralement tous les espaces et paraissait sur des écrans, sur les vêtements et aussi les corps des comédiens.

Ainsi, écouter écrire Luc Tartar inventer cette langue c'est s'ouvrir aux bruits de la vie adolescente, en prenant en compte les débits, les silences, le timbre, les intonations. Dans le texte final *S'embrasent*, la langue fait appel à l'ouïe car comme l'explique Meschonnic « si le rythme ne se voit pas, il déploie son battement dans l'ombre de l'ouïe » (1995, 300). Par sa forme rapide et spontanée, l'écriture rend compte au niveau dramaturgique de l'état adolescent, ce qui lui permet certainement de se faire apprécier de lui.

L'enrichissement se veut donc mutuel dans un tel dispositif mais si l'auteur a su trouver un matériau favorable à l'écriture de sa pièce,³ il a dû par ailleurs lutter contre les valeurs que défendait cette jeunesse pour l'extraire du « carcan existentiel » (Tartar 2005, 41) dans lequel elle se complaisait. Luc Tartar précise notamment avoir été frappé par la normativité des jeunes rencontrés, chacun des adolescents ayant « intégré, sans enthousiasme, ce que la société attendait d'eux et les rôles qui leur incombaient » (*ibid.*), les filles pensent à l'homme idéal pour un amour de toute une vie, et les garçons à leurs responsabilités dans la transmission des valeurs, des règles :

C'est comme si filles et garçons avaient intégré, sans enthousiasme, ce que la société attendait d'eux et les rôles qui leur incombaient.

Ainsi, certains textes écrits dans l'atelier sont normatifs, peu imaginatifs, mais paradoxalement chargés en émotion : derrière la banalité des propos se cachent un mal être et une violence qui échappent souvent à leurs auteurs.⁴

De même, au cours des échanges autour des textes, il me semble parfois voir des adolescents étriqués, enfermés dans un carcan existentiel qui s'est construit jour après jour et dans lequel s'accumulent l'éducation qu'ils ont reçue, les principes moraux, les interdits culturels et religieux, tout cela mélangé avec leurs propres doutes, leurs élans et leurs contradictions. (Site web de l'auteur dramatique [Luc Tartar](#))

L'engagement auctorial

En outre, c'est bien sur fond d'engagement de l'auteur lui-même que cette trajectoire se réalise, car dans *S'embrasent*, en même temps que l'auteur s'attache à faire éclore une écriture de l'intime, il paraît également émettre un jugement critique sur la société à partir de la focale de l'adolescence, dans une urgence à dire le monde. Cette problématique a précisément été soufflée par les adolescents eux-mêmes et leurs productions écrites.

Ce thème de l'amour vertigineux qui fait vaciller les corps et les êtres n'est-il alors qu'un questionnement propre à l'adolescence, privilège exclusif de la jeune génération ou s'étend-il au contraire à l'ensemble des groupes sociaux ? L'auteur semble parvenir à sceller les générations dans son texte dramatique où les adultes se sentent aussi désemparés et happés par le baiser échangé entre deux adolescents, que les autres personnages. L'adolescence, par son statut transitoire, a cette spécificité de faire le lien entre les générations de la société. Le coup de foudre entre les deux adolescents, point de confluence dans le texte, désarme autant qu'il relie. Le directeur du lycée est mis au défi, il se fait déposer de son autorité ; une vieille dame qui a pour habitude de disposer une assiette de préservatifs sur le rebord de sa fenêtre, depuis ses quatre-vingts ans assiste pour la première fois à un tel baiser ; l'infirmière scolaire qui soigne quotidiennement les maux et mots des élèves, accourt pour sauver les rescapés de cette scène ; et les parents intolérants et inquisiteurs sont exclus de cette scène. Cette altération des sens suggère la perte de l'enfance brutale et non préparée pointant le manque de communication évident dans les rapports de filiation. Est soulignée la déresponsabilisation des adultes, démissionnaires de leur rôle de premiers médiateurs entre l'enfant et la société, rendus tels des individus passifs qui regardent et subissent *Les Feux de l'amour* à la télévision à défaut de communiquer avec leur descendance sur le brasier amoureux :

Les Feux de l'amour c'est naze. Ma mère elle dit « ça fait passer la vie ». Je rigole. « T'as vu ta vie ? » Claque. Elle dit « Et toi qu'est-ce que tu veux faire de ta vie ? » Moi je dis « Je veux faire l'amour ». Reclaque. Elle fond en larmes. Elle dit « Tu sais pas ce que c'est que l'amour. » Maman. On voit bien que t'as jamais croisé Jonathan dans les couloirs. (Tartar 2009, 14)

