

Du vécu à l'animation de l'atelier d'écriture ou la gestion de la prise de risque dans l'atelier

Serge Tadier

membre du comité de rédaction de la revue Soleils & Cendre

Ecrire engage la personne et l'expose à des risques. L'atelier d'écriture travaille particulièrement cette dimension du risque qui semble être un moteur au désir d'écrire. Chaque étape de l'atelier est traversée par ce défi aux processus complexes et variés. En nous appuyant sur l'expérience des ateliers menés dans l'Yonne depuis quelques années, nous tenterons de saisir quelques moments où semble se jouer cette question : l'écriture effervescente ; l'affichage et le pillage ; le masquage et la réécriture. Enfin nous esquisserons le concept de cadre et interrogerons ce qui se passe dans la socialisation hors de l'atelier pour aborder l'idée d'une formation alternant vécu d'atelier et animations à l'extérieur. Deux témoignages de personnes ayant franchi le pas de l'animation auprès d'adultes illustreront ce propos.

Les risques de l'écriture effervescente

Dans nos ateliers d'écriture à dominante poétique, la démarche¹ que Jean Ricardou a décrite sous le vocable de « l'écriture effervescente » alimente une phase qui permet d'explorer puis de tisser les mots selon les deux faces de la langue : du point de vue du sens et des idées (pôle idéal) et du point de vue de la forme écrite des lettres, des syllabes et des sonorités (pôle matériel). Les mots surgissent sous forme de listes puis sont combinés de manière aléatoire pour donner naissance à des images, des expressions, matériaux de base à la réalisation du futur texte.

Prendre le risque de se découvrir AUTRE / AUTEUR.

Toute la difficulté consiste pour l'écrivain à *ne pas chercher de sens préalable qui l'amènerait à se censurer*. Il doit *différer* son désir d'un résultat instantané en acceptant de se perdre dans les méandres du « *saisissement créateur* »², oser s'égarer dans ce qui ne fait pas encore sens, dans l'agencement des listes, le griffonnage, la rature les brouillons. Selon Anzieu, « *le créateur dédouble son Moi en une partie qui régresse et une autre qui reste vigilante* »³. Pour Alain André⁴, cette partie du moi restée consciente utiliserait la *distanciation* que Brecht a conceptualisée pour le théâtre.⁵ Ensuite, il s'agira de *savoir lire après coup* dans ses propres « *trouvailles* », des réseaux de significations nouvelles, empruntant des symboliques, des métaphores et des formes sonores ou rythmées autour desquels l'auteur organisera ses premiers fragments. Cette phase de « *prise de conscience des représentants psychiques inconscients* »⁶ invite l'auteur à repérer et à choisir les formes sémantiques et sonores, à les élaborer en code⁷ « *qui organise l'œuvre en projet* », en renforçant par exemple

¹ Jean Ricardou, article « Ecrire en Classe » revue Pratiques, n°20

² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, 1988, « Les cinq phases du travail créateur » p. 95

³ Didier Anzieu, p. 99

⁴ Alain André, *Babel Heureuse*, Syros, Alternatives, 1989

⁵ Bertold Brecht, *Petit Organon* pour le théâtre, Ed. de l'Arche

⁶ Didier Anzieu, p. 107

⁷ Didier Anzieu, p.116

certaines effets de sens, la polysémie des mots, l'organisation des rythmes, la prolifération des assonances. La rupture avec la pratique habituelle de la dissertation par classement des idées selon le schéma «thèse / antithèse / synthèse» ou avec celle du commentaire organisé en paragraphes introduit un risque en mettant en mouvement ce qui est de l'ordre de la création : il ne s'agit pas de s'accrocher à une logique de surface, mais de se laisser déstabiliser par la surprise, l'inattendu, l'inconnu et l'étrange (au sens du verbe étranger son propre texte) pour faire proliférer les noyaux de sens ainsi démultipliés et les combiner entre eux. Le texte produit alors chez l'écrivain «*cette étrangeté*» qui se reproduira chez le lecteur et lui permettra d'accrocher ses propres errements. Cet effet de révélation où l'on redécouvre que «*Je est un autre*» selon la formule de Rimbaud, se vit parfois lorsque abandonnant provisoirement son écrit pendant un certain temps, l'auteur le retrouve différent du moment où il l'avait quitté.

