

Écritures tricheuses. Sur quelques manuels et tutoriels de création littéraire

Cheating Writing. About some creative writing manuals and tutorials

Justine Huppe



Pour citer cet article

Justine Huppe, « Écritures tricheuses. Sur quelques manuels et tutoriels de création littéraire », dans *Fabula-LhT*, n° 29, « Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action », dir. Adrien Chassain, Éléonore Devevey et Estelle Mouton-Rovira, Janvier 2023, URL : <https://fabula.org/lht/29/huppe.html>, article mis en ligne le 30 Janvier 2023, consulté le 10 Mai 2024, DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.3619>

Justine Huppe, « Écritures tricheuses. Sur quelques manuels et tutoriels de création littéraire »

Résumé - Depuis une trentaine d'années, plusieurs changements (politiques culturelles, augmentation de l'offre d'activités connexes pour les auteurs et autrices, démultiplication des espaces d'expression et de publication, etc.) atténuent la relégation traditionnelle de l'atelier et des manuels d'écriture dans les marges du champ littéraire. En témoigne l'émergence de manuels ou de plateformes d'écriture animées par des écrivain·e·s tout à fait légitimes aux yeux des instances de consécration littéraire : des manuels de Hubert Haddad ou de Martin Winckler à une école d'écriture comme *Les Mots* (lancée à Paris en 2017) jusqu'aux pages, comptes et sites animés par François Bon ou Laura Vazquez. Partant d'une analogie avec les pratiques de triche et leur façon de faire dévier les règles du jeu scolaire, cet article étudie ces espaces comme des lieux de ruse avec les sanctions symboliques, la méfiance envers toute forme d'efficacité et les logiques individualisantes qui priment dans les espaces littéraires les plus consacrés.

Mots-clés - Amateurisme, Condition littéraire, Écriture créative, Manuel, Publication, Triche

Justine Huppe, « Cheating Writing. About some creative writing manuals and tutorials »

Summary - Over the past thirty years, several changes (cultural policies, an increase in the supply of related activities for authors, the multiplication of spaces for expression and publication, etc.) have gradually contributed to reducing the relegation of the writing workshop and manuals to the margins of the literary field. This is evidenced by the emergence of writing manuals or platforms run by writers who are entirely legitimate in the eyes of the literary establishment: from Hubert Haddad's or Martin Winckler's manuals to a writing school such as *Les Mots* (launched in Paris in 2017) to the pages, accounts and sites run by François Bon or Laura Vazquez. Starting from an analogy with cheating practices and their way of deviating from the rules of the school game, this article studies these spaces as places of trickery with the symbolic sanctions, the imposed efficiency or the individualizing logics to which they expose themselves.

Keywords - Amateurism, Cheating, Creative writing, Literary condition, Manual, Publication

Écritures tricheuses. Sur quelques manuels et tutoriels de création littéraire

Cheating Writing. About some creative writing manuals and tutorials

Justine Huppe

Rarement étudiés autrement que par les sociologies des pratiques culturelles, les manuels et ateliers d'écriture en ligne méritent pourtant d'intéresser les études littéraires à plus d'un titre. Les cycles menés sur la plateforme *Le Tiers livre* par François Bon, la *success story* (1500 participants en 2018) de l'école *Les Mots*, lancée par Alexandre Lacroix et Élise Nebout en 2017 ou encore l'essor fulgurant du groupe Facebook des participant·e·s aux ateliers de Laura Vazquez depuis le premier confinement de 2020 nous donnent l'occasion de reparamétrer nos façons de concevoir la littérature, sa production et son apprentissage. Ces espaces proposent effectivement des consignes d'écriture, prodiguent des conseils pour surmonter certains obstacles, apprennent à s'orienter dans un champ littéraire en apparence ouvert et instituent régulièrement des communautés d'auteur·ice·s et de lecteur·ice·s. Autrement dit, ces discours contribuent à la fois à déconstruire l'image de l'écriture comme épreuve individuelle, à retisser des continuités entre les espaces professionnel et amateur de la création et à complexifier l'acte de communication littéraire, si souvent restreint à la seule publication.

On prendra ici le parti d'y voir des formes de ruses, de résistances voire de « triche » à l'égard de l'idéal de l'écrivain·e individualiste, libre et original·e dominant le champ de la littérature générale depuis au moins la seconde moitié du xix^e siècle (Bourdieu, 1981, Bénichou, 1996, Sapiro, 2006). On interrogera la difficile légitimité et l'efficacité supposée de ces lieux d'écriture, en soulignant leur force de rétroaction sur nos manières communes de penser la création littéraire.

Chacun sa feuille !

Véritable lieu commun ou mythologie, l'angoisse de la page blanche se trouve thématifiée dans de nombreux manuels ou plateformes d'exercice à l'écriture. Sur le

site *Les Mots*, plusieurs ateliers puisent dans le vocabulaire du dépassement de l'obstacle : « Oser se lancer dans l'écriture », « Débloquent son écriture et se lancer », « Trouver de l'inspiration, se lancer, dédramatiser l'écriture, identifier ce qui, parfois, freine ». Même son de cloche du côté d'une plateforme plus grand public telle que *The Artist Academy*, qui propose un parcours intitulé « Libérer sa plume », reprenant des conseils d'Éric-Emmanuel Schmitt, Bernard Werber, Douglas Kennedy, Bernard Minier et Florence Sultan pour « muscler son imaginaire » et « toujours trouver l'inspiration ». D'autres manuels tentent explicitement de déconstruire l'image d'Épinal de l'auteur·ice suant face à une feuille restée désespérément blanche. François Bon envisage ses propositions comme des « déclencheurs d'écriture » ([2005] 2020, p. 14), qui tiennent à distance les critères, jugés obsolètes, de l'inspiration (p. 20) et les « prétendues angoisses de la page blanche » (p. 21), tandis que Martin Winckler rechigne à parler d'inspiration ou d'imagination, insistant sur l'impossibilité d'une écriture produite *ex nihilo* (2020, p. 36). Tout guide pratique d'écriture devrait donc aider à franchir un pas voire, semble-t-il, à enjamber un abîme. Quel est ce vide que tout écrivain·e aurait à affronter ? Pourquoi semble-t-il, ou elle, alors si seul·e, sans appui ni attache ?

Dans *L'Atelier d'écriture. Éléments pour la rédaction du texte littéraire*, Anne Roche, Andrée Guiguet et Nicole Voltz, véritables pionnières de la création littéraire à l'université d'Aix-Marseille dès la fin des années 1960¹, pointent la responsabilité d'un imaginaire scolaire et individualiste dans la difficulté d'écrire et, par contraste, dans l'opprobre longtemps jetée sur les pratiques d'atelier :

Depuis l'interdiction de copier à l'école primaire jusqu'à la juridiction du plagiat, tout nous incite à fonctionner, du moins imaginativement, comme une sorte de gigantesque société des Gens de Lettres, où chaque individu qui se risque à prendre la plume est condamné à être original. ([2005, 2009] 2015, p. 15)

L'intérêt de cette évocation de la chasse aux cancre a ceci d'intéressant qu'elle indique plus fondamentalement ce qui est bien souvent en jeu dans l'écriture littéraire comme dans l'évaluation scolaire, à savoir une conception insulaire de la pensée.