Les adultes se posent en censeurs, souhaitant maintenir les enfants dans un état d'innocence, refusant qu'ils sachent que le monde est tragique ou sexuel (Osten, 123). Ces interdits renvoient aux propres angoisses des adultes, à leurs manquements dans leur capacité à interagir entre le monde et l'enfant pour ouvrir un espace de compréhension, désignant la communication intergénérationnelle

comme premier vecteur pour que le passage de l'adolescence s'établisse dans la société et non pas en dehors d'elle, en attendant que jeunesse se passe.

Les maux de la société se lisent à travers l'adolescent pour accroître son malaise et ses difficultés communicationnelles. S'il prend en charge les préoccupations de ses parents, de sa famille, il endosse également celles de la société face aux difficultés économiques et sociales. Les adolescents sont comme infusés du politique, de l'économique, du culturel, soit comme traversés par l'état social qui les entoure. Ainsi, les effets de la société semblent examinés à partir d'un de ses groupes constitutifs et ce théâtre s'apparenterait à un « laboratoire du social », comme si les adolescents étaient déjà demain (Beauchamp, 72-73). Il s'agit en définitive de lier le microcosme et le macrocosme ; à la petite histoire du baiser de deux individus dans la cour d'une école correspond à la fois l'histoire intime de chacun, et la grande Histoire universelle de la société qui doit se régénérer, comme l'évoquent ces propos de l'auteur :

Plus que des corps, j'ai vu un chœur, le chœur du théâtre antique. Les mots sont portés, relayés par le groupe, comme s'il fallait témoigner, raconter cette histoire de par le monde. Et il y a urgence. Parce que le monde se meurt, parce que les hommes étouffent du manque d'amour. (Tartar 2005, 40-47)

Le baiser échangé et tout ce qu'il sous-tend – l'abolition des préjugés ethniques, la considération espérée de la jeunesse par la génération vieillissante, l'amour et l'expression du désir amoureux comme point nodal de l'élévation de la population – implique la redéfinition des valeurs communes et partagées entre tous dans nos sociétés et qui se cristallisent autour du « vouloir vivre » (Morin 2012, 105) dans lequel c'est « la déviance qui crée la tendance » (Morin, 106). Redéfinir les valeurs de la société, même à petite échelle comme propose de le faire Luc Tartar avec son texte, permet de réévaluer ce qui nous lie. Et c'est précisément en développant un sentiment d'appartenance collective que la confiance peut s'installer dans les sociétés (Galland 2002, 99). Selon Edgar Morin, la question qui prévaut dans nos sociétés contemporaines est bien de comprendre comment améliorer les relations humaines (105-109). C'est à partir de l'intimité de cette jeunesse rencontrée que Luc Tartar parvient à ouvrir au politique, en interrogeant la relation des jeunes au monde. L'intime et le politique s'imbriquent. L'intime se fait politique, pour tenter d'une part, d'extraire la jeunesse de son assujettissement et d'autre part, de construire le lien social.

Pour conclure, la pièce de théâtre *S'embrasent* de Luc Tartar, plus qu'un simple texte dramatique, est un véritable parcours littéraire et artistique au long cours. À partir de cet objet final, il est possible d'observer des actions menées en faveur de l'ouverture au livre, à la littérature, à l'écriture et à la lecture, ainsi

qu'à la mise en voix et en espace. Les modalités du dispositif de médiation littéraire abordé invitent à prendre la mesure des compétences travaillées chez les adolescents qui voient leur rapport au champ littéraire reconfiguré, voire bouleversé dans un processus où ils se trouvent valorisés. Dans l'atelier d'écriture dramatique, il ne s'agit alors pas seulement d'une transmission horizontale mais d'un accompagnement occasionnant une mutualisation des pratiques, voire un télescopage, lors de cette rencontre entre auteur et adolescents. Une interaction manifeste se met en place entre la production des uns et des autres.