Réussir à prendre des risques avec la langue c'est éviter de se laisser enfermer dans des clichés ou dans la répétition d'une idée et donc renoncer à cette sécurisation accordée par la recherche systématique d'un sens préalable. Il s'agit pour l'animateur de créer un climat de confiance qui permette de s'aventurer dans l'inconnu. En effet, l'écrivain qui prend le risque de se découvrir autre doit retrouver dans le groupe un écho positivant son image fragilisée, car affichée avec ses écrits et accompagnée de culpabilité ou de honte. A l'aide de contraintes qui permettent de modifier le regard de chacun, l'animateur favorise le respect de la règle de non-jugement. Mais la confiance en soi et en l'autre repose aussi sur la parole, la convivialité, l'humour, l'analyse, la lecture au positif et le travail en groupe.

Prendre le risque de jouer avec des signifiants.

En jouant avec les signifiants, le sujet osera plus ou moins se risquer avec «*les mots lointains, les mots fossiles, les mots dinosaures de son imaginaire*» ou avec «*les alphabets archaïques, les phonèmes et les pulsions qu'ils véhiculent*» comme l'écrit P. Colin. C'est sur le travail du pôle matériel que l'écrivain se désabonne des mots pour sortir de la répétition, «*déborde vers d'autres régions du langage*» selon R. Barthes et fait surgir de nouvelles formes. Sur le pôle idéal, la conscience du risque est différente et le sujet peut mobiliser d'autres types de censures. La rature vient alors à son secours, barrant l'accès à ce qui est perçu comme décalé dans l'acte de création. Dans un atelier où les participants savent que leurs brouillons ne seront pas lus, il leur sera plus facile d'éviter les ratures ou de les travailler systématiquement. Pour susciter l'écart il est donc indispensable d'annoncer ce qui va être socialisé et ce qui ne va pas l'être.

Il nous arrive de remarquer des résistances énormes au cours de la fabrication des listes et du travail de l'aléatoire. Pour maintenir le pari de l'écriture, l'animateur doit résister à l'angoisse que l'autre éveille en lui et doit tenter de transformer ce blocage en défi pour le groupe. Il peut proposer de travailler à plusieurs (ou à deux) le pôle matériel,⁸ tenter de brefs moments de socialisation. Au cours d'un cycle d'ateliers animés à la MJC de Sens, un participant s'est arrêté sur l'exploration idéale / matérielle au cours des deux premières séances. Il disait ne pas savoir où les animateurs voulaient en venir. Dans la mesure où lui-même avait décidé de réussir, il a pu gérer cette angoisse (cf. témoignage n°2) grâce à une aide apportée de manière distanciée, alternant entre de courts moments duels et de brefs moments individuels. Le

⁸ S'il s'avère judicieux de travailler en groupe le pôle idéal, ne serait-ce que pour faire le tour des valeurs sémantiques d'un même mot, il est préférable de ne pas le faire à deux, et encore moins au cours d'une aide apportée à quelqu'un. En effet l'ingérence de l'animateur dans la pensée de l'autre peut entraver son autonomie et engendrer un état temporaire de fusionnalité lui-même bloquant. Le travail du pôle matériel réintroduit la matière écrite et sonore du mot comme élément tiers, ce qui favorise le dépassement du blocage.

groupe a été le médiateur nécessaire au dépassement de cette difficulté qui ne s'est plus reproduite.

Dans un autre atelier animé en soirée pour une petite association rurale, une retraitée refuse de s'aventurer dans l'aléatoire et s'engage immédiatement dans la formulation d'une idée. Avec un travail moins centré sur la langue que sur l'expression, cette personne se serait sentie plus sécurisée. Or dès la seconde séance de notre atelier nous avons utilisé le mécano littéraire⁹ afin d'introduire plus fortement l'aléatoire. Les textes de cette dame ont légèrement évolué mais les résistances demeurent. Ni l'analyse, ni la ritualisation des séances ne lui ont permis de dépasser son sentiment d'insécurité. La présence de son mari en était peut-être une cause.

Choisir et renoncer

L'écriture implique le sujet au travers des prises de conscience, de choix, (mots, symboles, fragments) et de renoncements. Parfois il s'agira de différer une idée ou de s'en détacher le temps de l'écriture. Ceci est difficile à vivre : à défaut d'être un abandon il s'agit d'une mise entre parenthèses. C'est pourquoi il est souhaitable d'inviter chacun à garder tous ses brouillons. Il sera ainsi possible d'y revenir plus tard (dans un compromis avec le remords), éventuellement seul ou chez soi, dans l'écriture d'autres textes ou dans la réécriture de ce qui n'a pas été travaillé. Certains s'obligent à utiliser tous les mots de leurs listes. Cette contrainte souvent formulée en termes de clé personnelle peut être donnée en aparté ou en tant qu'outil personnalisé : «*Moi, je m'oblige à...*».