Outillé par la pensée de William James, le philosophe Thierry Drumm a relu les pratiques de triche scolaire en ce sens, dans un petit essai intitulé *Tricher. Fabrications d'intelligence collective* (2019). Dans une perspective pragmatiste définissant la connaissance par ses conséquences², Drumm affirme que la

¹ Sur ce travail pionnier, voir notamment Corine Robet (2013). Pour une histoire plus générale de ces pratiques d'écriture dans les universités, voir Violaine Houdart-Merot (2018).

² Rappelons l'une des plus fameuses formulations du projet pragmatiste par Peirce : « Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet ». Voir Peirce ([1879] 1993, p. 155-175).

différence entre un savoir restitué par la mémoire d'un·e élève et celui recopié sur son ou sa voisine est moins à chercher dans leur nature que dans leurs modes de production (mémoire individuelle vs observation de l'environnement). Autrement dit, en punissant les pratiques de loucherie ou de copion, l'institution scolaire ne vise pas la production de connaissances (puisque le ou la bon·ne élève comme le ou la cancre disposent du savoir), mais bien l'instauration de la pensée comme chose essentiellement *mentale*. Contre cette croyance fondatrice dont l'« agenda caché » (Toulmin, 1992) est en congruence avec un système de production tourné vers la destruction des liens de solidarité, Drumm voit dans la triche une forme de résistance. À leur hauteur et avec leurs moyens, les tricheurs et tricheuses développeraient d'autres modes de connaissance, à la fois plus collectifs et plus écologiques – car ancrés dans des environnements, appuyés sur des objets, tirant parti de relations, etc. Contre les logiques « sécantes » de l'école, ils et elles refuseraient d'être « tenus pour seuls capables de ce qu'ils écrivent » (2019, p. 27). Partant, la fameuse angoisse de la page blanche est ramenée à l'institution qui tout à la fois la produit et la convertit en échec :

[...] il faut dire de l'angoisse de la page blanche qu'elle n'est nullement une donnée fondamentale de la psychologie humaine mais bien plutôt un « bel » exemple d'une émotion fabriquée en fonction d'une métaphysique dont l'« agenda caché » se présente comme celui d'une technologie de l'esprit, d'une fabrication de l'esprit ou de la conscience. La feuille blanche de composition et l'angoisse qui l'accompagne apparaissent comme la contrepartie de la table rase empiriste et plus généralement « moderne ». [...] Cette émotion spécifique, peut-être inséparable de la fabrication de la connaissance comme privée, isolée, définit en elle-même la réponse qui « convient » à la situation : en tant que resserrement, elle pourrait constituer un moment essentiel dans l'avènement de la pensée « intérieure ». (2019, p. 63-64)

Tout porte à croire que la même remarque vaut pour le champ littéraire. Au fond, la disposition scolastique acquise, selon Bourdieu, par le biais de l'école et renforcée par des pratiques de recherche dans le champ scientifique (Bourdieu, 1997) joue elle aussi à plein régime pour le domaine littéraire. L'imaginaire du « créateur incréé » (Bourdieu, 1981) est bien celui de l'auteur·ice isolé·e, autodidacte, ne devant ses réussites qu'à son propre génie ou qu'à son propre travail. Si les auteurs et autrices contemporain·e·s endossent de moins en moins volontiers un discours sacrificiel, vocationnel ou religieux pour parler de leur écriture, il suffit de voir combien ils et elles demeurent enclin·e·s à minimiser tous les facteurs extra-littéraires ayant contribué à leur réussite pour se convaincre qu'ils et elles demeurent attachés à une vision individualiste de leur travail. Le grand récit du manuscrit envoyé par la poste continue de circuler – « ce n'est pas du tout une mythologie ! », s'est offusqué un écrivain à qui je racontais, gouailleuse, l'anecdote

de cette autrice exagérant le rôle décisif de l'envoi postal de sa première publication, dissimulant dans un même geste son capital relationnel au sein du monde littéraire parisien (Heinich, 2000, p. 72). À l'école comme en littérature, il importe donc de *ne pas se faire aider*.

Avec la force corrosive d'une philosophie moins intéressée par les objets et par les frontières que par les interactions et les milieux, le petit essai de Thierry Drumm offre un bon point d'appui pour reconcevoir les manuels et tutoriels d'écriture sous de nouveaux aspects. Et si ces lieux fonctionnaient, eux aussi, comme de la tricherie ? Ou plus généralement : et si le modèle de la tricherie (et de sa condamnation) nous permettait de penser ce que ces modes d'emploi font à la littérature ?

La mauvaise réputation

Comme la copie, le plagiat et autres subterfuges potaches³ impliquent le discrédit, le passage par des ateliers ou l'appui sur des manuels et conseils amateurs a longtemps été déconsidéré. Claude Poliak (2006a, 2006b) l'avait bien vu à propos des concours amateurs d'écriture qui se sont multipliés depuis les années 1980. Une éditrice interrogée au cours de cette enquête expliquait alors comment les signes de reconnaissance obtenus dans le domaine amateur se retournent en véritables stigmates aux yeux des professionnels, jugeant que se « trimballer » dans diverses maisons d'édition pour y « agiter » des médailles et gratifications de concours expose avant tout les individus au ridicule (2006b, p. 242).

Sans avoir de chiffres précis, on peut constater que la mention d'une formation à l'écriture créative sur les livres écrits dans ce contexte n'a rien de systématique⁴. Au sortir d'une rencontre en librairie, je fus moi-même surprise de constater que l'autrice, dont le roman avait pourtant été mûri dans le cadre d'un master de création littéraire, n'avait pas dit un mot des conditions de production de son texte. Y aurait-il toujours quelque chose de vaguement infamant à écrire dans des cadres institués, qu'ils soient amateurs, marchands ou universitaires ? Ce « toujours » doit en réalité être précisé.

³ Sur la figure du potache, voir Denis Saint-Amand (2019)

⁴ J'avance ici un chiffre un peu bricolé (et à certains égards peu fiable) : sur les 58 textes publiés par d'ancien-ne-s étudiant-e-s de masters en création (principalement du Havre et de Paris-8) que j'ai pu me procurer, je n'en compte que 17 où la formation de l'auteur ou de l'autrice est mentionnée sur le livre. Parmi ces 17 cas, la mention se retrouve 8 fois sur la quatrième de couverture, 6 fois dans une biographie à l'intérieur du livre, et elle peut être devinée à deux reprises grâce aux remerciements des auteur-ice-s. Parmi les livres sur lesquels l'information n'est pas écrite, j'en compte 19 où la biographie de l'auteur-ice passe cette information sous silence. Dans d'autres cas, la maison ou la collection n'a simplement pas pour habitude de fournir des informations de ce type (c'est le cas chez P.O.L, Minuit ou la collection L'Arbalète chez Gallimard, par exemple).