Cette étude de cas révèle en outre que l'implication de l'auteur est déterminante dans l'acte d'écriture de ces jeunes pour faire naître une poétique originale à partir des matériaux narratifs produits par les adolescents eux-mêmes. Ainsi, l'atelier d'écriture n'est pas une action d'animation mais bien une action de médiation dans la mesure où il permet aux adolescents de transformer leur relation à la culture de l'écrit et à la société. Écrivains, lecteurs, récitants mais également acteurs, ils se sont littéralement imprégnés de leurs écrits jusqu'à se produire sur scène, dans la structure du Théâtre du Pélican, accédant à une reconnaissance et une légitimité par rapport au travail accompli. Ce dispositif de médiation peut donc être pensé en termes d'engagement total. En effet, le singulier processus de création de l'œuvre fait part du souci d'intégrer directement celui à qui ce théâtre se destine, car l'action est tout aussi importante que la réception. L'auteur l'invite dans un premier temps, à partir de sa propre production, à dépasser sa représentation du monde et à transformer le monde comme il peut transformer ses écrits dans un second temps. C'est en somme un théâtre engagé dès lors qu'il invite à aller « contre la résignation à l'ordre établi » (Marcoin, 278).

Notes

1. Nous empruntons le terme employé communément par Jean-Pierre Sarrazac (2002) et Pierre Bourges (1994).
2. Méthode suscitant la mise en forme des pensées confuses par le dialogue.
3. *S'embrasent* s'inspire des écrits des jeunes participants du projet d'écriture *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux*, en transformant l'écriture mais également en reprenant des passages tels qu'ils ont été produits par la jeunesse, comme par exemple la dernière réplique de la pièce, produite lors des ateliers d'écriture : « Seuls : On n'a pas d'amour on n'a pas d'ami on n'a pas d'ennemi on n'a pas de famille on n'a pas de frère on n'a pas de sœur on n'a pas de parents on n'a pas de chien on n'a pas de chat on n'a pas de poisson on n'a pas d'oiseau on a juste les larmes qu'on verse » (Tartar 2009, 25).

Ouvrages cités

- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Hélène Beauchamp, *Le Théâtre adolescent*, Québec, Logiques, 1998.
- Pierre Bourges, « Vivre et écrire en poésie », dans Claire Boniface (dir.), *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture : interventions et actes, Aix-en-Provence, février 1993*, Paris, Retz, 1994, 13-26.
- Collectif, *Si simple quand on le lit. Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux, L'écrit d'une jeunesse*, Clermont-Ferrand, Éditions CRDP, Service Universités Culture, Théâtre du Pélican, 2004.
- Joseph Danan et Jean-Pierre Sarrazac, *L'Atelier d'écriture théâtrale*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012.
- Fanny Dargent et Catherine Matha, *Blessures de l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Isabelle Fabre, Corinne Brigitte-Ballesio, Michel Dumas, Cécile Gardiès et Isabelle Guérin-Boutillon, *Médiations autour du livre : Développer le goût de la lecture*, Dijon, Educagri Éditions, 2007.
- Jean-Claude Gal, *Un théâtre et des adolescents*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- Olivier Galland, *Les jeunes*, Paris, La Découverte, 2002.
— *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.
- André Gorz, *Lettre à D.*, Paris, Gallimard, 2006.
- Mireille Hannon, *L'écrire pour le dire*, film documentaire, Mille et Une Films, 2004.
- John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].
- Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Francis Marcoin, « Vers un engagement total, éthique et esthétique : la scène théâtrale », dans Britta Benert et Philippe Clermont (dir.), *Contre l'innocence. Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, 271-282.
- Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982].
— *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- Edgar Morin, « Nous serons toujours dans l'aventure humaine », dans Jean-Pierre Siméon (dir.), *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, 105-109.
- Suzanne Osten, « Les tabous et le théâtre jeune public », dans Marianne Ségol-Samoy et Karin Serres (dir.), *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez », 2013, 123-126.
- Annie Roland, *Qui a peur de la littérature ado ?*, Paris, Magnier, 2008.
- Marie Hélène Routisseau, « Représenter l'adolescent dans le roman initiatique pour la jeunesse, imaginaire de la psychologie, psychologie de l'imaginaire », dans Myriam Tsimbidy et Aurélie Rezzouk (dir.), *La Jeunesse au miroir, les pouvoirs du personnage*, Paris, L'Harmattan, 209-217.
- Francis Ruellan, « Jeu théâtral et pratiques d'écriture », *Spirale*, 6, 1991, 89-127.

- Jean-Pierre Sarrazac, « L'atelier d'écriture dramatique », dans Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient (dir.), *Le Théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2002, 165-176.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.
- Luc Tartar, « Le nouveau langage amoureux, un atelier d'écriture : du vécu à l'imaginaire », *Art et Thérapie*, « L'adolescence création éphémère », 90/91, 2005, 40-47.
- *S'embrasent*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2009.