L'apport de dictionnaires de toutes sortes est un moyen susceptible d'aider la personne dans cette démarche de choix. Ce problème se reproduit à nouveau au moment de la socialisation hors-atelier, phase où des préoccupations morales et esthétiques resurgissent.

L'affichage et le pillage : d'autres lieux où l'auteur se risque à l'altérité

L'affichage du premier écrit constitue pour l'auteur une nouvelle prise de risque. Chacun va montrer au groupe son tracé détaché de son corps, livrer au regard des autres ce qu'il croit savoir de son texte, mais aussi ce qu'il ne sait pas. Certains disent montrer ce qui s'apparente aux premières traces *scatologiques*. Un sentiment de honte empêche alors de livrer le texte. Parfois ils le recopient ou ils en prolongent l'écriture ce qui permet de réduire la durée de lecture par le groupe. Le pillage de fragments fait percevoir de nouveaux enjeux : si afficher c'est courir le risque de ne pas être choisi, choisir le fragment d'un autre c'est risquer d'être perçu comme celui qui choisit son auteur. Les enfants ont beaucoup de plaisir à entendre leurs propres fragments insérés dans les textes des autres, et particulièrement dans ceux de l'adulte. L'animateur joue ici un rôle délicat en évitant que le choix se porte sur la personne et qu'il devienne perçu comme jugement de valeur sur la qualité de l'écrit. Il s'agit plutôt de positiver les textes par le détournement de sens qu'opère l'introduction du fragment prélevé à l'intérieur d'un autre texte. Lorsque le groupe n'est pas très important, l'animateur peut s'obliger à prélever une expression dans chaque texte affiché.

La phase de pillage introduit la notion d'*écart* entre son texte et les images qui vont faire sens dans celui des autres. Cet écart introduit du changement dans son propre écrit et positionne à nouveau le sujet dans une brisure et dans un décalage avec la lecture qu'il avait de son texte. Dans le même temps, le pillage contraint le lecteur à adopter un regard décentré susceptible de rassurer son auteur : il s'agit de scruter chaque expression, de fouiller chaque image dans le texte de l'autre *en lui donnant du sens par rapport à son propre écrit*. Cela met en œuvre un processus de mise en sens qui rompt avec la recherche d'une signification centrée sur l'auteur et son parcours et balaie toute idée de plagiat. C'est tout un passé scolaire et universitaire qui

⁹ Atelier inventé par Daniel Apruz

est alors remis en question. Cette activité se poursuit au cours de la réécriture dans un mouvement de «cacher / montrer» - *je m'abrite dans les expressions de l'autre* - justifiant le recours au masquage.

C'est ainsi qu'au cours d'ateliers animés en prison, le pillage a permis une prise en compte de l'autre avec une intégration à soi des apports de ses voisins. Ainsi se travaillait la prise de conscience de l'autre. Chaque détenu avait - sans jeu de mot - fait un pas vers le non-enfermement, ce qui participait d'une amorce de processus de réinsertion.

Le masquage : un lieu où l'auteur voile ce qu'il se dévoile

«J'avance masqué pour dire la vérité»¹⁰ Aragon

Sans la possibilité d'anticiper cette phase, le risque peut être tel que l'écrivain n'aura pas l'envie de le prendre. Avec les réécritures, la force de l'écart, des images et des métaphores amenuisent la probabilité d'apparition du cliché. Le masquage des fragments pillés consiste à transformer les expressions prélevées par un travail de l'écrit. Le masquage n'est pas l'équivalent du mécanisme de censure qui semble plus inconscient. Il est une manière de faire une place au lecteur, c'est-à-dire de baliser son propre texte pour que le lecteur vive son activité de lecture comme une réécriture partielle. S'originant dans le mouvement du «montrer / cacher», le texte poétique travaillé comme un tissage (*texture* = tissus) travaille l'érotisme. *L'envie de lire s'alimente de l'écart* qu'illustre métaphoriquement Roland Barthes, lorsque écrivant dans *Le plaisir du texte* : «*l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ?*»¹¹, il invite ainsi l'auteur à *peu dévoiler* afin de mettre en mouvement l'imaginaire et le désir du lecteur.