Le spectre des pratiques « hors champ⁵ » est vaste. Il engage des situations très variées dans leurs formes et leurs visées (poésie lycéenne⁶, vers décoratifs dans les bottins téléphoniques⁷, concours de nouvelles, etc.) que les sociologues ont tenté de qualifier en fonction des rapports qu'elles entretiennent avec le champ lui-même. Dans leur grande diversité, la plupart d'entre elles se sont construites dans la périphérie forcée d'un champ littéraire en pleine autonomisation et enclin à valoriser la création originale et singulière. L'image de l'écrivain·e comme monade détachée de tout ancrage collectif s'est ainsi renforcée à une époque où l'on a également cessé d'apprendre à exercer l'écriture créative dans l'enseignement secondaire et supérieur (Bompaire-Evesques, 2002). Réduite au domaine de l'enseignement primaire, la création littéraire de type scolaire s'est dans un même temps transformée en des routines d'écriture, des imitations de modèles et un attachement à certains genres (comme la nouvelle) considérés comme désuets dans le champ de production restreinte. Ceci explique que l'univers scolaire demeure un repoussoir dans la plupart des espaces d'écriture observés – si *Les Mots* ont étonnamment adopté le titre d'« école », tous·tes ces acteurs et actrices ont à cœur d'insister sur la dimension pratique, « très concrète » (Laura Vazquez), expérientielle (François Bon), empirique voire « sans méthodologie particulière » (Haddad, 2006, p. 20) de leur enseignement, insistant sur son éloignement d'un modèle scolaire ou académique.

La relance des pratiques créatives sous forme d'ateliers dans les années 1970 et surtout 1980 a donc provoqué son lot de réactions, non seulement de la part des *gatekeepers* du champ (en 1995, un éditorial du *Figaro littéraire* épinglait François Bon et les formes jugées conventionnelles d'une littérature produite en ateliers ; voir Bon, 2012, p. 29-31), mais aussi d'écrivain·e·s plus progressistes et avant-gardistes, convaincus du caractère essentiellement solitaire de leur travail. Philippe Sollers, par exemple :

Un atelier de peinture, oui, mais d'écriture, non ! C'est une illusion complète de penser qu'on peut apprendre à écrire, de faire semblant de croire que tout le monde peut être écrivain. Ce n'est pas vrai, tout cela relève encore de la pseudo-démocratie. L'écriture ne s'apprend pas, elle est solitaire, sexuelle, personnelle⁸.

⁵ On sait que les pratiques d'écriture amatrices sont souvent tenues à l'écart de celles jugées plus légitimes. Le mot *légitimes* est ici préféré à celui de *professionnelles*. Ce terme – pourtant plus indiqué dans son opposition à celui d'*amatrices* – implique effectivement des contradictions irrésolues dans une sphère sociale où vivre de sa plume est rare et non synonyme de légitimité. Voir Bernard Lahire (2006).

⁶ Voir Olivier Belin (2013) et (2022).

⁷ Voir Jean-Pierre Bertrand (2003).

⁸ *Lire*, n° 211, avril 1993, cité par Claude Poliak (2006a, p. 150).

Les pratiques d'apprentissage et de transmission littéraires ont donc d'abord été le lot de thérapeutes, de militants dans l'éducation populaire, mais aussi de pionnières et pionniers acceptant le risque d'être marginalisés au sein de leurs institutions (Rossignol, 1996). Du côté des manuels proprement dits, les premiers textes publiés ne sont d'ailleurs pas le fait d'écrivains reconnus dans le petit monde de la littérature de recherche : Jean Guenot ([1977] 1998), universitaire mais aussi auteur de romans policiers signés sous pseudonyme (c'est-à-dire pratiquant un genre paralittéraire traditionnellement plus ouvert aux conseils pratiques⁹), le journaliste et *rewriter* Fabien Perucca (1984), l'association de défense et d'information des auteurs du CALCRE (anciennement « Comité des Auteurs en Lutte Contre le Racket de l'Édition ») et sa revue *Écrire et éditer* (1996-2005), etc.

Trente ans plus tard, les manuels et ateliers d'écriture sont le fait d'acteurs et d'actrices qui peuvent être tout à fait légitimes au sein du champ. En France, le travail de François Bon a très certainement frayé une route pour occuper une position neuve dans l'espace des possibles littéraires : celle d'un écrivain consacré dont la reconnaissance permettra, par capillarité, de donner ses premières lettres de noblesse aux ateliers d'écriture. Sorti en 2005, *Tous les mots sont adultes* deviendra bientôt une référence inévitable pour quiconque s'intéresse aux ateliers, puisqu'il est l'un des rares outils prescripteurs et formateurs pour les animatrices et animateurs d'ateliers. La réédition de l'ouvrage en 2020 démontre qu'il continue d'intéresser et d'organiser les pratiques de bon nombre d'animateurs et d'animatrices. L'ouvrage satisfait à sa façon une demande, à laquelle répond aussi à la même époque *Le Nouveau Magasin d'écriture* de Hubert Haddad (2006) et plus récemment les *Ateliers d'écriture* (2020) de Martin Winckler, dont la publication chez P.O.L marque un stade supplémentaire dans la légitimation littéraire des exercices d'écriture. Si Claude Poliak pouvait encore prétendre, au début des années 2000, que les rares écrivains versés dans les ateliers étaient issus des milieux populaires (elle pensait à François Bon et à Dorothee Letessier, 2006a, p. 150), la donne semble donc bien avoir changé. La politique d'invitation de l'école d'écriture *Les Mots* le démontre parfaitement : y sont intervenu·e·s lors d'ateliers ou de *masterclass* des autrices et auteurs récipiendaires de prix, parfois enseignés ou étudiés à l'université et dans certains cas proches d'espaces poétiques expérimentaux. On pense à Camille Laurens, Maylis de Kerangal mais aussi à Chloé Delaume, Olivier Rohe, Bruce Bégout ou encore Jean-Michel Espitallier.

Outre le caractère de plus en plus légitime des autrices et auteurs prodiguant des conseils sous forme de tutoriels ou d'ateliers, c'est aussi l'articulation de leur intervention à l'histoire littéraire et au champ professionnel qui paraît se resserrer. Là où les pratiques amatrices se sont longtemps caractérisées par leur désuétude

⁹ Comme le montre dans ce dossier Vivien Bessières (2023).

en regard de l'invention des formes poétiques, celles que l'on observe à travers ces manuels ou plateformes plus récentes s'appuient au contraire sur des modèles et embrayeurs d'écriture novateurs ou à tout le moins exigeants. À la différence de Martin Winckler dont les exercices sont très pragmatiques et peu adossés à des exemples littéraires (2020, p. 21-25), les manuels de François Bon ou de Hubert Haddad puisent davantage dans un certain canon. Ce sont Perec, Novarina, Duras ou encore Wittig chez François Bon, ce sont – pêle-mêle – Jules Renard, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, Maupassant, Beckett ou Borges chez Haddad.

Laura Vazquez s'écarte encore davantage des sentiers battus, inventant des propositions d'écriture à partir d'époques et d'aires géographiques variées (de la poésie mystique indienne du xvi^e siècle à la littérature québécoise hyper contemporaine en passant par le futurisme russe). Sur la page Facebook où les participant·e·s peuvent publier leurs productions, on ne compte d'ailleurs plus les messages remerciant Vazquez pour « la découverte » de ces poètes. Interrogé sur son parcours dans ces ateliers, un participant – instituteur à la retraite, très actif sur le groupe – salue le travail de transmission réalisé par ceux-ci :

[...] ça m'a énormément aidé, dans la mesure où ça a ouvert un tas de propositions auxquelles je n'avais pas accès, parce que je n'avais pas la connaissance. Que ce soit dans la forme ou dans fond, c'est-à-dire à travers les poétesses ou les poètes qu'elle a choisis, soit directement à travers la forme des textes qu'elle nous proposait (Milazzo, épisode 2, 4 avril 2022).

On assiste donc à une porosité croissante entre les espaces amateurs et professionnels, à la fois sur le plan matériel (avec une multiplication des occasions de rencontre entre aspirant·e·s créateur·ice·s et auteur·ice·s légitimes) et sur le plan symbolique (avec la transmission de techniques et de savoirs littéraires « de pointe », loin de l'attendu « retard sur leur temps » des formes amatrices).

Cette réalité est bien entendu polyfactorielle. Les occasions d'échange et de familiarisation avec l'univers littéraire ont augmenté de manière exponentielle depuis la fin du xx^e siècle, de manière corrélée à une culturalisation des questions sociales (et une étatisation des questions culturelles). Autrement dit, l'État français a progressivement considéré la culture comme une catégorie d'intervention publique : d'abord avec la création d'un ministère idoine dès 1959, ensuite avec un investissement inégalé dans le secteur culturel dans les années 1980 (Dubois, 1999). En jouant un rôle dans la définition et la production de la culture, l'État et les municipalités se sont donc à la fois targués de « démocratiser la culture », mais aussi, parfois, d'apporter des réponses culturelles à des problèmes sociaux. François Bon est ainsi extrêmement clairvoyant dès lors qu'il s'agit de décrire la

structure institutionnelle des ateliers dans lesquels il intervient (dont la plateforme *le Tiers-livre* constitue de son propre aveu un prolongement) :

Un travail d'atelier, c'est un artiste, un public, plus un partenaire d'accueil. C'est-à-dire que je revendique mon intervention comme mise en risque dans un dispositif qui peut considérer ce risque comme positif dans sa démarche de reconstitution du lien social. (Bon, 2012, p. 55)

La plupart des manuels et plateformes d'écriture rédigés ou animés par des auteur·ice·s professionnel·le·s ou à tout le moins consacré·e·s prolongent d'ailleurs une impulsion initiée par un travail de terrain adossé à un financement public : c'est le cas chez François Bon comme chez Martin Winckler, Hubert Haddad, ou Laura Vazquez – cette dernière ayant lancé sa page Facebook et ses *workshops* optionnels payants au moment où la pandémie de covid-19 empêchait la tenue de ses ateliers réguliers dans une médiathèque de Marseille. On peut ainsi difficilement comprendre la légitimation littéraire (et plus seulement sociale) des manuels et exercices d'écriture sans tenir compte des transformations de la condition même des écrivain·e·s en France (Rabot et Sapiro, 2017). L'offre exponentielle d'ateliers, de lectures en librairie, de festivals ou encore de résidences¹⁰, conditionnée par la politique culturelle de l'État et des collectivités territoriales, démultiplie les rencontres avec les usagers (public scolaire, abonné·e·s d'une bibliothèque, employé·e·s d'une entreprise, habitant·e·s d'une même zone territoriale, etc.) en même temps qu'elle crée des opportunités d'activités connexes et banalise pour les auteurs et autrices la possibilité de gagner de l'argent en enseignant leur art.

Tout ceci est indissociable de transformations plus structurelles au sein de sociétés marquées par un allongement de la scolarité, par la dévaluation conséquente des titres scolaires et par l'émergence de ce que Patrice Flichy nomme « le sacre de l'amateur » (2010). Certaines dispositions (notamment créatives) se retrouvent de la sorte cultivées, sans être exploitées sur le marché du travail. La démocratisation de l'Internet (passé au 2.0) tire parti de cette espèce de surplus cognitif, en frayant la voie à une véritable « démocratie des compétences ». Sur les sites, chaînes et autres forums en ligne, de plus en plus de personnes développent des savoirs, aiguisent leur conscience politique ou expérimentent des pratiques créatives. En 2009, plus de la moitié des utilisateur·ice·s d'ordinateur affirmaient ainsi s'être déjà livré·e·s à une activité de production créative avec leur machine, quand en 1971, seul un Français sur dix déclarait avoir déjà pratiqué au moins une fois une telle activité en amateur (Donnat, 2009, p. 67 et p. 189-203.). De ce point de vue, les sites et tutoriels numériques de François Bon, Laura Vazquez ou de Lacroix et Nebout accentuent la

¹⁰ Résidences qui sont de plus en plus souvent articulées à des ateliers, comme le remarquait Anne Roche à l'occasion d'un colloque organisé à Cerisy : « la résidence d'écrivain s'est le plus souvent transformée en obligation d'animer des ateliers. » Oriol-Boyer et Bilous (2013, p. 99).

logique d'interactivité et d'autoformation esquissées par les manuels imprimés de leurs prédécesseurs (avec des sites ou des pages qui parfois se dédoublent sur d'autres réseaux – comme Facebook, Instagram et Twitter – ou d'autres médias, à l'instar des podcasts « Vive passion » et « Assez parlé » associés aux ateliers de Vazquez et de Nebout et Lacroix).

Des trucs qui marchent ?

À l'école, le tricheur sait où regarder, il pressent vers quelle personne ou quel objet se tourner dans son environnement pour collecter la bonne réponse. Toute son action repose donc sur une économie et une inventivité de moyens, tournées vers cette fin. L'analogie avec l'écriture créative butte ici sur un obstacle, et non des moindres. Depuis le romantisme au moins, l'axiologie artistique place en haut de son échelle l'originalité et la singularité des auteur·ice·s (Heinich, 2005), de sorte que l'existence même d'une norme esthétique partagée est battue en brèche. Partant, les autrices et auteurs concerné·e·s doivent composer avec cette difficulté : comment accréditer la plus-value de leurs exercices et propositions à l'intérieur d'un univers social où les imitations et conformismes sont globalement proscrits ?