Le recours à l'écriture automatique en début d'atelier invite le sujet à écrire dans un registre idéal. Contraint à ne pas lever le crayon pendant un temps annoncé, l'écrivain doit savoir qu'il ne livrera pas ce premier jet à la curiosité des autres. On introduit alors un travail de masquage avant le pillage. Ainsi que J. LACAN affirmait : «*le sujet de l'écriture est un sujet anonyme*» nous invitons l'auteur à passer du «*je*» personnel et intime au «*Je*» impersonnel. Il en est ainsi des récits utilisant le procédé du narrateur. Le risque d'une interprétation du texte centrée sur la personne est rendue quasiment impossible.

La possibilité pour le sujet de choisir une contrainte parmi plusieurs ou de l'adapter selon son texte permet plus ou moins de profondeur dans ce travail de masquage. Chercher à masquer, c'est d'abord chercher ce qui risque d'être révélé. *C'est pourquoi le masquage est paradoxal*. Il engage le sujet en même temps qu'il l'abrite. Il en est de même pour les autres contraintes : en revendiquant une contrainte énoncée comme une exigence de l'animateur, l'écrivain peut s'exposer dans une forme d'écrit organisé selon une nécessité qui ne «vient pas de lui» mais d'un tiers. Ainsi la responsabilité de l'auteur peut paraître atténuée, d'où l'importance de laisser ouverte la possibilité de transgression. C'est dans la transgression que l'auteur s'empare à sa manière de la mission pour la recréer et la faire sienne.

La contrainte aléatoire (ou tirée au sort) évite certaines prises de conscience et mobilise probablement moins de défenses. En justifiant par exemple la mission de masquage par l'évitement de la répétition de certaines expressions dans les autres textes d'un même atelier, l'animateur responsabilise l'écrivain et favorise ainsi un mouvement d'individuation. L'objectif pour l'animateur d'atelier est que chacun puisse revendiquer être l'auteur de son propre texte. Ce travail participe de la construction de l'identité de l'écrivain en lui permettant de trouver l'assurance nécessaire à une autre prise de risque : écrire en dehors de l'atelier, ou plutôt se fabriquer individuellement ses propres ateliers.

¹⁰ Emission diffusée le 03/09/97 sur ARTE

¹¹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, 1973. p. 17

L'atelier d'écriture : un cadre qui rassure et permet l'étayage

Etre animateur, c'est donc aider chacun à gérer la prise de risque pour alimenter le désir de créer et devenir auteur de soi-même. En effet l'atelier ne se résume pas à une suite de consignes, mais propose un *cadre* suffisamment stable et fiable. Les contraintes de temps en font partie et les étapes qui se succèdent sont suffisamment ritualisées pour induire l'anticipation. En même temps qu'elles suscitent une tension propre à dynamiser le sujet, elles le sécurisent en l'aidant à gérer son temps, à se positionner dans un projet, et le convoquent au rendez-vous des phases communes. C'est ainsi qu'au cours d'ateliers animés en prison pendant lesquels plusieurs détenus ont manifesté de la curiosité sans toutefois s'inscrire dans l'atelier, nous avons été amenés à demander la fermeture des salles afin de ne pas perturber la sécurité des écrivains. Interpellés par l'assiduité des participants ces personnes rentraient, observaient, sortaient des documents, des brouillons, tentant de commenter et de ridiculiser à l'extérieur le travail des autres.

La mise en place de ce cadre ne peut faire l'économie d'un moment de présentation de l'animateur, des raisons qui le conduisent à animer et d'un moment d'introduction de l'atelier et des séances. C'est dans cette phase qu'il tentera de se faire le complice du groupe en s'appuyant sur ce qu'il peut avoir de commun avec les participants, par exemple sur le plaisir de l'écriture partagée. C'est aussi à ce moment qu'il énonce les règles et qu'il se positionne en tant que garant.

Mais si le cadre s'impose à tous, les missions proposées demeurent le plus souvent interprétables par chacun. C'est particulièrement le cas dans les contraintes dites métaphoriques.

La socialisation des textes ou le hors-cadre de l'atelier

La publication des textes introduit une autre prise de risque : livrer à l'extérieur ce qui a été rendu possible à l'intérieur. Dans cette phase que D. Anzieu nomme «*la production de l'œuvre au dehors*», plaquettes, expositions, soirées littéraires sont les supports essentiels de la valorisation des textes. Il s'agit de «*déclarer l'œuvre terminée, la détacher définitivement de soi, l'exposer à un public, affronter les jugements, les critiques – ou pire encore, l'indifférence – accepter pour elle qu'elle mène une vie éphémère, ou qu'elle mène désormais sa vie propre, différente de celle que l'auteur avait espéré mettre en elle.*»¹². En effet, il n'est plus question de dispositif ni de contraintes qui permettent d'échapper au réel de la société ou de la culture. Alors qu'au cours de l'atelier l'écrivain était relativement sécurisé, le créateur qui publie s'expose à un retour. Reviennent alors des préoccupations «*morales*» qui relèvent aussi de l'image de soi. La publication à l'extérieur rend plus urgent le travail du masquage. C'est pourquoi cette extériorisation des travaux doit être annoncée dès le premier atelier afin que puisse se travailler la différenciation *dedans / dehors* qui se travaille dans les réécritures. En effet, d'après la théorie de Didier Anzieu, l'atelier est probablement traversé par un imaginaire groupal structuré comme celui d'un corps, avec un intérieur et un extérieur.