Dans les cas étudiés, nul doute que la carrière littéraire de l'animateur·ice fonctionne comme un argument de vente implicite : la longue carrière de François Bon est rappelée au dos de *Tous les mots sont adultes* et les *Ateliers d'écriture* de Martin Winckler n'auraient certainement pas trouvé leur place dans le catalogue de P.O.L si l'auteur n'y était pas depuis de longues et fructueuses années. La popularité de l'école *Les Mots* s'appuie aussi sur la légitimité des autrices et auteurs invités. La réussite des ateliers en ligne de Laura Vazquez est antérieure au succès critique de son texte *La Semaine perpétuelle* (août 2021), qui l'a fait connaître à un plus large public et lui a valu le prix Wepler, mais on peut imaginer que celui-ci s'est répercuté positivement sur la fréquentation des ateliers. Sans disposer des statistiques de fréquentation de la page Facebook, cette hypothèse est peu vérifiable, mais on peut cependant se demander si les différentes annonces de la sortie du livre par Laura Vazquez elle-même sur cette page n'ont pas vocation à stimuler l'adhésion des participant·e·s. L'inverse n'est pas vrai, puisqu'on ne trouve à peu près aucune trace des activités d'animation d'ateliers sur le site « général » de l'autrice. Cette dernière adopte en cela une posture nettement différente de celle de François Bon, dont le site personnel rassemble au contraire toute les identités (écrivain, enseignant, blogueur, etc.)

Par-delà l'aura artistique des auteurs et autrices, leur expérience et leur pratique ne cessent d'être mises en avant sur ces sites et dans ces livres. Le marketing de l'école

Les Mots repose *in fine* sur la labellisation des écrivain·e·s invité·e·s, comme l'indique en quelque sorte la rubrique « Écrivains » du site :

La force des Mots, c'est que tous les ateliers d'écriture sont animés par des écrivains de talent, ayant une œuvre, un univers. Ils n'ont pas une approche théorique de la littérature, mais une pratique d'écriture. Ils ne sont pas là pour « faire cours » mais bien pour le plaisir de « parler métier ».

Le podcast lancé par l'école et animé par la journaliste Lauren Malka rassemble une collection d'entretiens avec des autrices et auteurs plus ou moins habitué·e·s de ces ateliers, et s'intitule précisément « Assez parlé » – manière de balayer d'un revers de main toutes les élucubrations autour de l'écriture, de donner la parole à des écrivain·e·s de métier et d'en faire des inducteurs d'écriture, la série audio étant sous-titrée : « le podcast qui donne envie d'écrire ».

Pour sa part, quand François Bon sous-titre son livre « Méthode pour l'atelier d'écriture », c'est pour mieux en souligner la teneur « ironique, mais ironie de l'humilité » (2012, p. 9). Autrement dit, si méthode il y a, elle s'appuie sur une expérience accumulée depuis les années 1980, par essai-erreur et sans tradition, Bon affirmant avoir inauguré ses premières séances sans même savoir qu'existait l'expression d'« atelier d'écriture » (2020, p. 10). Ce qui fonctionnerait comme un marqueur disqualifiant dans la plupart des disciplines (à savoir l'absence de balises théoriques) semble ici souligner la qualité d'un travail purement expérientiel, où chaque atelier est un laboratoire et une démarche exploratoire. Là où Bon est précautionneux dès lors qu'il s'agit de parler de « méthode » ou de « manuel » (comme l'atteste sa réponse aux directeur·ice·s du présent numéro¹¹), Martin Winckler va jusqu'à reconnaître son admiration à l'endroit des auteurs et autrices de manuels d'écriture (2020, p. 26-28). Il reprend aussi à son compte le vocabulaire de l'outil, des « trucs et astuces » et autres « ficelles » (p. 8). Mais, là aussi, l'apprentissage se veut athéorique :

Pendant longtemps, je m'étais trouvé « trop autodidacte pour être légitime ». À Montréal, j'ai fini par comprendre que c'était précisément mon auto-apprentissage qui méritait d'être partagé. Je suis devenu un écrivain professionnel sans être parisien, sans fréquenter les salons littéraires, et sans passer par l'université. Quand je transmets ici ce que j'ai appris, je ne parle pas *ex cathedra* et je ne cherche pas à professer une quelconque « vérité » sur l'écriture, mais simplement à montrer quelles voies j'ai empruntées ; libre à chacune, ensuite, de s'y engager à son tour, d'explorer raccourcis et chemins de traverse... ou de prendre la direction opposée. (p. 21)

Laura Vazquez trouve quant à elle d'autres ruses pour endosser le jeu de langage d'un art qui devrait se transmettre sans recette. Ceci s'observe d'abord dans une

¹¹ Voir l'« Enquête » parue dans ce no 29 de *Fabula-LhT* (Chassain, Devevey et Mouton-Rovira, 2023).

grammaire du conseil recourant à des formulations à la fois simples et délibérément vagues (« ce sera un exercice d'écriture particulièrement utile quand on compose un livre », « Alors j'ai eu envie de vous préparer un atelier d'écriture autour de ce thème, car il est extrêmement porteur en écriture », « Ce sont des choses qu'on entend peu souvent. Et comme elles m'aident, je les partage avec vous », courriel du 9/11/2021). Mais à ces considérations générales, tour à tour *utiles*, *porteuses* ou *aidantes*, s'ajoutent aussi des recommandations empruntées à son expérience (elle raconte sa logique de prise de notes, son besoin de laisser reposer certains textes, etc.) et à celle d'autres écrivain·e·s. Des réflexions générales sur l'écriture, des lignes de conduites ou des *modus operandi* sont ainsi souvent repris et partagés avec les participant·e·s, à l'instar d'une séquence concernant les conseils d'écriture de Maïakovski. Celle-ci était introduite par une annonce où s'articulaient parfaitement absence de savoir constitué et réserve d'expérience partageable :

Salut,

je ne sais pas comment faire un poème.

Personne ne le sait.

Mais, ce qu'on remarque lorsqu'on s'intéresse aux biographies des auteur·e·s, ce sont des points communs dans le travail, des pratiques communes. (courriel du 9/11/2021)

Même s'ils et elles défendent la possibilité d'animer des ateliers sans être un·e auteur·ice de métier et même s'ils et elles se légitiment aussi par leur expérience d'animateur de terrain (chez Bon, Winckler, Vazquez et Haddad), ces écrivain·e·s jouent donc également et même malgré eux sur le supplément qu'apporte la pratique ou l'expérience de l'auteur professionnel à la technique d'atelier.

À l'inverse d'un manuel de loisir créatif qui fournit un modèle à imiter ou à atteindre, image à l'appui, ces manuels doivent également négocier avec la contrainte du respect de la singularité des apprenant·e·s (appelés « écrivantes » chez Winckler ou « participants » chez Bon). Le paradigme rhétorique des grands modèles à imiter est ainsi congédié par un vocabulaire visant en quelque sorte à infléchir la logique d'influence : plus exactement, les lectures mises au service de l'exercice sont érigées en cause motrice (suscitant l'élan créatif) et non en cause finale (instanciant une réalité à équivaloir ou avec laquelle rivaliser). Chez les un·e·s et les autres, l'usage de textes littéraires est décrit comme celui de « déclencheur », d'« embrayeur », d'« inducteur », d'« exemple » ou de « point d'appui ». Autrement dit, ces extraits sont placés à l'entame du processus, comme tremplin ou comme contrainte productive et non comme étalon de réussite.

Il s'agit aussi de reconnaître la sensibilité de chacun·e, et de se prémunir de tout danger de formatage ou de standardisation. Même lorsqu'il s'agit d'exercices ou

d'ateliers cantonnés à la production de formes courtes (poèmes, nouvelles, listes, réécritures parodiques, etc.), des garde-fous énonciatifs mettent ce risque à distance. François Bon prend soin de valoriser le « discours intérieur » de chaque participant, y compris à l'occasion d'ateliers très ponctuels où il s'agit toujours d'« accompagner chacun dans la révélation progressive d'une singularité » (2012, p. 247). La découverte de l'écriture créative telle qu'enseignée au Québec a marqué une bifurcation dans le parcours de Bon. Il réalise là-bas que l'atelier peut fonctionner aussi comme un accompagnement individualisé de maturation de manuscrits, suivant une formule testée plus tard en école d'art (à Cergy, notamment), et qui resurgit sur son offre d'ateliers en ligne : le cycle « faire un livre », lancé à l'été 2020, renoue avec l'influence du *creative writing*, sans rechigner d'ailleurs à l'évocation d'aides ou de guides d'écritures anglophones comme *The Art of Fiction* (John Gardner, 1984), *210 Solutions to the Problems Every Writer Faces* (Roy Peter Clark, 2011), *179 Ways to Save a Novel* (Peter Selgrin, 2010), etc¹². L'accompagnement au long cours ne se dilue donc pas en conseils évasifs, et l'on peut même s'étonner de la précision des conseils et exercices prodigués aux amateurs et amatrices aux manuscrits déjà étoffés. Ainsi en est-il du parcours de l'école *Les Mots* intitulé « se lancer dans un projet », qui propose non seulement des outils pour partir sur de « bonnes bases », mais aussi des parcours en fonction des genres de prédilection (écrire une bande dessinée, un roman jeunesse, un roman familial, une autofiction, etc.) ou des techniques pour sortir d'une impasse (sur la prise de distance à l'égard du manuscrit, par exemple).

Laura Vazquez ne déroge pas à cette règle, puisque les quelques *workshops* payants qu'elle a inaugurés sur une plateforme de cours en ligne (*podia.com*) prennent pour point de mire la finalité du livre, avec des étapes préparatoires concernant l'endurance dans l'écriture ou encore la composition unitaire d'un manuscrit à partir de textes épars. Dans un univers relativement indéterminé dans ses conditions d'entrée comme dans son *cursus honorum*, la publication (en livre ou en revue, sur papier ou en ligne) reste donc un signe possible de réussite érigé, avec plus ou moins d'insistance, en argument de vente – *Les Mots* annonce que « 80 de leurs élèves ont été publiés à ce jour », tandis que Vazquez ou Bon évoquent plus modestement quelques-unes de ces réussites. « Des textes sont publiés dans la revue *Miroir* ou dans d'autres revues. Y a même des livres qui naissent » (Milazzo, épisode 9, 23 mai 2022), s'enthousiasme Laura Vazquez, tandis que Bon pourvoit lui-même à cette possibilité, en publiant des ouvrages issus d'ateliers, via sa coopérative éditoriale le Tiers Livre ou dans sa récente revue *Dire*.

¹² Voir la vidéo de présentation de ce cycle, réalisée à l'été 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=oTBKLosobjg&t=685s>.

Publier en bande organisée

Avec la publication, on heurte la pierre de touche de tout manuel ou tutoriel d'écriture. Elle n'a évidemment rien d'un passage obligé : bon nombre des animateurs et animatrices étudié·e·s l'explicitent d'ailleurs. Mais l'une des nouveautés de ces espaces est peut-être de jeter des ponts, ou en tout cas d'affermir les jonctions entre le milieu amateur et un parcours de publication. Claude Poliak regrettait à demi-mot que les offres d'écriture amatrices tendent à favoriser des vocations d'écriture « irréalistes » (2006b, p. 217), toutes contenues qu'elles étaient dans des thèmes ou des pratiques étrangères aux intérêts du monde éditorial. Ce n'est pas le cas, me semble-t-il, pour les espaces étudiés. Au contraire : Laura Vazquez a créé un *workshop* nommé « Faire éditer ses textes », attaché à détailler les différents espaces de publication possibles (livre, revue, maison traditionnelle, microédition, etc.), leur cartographie, leurs avantages et désavantages.

Même si elles se présentent sous des dehors très différents, des structures plus étendues comme *The Artist Academy* ou *Les Mots* investissent davantage ce filon : la première propose un parcours de formation promettant d'« Augmenter ses chances d'être édité·e », avec des *masterclass* telles que « Connaître les codes du milieu et savoir cadrer une éventuelle collaboration », « Découvrir comment séduire les bonnes maisons d'édition » ou « Maîtriser les techniques pour rédiger un pitch qui donne envie ». Y intervient notamment Florence Sultan, ancienne directrice générale des éditions Calmann-Levy, aujourd'hui reconvertie en agent littéraire.

La seconde va encore plus loin : outre quelques ateliers ponctuels du type « Comprendre le monde de l'édition en 10 leçons vidéo ! » (animés par Denis Gombert, ancien directeur du service manuscrits du groupe Robert Laffont), elle met en place un service d'accompagnement de manuscrits qui prend des formes variées : retour par un membre du comité de lecture sous forme de fiche (3 pages A4, 310 €) ou d'une discussion (1h, 400 €), voire travail en direct avec une éditrice (1800 € pour deux séances avec une éditrice professionnelle – les accompagnantes ayant travaillé chez Grasset, JC Lattès ou Stock). Et la responsable éditoriale de l'école ne se cache pas de grapiller du terrain dans les failles d'un système éditorial sursollicité, en proposant d'« avoir enfin un retour sur le texte qui aujourd'hui dans le monde de l'édition n'existe pas » (Milandri, 2022). On peut certes articuler l'émergence de dispositifs proto-éditoriaux à la saturation croissante des maisons (pour rappel, entre 1978 et 1988, le nombre de fictions envoyées par la poste avait déjà doublé pour Gallimard, Seuil, Grasset, P.O.L et Flammarion, voir Fouché et Simonin 1999) et imaginer que d'autres formats – comme celui des masters de création – arrivent également à point nommé¹³. Cependant, à ce seul niveau

d'observation, l'on risque de reprendre l'éternel (et désespérant, et réactionnaire) *lamento* concernant l'inflation d'écrivain·e·s surnuméraires¹⁴, sur le dos desquels il serait toujours opportun de spéculer.

Replacer ces espaces de formation ou d'apprentissage dans une reconfiguration plus générale de nos façons de lire, d'écrire, d'apprendre et de publier ouvre des pistes plus fécondes. Lionel Ruffel a avancé qu'à la suite de la grande poussée d'alphabétisation du xix^e siècle (donnant lieu à l'extension de la *literacy*), l'on pourrait parler aujourd'hui d'une véritable « *publishing literacy* » (2018, p. 24). Autrement dit, après une socialisation massive des compétences de lecture (avec l'émergence du capitalisme industriel et bourgeois, originellement lié au fantasme d'une « société littéraire », voir Habermas, 1978), après, encore, l'extension de la virtuosité communicationnelle (dans des sociétés de service où le travail requiert presque inévitablement des compétences d'expression, d'écriture et de stylisation), c'est la capacité même à publier qui serait de plus en plus partagée. Ruffel indique que les espaces de dialogue où les écritures murissent, s'affinent et s'exposent se sont démultipliés. Libéré de son carcan moderne et de sa trinité (l'auteur, le livre, et le lecteur – lointain et en droit universel, voir Kant, 1995), le geste de publication retrouverait son ampleur et son sens originel : celui de rendre public et de faire transiter une forme vers des publics variés, des salons aux cabarets jusqu'aux performances ou aux espaces numériques. À la faveur de l'extension et de la démocratisation des outils de publication, le geste de publication renouerait avec son caractère dialogique et son écologie complexe. Le texte n'est plus conçu comme émergeant d'une pensée individuelle déposée dans l'écrin d'un livre édité, mais expérimente des dispositifs de publication divers.

Loin d'être toutes mercantiles, les formules d'exercice et d'accompagnement d'écriture ici évoquées ouvrent des espaces de dialogue (sur des pages Facebook, des comptes Instagram, des sites dédiés, dans des classes) mais aussi de

¹³ Bien que cela n'engage en rien le discours, plus hétérogène, de l'institution sur cette formation, c'est de cette manière que l'un des enseignants du master de création de Paris 8 voyait l'un de ses bénéficiaires : « En fait, moi je conçois ces moments comme un moment éditorial fort que les éditeurs ne peuvent pas se permettre de faire. Les éditeurs français, ils sont submergés par les manuscrits, avec énormément de manuscrits qui sont mal adressés [...] et puis ils reçoivent aussi beaucoup de textes inaboutis, et trop inaboutis pour qu'ils puissent envisager de prendre le temps de recevoir l'auteur et de parler avec lui etc., ils ont déjà leurs auteurs publiés d'ores et déjà chez eux, ils vont chercher peut-être trois ou quatre nouveaux auteurs par an, et donc ils vont évidemment prendre ceux dont les qualités sont les plus éminentes mais dont aussi les manuscrits sont les plus près d'une publiabilité. Ce qui laisse dans la case "je vais recevoir une lettre type qui ne me donne aucune indication éditoriale" une très grande majorité de manuscrits parmi lesquels il y en a de très mauvais, probablement une majorité de très mauvais, et puis un certain nombre où les gens ont pas encore trouvé la bonne forme, sont pas encore mûrs, le texte n'est pas encore mûr, mais en fait ce sont des gens qui savent écrire, qui ont des choses intéressantes à dire. Et nous, c'est peut-être là qu'on intervient. D'ailleurs, les éditeurs sont très contents qu'on existe je pense, parce qu'on accompagne, on fait un travail d'accompagnement d'écrivains en devenir, qu'ils n'ont absolument pas les moyens structurellement de faire eux » cité dans Rabot et Sapiro (2017, p. 167).

¹⁴ En introduction à un article consacré à la plateforme *Wattpad*, Alexandre Gefen resitue bien ces enjeux et ces tendances malthusianistes du champ littéraire. Voir Alexandre Gefen (2022, en particulier p. 421-424).

publication, où chacun a le loisir de rendre public son texte, de commenter celui des autres, de demander conseil, etc. À certains égards, il s'agit de véritables « communautés graphiques¹⁵ » qui s'administrent, s'organisent, régulent leur fonctionnement autour de et par l'écriture littéraire, créant de « nouvelles socialités littéraires » (Gefen, 2022, p. 432), (ou, du moins, des socialités renouvelées).

À bas bruit

L'aspect collectif ou communautaire de ces écritures me ramène de manière conclusive à la question de la triche et à ses ambiguïtés. Dans l'analyse pragmatiste qu'en donne Thierry Drumm, les ruses écolières déjouent les pièges d'une institution obnubilée par l'effort mental et le résultat individuel. Le refus de céder aux attentes individualisantes de l'école par l'entraide ou par la copie n'a toutefois rien d'une transgression frontale et continue de s'inscrire dans les formes attendues de la note et du bulletin nominatif.

La même chose se passe en quelque sorte du côté des écritures produites à l'aide de manuels, guides et autres *workshops*, au sortir desquels l'auctorialité individuelle garde toute son importance. Éclairantes sont, de ce point de vue, les bornes symboliques que François Bon donne à ces expériences collectives, assumant tantôt qu'il lui est parfois difficile de se mettre en retrait ou de s'oublier dans l'accompagnement d'autres manuscrits, reconnaissant, aussi, que le collectif de l'atelier est voué à disparaître :

Sortir de l'atelier, pouvoir s'en passer, en finir avec l'artefact collectif, est une préoccupation qui reste toujours sous-jacente dans le rapport individuel que j'ai avec les participants. L'atelier n'est justifiable que s'il construit sa propre liquidation. (2012, p. 31)

Même si les manuels et guides d'écriture étudiés ne révolutionnent pas en profondeur les catégories accolées aux pratiques littéraires, même si certains s'inscrivent dans un usage assurément commercial de l'écriture, on voit combien non seulement ils ménagent des porosités symboliques de plus en plus fortes entre les espaces amateurs et les espaces consacrés, élaborent des dispositifs d'apprentissage et de transmission inventifs et organisent des communautés nouvelles par et autour de l'écriture littéraire.

¹⁵ Le concept est forgé par Paul Bertrand, par appui sur la notion de « communauté textuelle » de Brian Stock. Chez Stock, la notion renvoie aux rapports identitaires forts qu'un groupe social peut entretenir avec un écrit structurant. Paul Bertrand décale légèrement le regard, en nommant « communauté graphique » « toute la palette des moyens graphiques dont peut user un groupe à la fois pour s'administrer, se gérer mais aussi communiquer, poser un discours, construire des actions et des interactions avec "l'extérieur", sur un plan très pragmatique » (Bertrand, 2015, p. 308).

Dans sa belle introduction à *Une société littéraire* (2007), fruit d'une enquête en immersion dans un atelier d'écriture amateur, le sociologue Frédéric Chateignier pointait l'invisibilité structurelle dont souffraient ces pratiques, à la fois trop esthétisantes pour intéresser les anthropologues de l'écriture ordinaire et débouchant trop rarement sur des œuvres publiées pour pouvoir intéresser les littéraires. Dans un monde où les écrivain·e·s « professionnel·le·s » endossent de plus en plus régulièrement le rôle d'accompagnant·e·s d'écritures amatrices et où des aspirant·e·s écrivain·e·s se forment au cœur d'institutions aussi prestigieuses que les universités et grandes écoles, dans un contexte où de plus de plus de textes émergent non seulement de résidences mais aussi parfois d'ateliers menés collectivement (ainsi des ateliers d'écriture « Liberté-Parité-Sororité » animés à la Librairie Violette and Co et présentés par Chloé Delaume comme l'antichambre de *Mes bien chères sœurs*), il y a lieu de penser que le peu d'intérêt de nos disciplines pour ces pratiques est de moins en moins justifié. Quelque chose nous enjoint plutôt à nous mettre à l'écoute de ces espaces où l'écrire fait l'objet de conseils, suggestions et accompagnements, où des écrivain·e·s tâtonnent entre reproduction fantasmatique du « grand écrivain » et discussions techniques à agentivité disséminée – autrement dit : où nos ontologies du littéraire se fluidifient à bas bruit (et à l'abri des regards instituteurs).

BIBLIOGRAPHIE

Sitographie

Bon François, *Le Tiers Livre. Web et littérature* : <http://www.tierslivre.net/>. Voir en particulier la présentation du cycle « Outils du roman », 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=oTBKLosobjg&t=685s>.

Lacroix Alexandre et Nebout Élise, *Les Mots* : <https://lesmots.co/>. Voir en particulier la présentation du service éditorial par Milandri Charlotte, 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=oRmTRsxUSxA>.

Malka Lauren, podcast *Assez parlé*, épisodes 1 à 23, en ligne sur la plateforme d'Apple ou sur Spotify : <https://podcasts.apple.com/fr/podcast/assez-parl%C3%A9-le-podcast-qui-donne-envie-d%C3%A9crire/id1492268816> ou <https://open.spotify.com/show/0Vcb7PpNwZh8Pw8xReFPVm?si=32b3f8c1076449dc>.

Milazzo Benjamin, podcast *Vive passion*, épisode 1 à 9, 2022 : <https://podcasts.apple.com/fr/podcast/vive-passion/id1559364461>.

Platnic-Cohen Évelyne, Leblanc Charpentier Marjorie et de Parseval Sophie, *The Artist Academy* : <https://www.the-artist-academy.fr/>.

Vazquez Laura, page Facebook : <https://www.facebook.com/groups/atelierdecriturelauravazquez>.

Vazquez Laura, courriels envoyés dans le cadre d'un atelier d'écriture, 2021.

Bibliographie

Belin Olivier, *La Poésie faite par tous*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022.

Belin Olivier, *Le Coin des poètes. L'expression poétique dans les journaux lycéens*, Paris, Pippa, 2013.

Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, Gallimard, 1996.

Bertrand Paul, *Les Écritures ordinaires. Sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et Empire, 1250-1350)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 307 et sq., disponible en ligne : <https://books.openedition.org/psorbonne/29500>.

Bertrand Jean-Pierre, « Surcodage linguistique et stéréotypie littéraire dans la poésie du dimanche », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal, PUM, 2003, p. 237-247 ; disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pum/15799>.

Bessièrès Vivien, « Le genre à l'œuvre dans les manuels d'écriture. L'exemple du roman policier », *Fabula-LhT*, n° 29, *Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action*, dir. Adrien Chassain, Éléonore Devevey et Estelle Mouton-Rovira, en ligne, 2023 : www.fabula.org/lht/29/bessieres.html. DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.3511>.

Bilous Daniel et Oriol-Boyer Claudette, *Ateliers d'écriture littéraire*, Paris, Hermann, 2013.

Bompaigne-Evesque Claire, « Le procès de la rhétorique dans l'enseignement supérieur français à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 3, 2002, p. 389-404.

Bon François, *Tous les mots sont adultes* (2005), Paris, Fayard, 2020.

Bon François, *Apprendre l'invention*, Paris, Publie.papier, 2012.

Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

Bourdieu Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1981.

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

Calcre, Association d'information et de défense des auteurs, *Écrire & éditer*, revue, n° 1 (janvier-février 1996) – n° 51 (septembre 2005).

Chassain Adrien, Devevey Éléonore et Mouton-Rovira Estelle, « Lire, écrire, prescrire : le point de vue des écrivaines et écrivains. Enquête », *Fabula-LhT*, n° 29, *Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action*, en ligne, 2023 : <https://www.fabula.org/lht/29/enquete.html>. DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.3659>.

Chateignier Frédéric, *Une société littéraire. Sociologie d'un atelier d'écriture*, Vulaines-sur-Seine, Croquant, 2007.

Donnat Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2009.

Drumm Thierry, *Tricher. Fabrications d'intelligence collective à l'école*, PU de Liège, 2019.

Dubois Vincent, *La Politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.

Flichy Patrice, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

Fouché Pascal et Simonin Anne, « Comment on a refusé certains de mes livres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, p. 103-115 ; disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3285.

Gefen Alexandre, « La démocratisation de l'écriture » dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 421-439.

Guenot Jean, *Écrire. Guide pratique de l'écrivain* (1977), Saint-Cloud, Jean Guenot, 1998.

Guiguet Andrée, Roche Anne, et Voltz Nicole, *L'Atelier d'écriture. Éléments pour la rédaction du texte littéraire* (2005, 2009), Paris, Armand Colin, 2015.

Habermas Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

Haddad Hubert, *Le Nouveau Magasin d'écriture*, Paris, Zulma, 2006.

Heinich Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

Heinich Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

Houdart-Merot Violaine, *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2018.

Houdart-Merot Violaine et Mongenot Christine (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Kant Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, textes de Kant et de Fichte traduits et présentés par Jocelyn Benoist, Paris, PUF, 1995.

Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

Peirce Charles Sanders, « Comment rendre nos idées claires » (1879), *À la recherche d'une méthode*, trad. Michel Balat et Janice Deledalle-Rhodes, Perpignan, PU de Perpignan, 1993.

Perucca Fabien, *Manuel de l'écrivain néophyte. Comment s'orienter dans le monde de l'édition*, Paris, Michel Dansel, 1984.

Poliak Claude, *Aux Frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, 2006a.

Poliak Claude, « Pratiques et univers de consolation. Les écrivains amateurs » dans Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006b.

Rabot Cécile et Sapiro Gisèle, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017.

Robet Corine, « Pour un historique des ateliers d'écriture à l'Université d'Aix-en-Provence (1968-2010) » dans Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 61-70.

Rosignol Isabelle, *L'Invention des ateliers d'écriture en France. Analyse comparative de sept courants clés*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Ruffel Lionel, « Publier en dialoguant. Sur les formations en "création littéraire" », *A contrario*, vol. 27, n° 2, 2018, p. 21-32.

Saint-Amand Denis, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, 2019.

Sapiro Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n° 3, 2007, p. 12-33. DOI : <https://doi.org/10.3917/arss.168.0012>.

Toulmin Stephen, *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, The University of Chicago Press, 1992.

Winckler Martin, *Ateliers d'écriture*, Paris, P.O.L, 2020.

PLAN

- Chacun sa feuille !
- La mauvaise réputation
- Des trucs qui marchent ?
- Publier en bande organisée
- À bas bruit

AUTEUR

Justine Huppe

[Voir ses autres contributions](#)

F.R.S-FNRS – Université de Liège, UR Traverses ; justine.huppe@uliege.be