La publication du texte permet à son auteur d'en accoucher réellement, au sens où il va faire l'expérience de la séparation (avec son corps comme avec le groupe) pour le faire vivre de manière autonome. Il s'agit donc pour l'écrivain de renoncer à un idéal de texte sans doute rarement atteint, puis de l'exposer à des lectures aussi multiples que plurielles, en le «*laissant grandir*» dans le hors-cadre de l'atelier en autant de lectures que de lecteurs. Cette séparation exige d'arrêter toute retouche, tout re-travail, pour *décider* que l'état actuel du texte est provisoirement abouti. Une urgence extérieure peut faciliter cette décision. La publication fixe alors le texte dans la forme où il est livré, induisant chez son auteur une possible frustration.

¹² Anzieu, opus cité, p. 127 et suivantes

L'atelier n'est donc ni gadget ni simple technique pédagogique. *L'animateur a donc un rôle essentiel dans le dépassement des prises de risque.*

Aider à prendre le risque d'animer

La personne qui vit un certain nombre d'ateliers pourra avoir envie de tenter l'aventure de l'animation. Le passage à la création d'un dispositif nécessite *d'avoir analysé* les démarches vécues précédemment, pour s'autoriser au pillage des contraintes en les adaptant à une problématique différente et en dépassant la simple imitation. Créer un atelier, c'est entrer dans une problématique et anticiper sa propre écriture. Cela facilite la prise de distance avec sa manière d'écrire. En effet, l'animateur n'est pas seulement un pédagogue mais doit lui-même se confronter à l'écriture et travailler son propre rapport à la création pour en identifier les processus. Ainsi évitera-t-il le piège d'une théorisation plaquée.

L'analyse est donc indispensable. Délicatement menée, elle permet un cheminement personnel qui invite à se lancer dans la création et l'animation. Il s'agit de pointer les phases essentielles de l'atelier ainsi que la manière dont chacun a pu se positionner. Une réflexion sur le rôle de l'animateur dans chaque phase est proposée. C'est pourquoi nous introduisons dans nos cycles de formation en MJC une séance de création d'ateliers animés dans l'instant qui suit. L'analyse permet alors de positionner le débat du côté de l'animation. Mais ceci reste insuffisant, car l'animation se passe toujours dans le cadre du groupe ce qui diminue d'autant la prise de risque et la possibilité d'un dépassement.

Lors du dernier cycle, deux personnes ayant vécu celui de l'année précédente ont participé à la préparation et à l'animation de deux ateliers. Cette formule qui bénéficie d'intenses moments de préparation nous a conduits à proposer à la MJC de prévoir dans le prochain cycle une alternance atelier / préparation qui permettrait à ceux qui le désirent *de se confronter à l'animation à l'intérieur du groupe comme à l'extérieur* (salon du livre, exposition, écoles). Ainsi pensons-nous aider chacun à dépasser le simple statut de consommateur pour l'inviter à mettre en partage ses savoirs.

Co-animer : témoignages

Ruptures et décalages

Marie-Simone Piatti

Dans l'atelier que j'ai eu l'occasion de co-animer avec des animateurs du GFEN, j'ai eu du mal à m'approprier des consignes décidées collectivement en réunion préparatoire. Lorsque le travail rejoignait mon domaine de compétence par l'utilisation de pinceaux et d'encre de Chine pour produire des signes, cela devenait plus facile. La production de signes rencontre plusieurs temps d'arrêt où comme à d'autres occasions, il faut rassurer en paroles des participants inquiets de *l'irruption brutale* du signe en apparence incohérent.

L'exposition au sol, puis l'échange des signes semblent plus simples, mais le texte à écrire dans et autour du signe est un second obstacle à franchir qui n'a rien de rationnel.

Dans les ateliers du GFEN, ce qui m'a tout de suite étonnée et prise au jeu, c'est l'intervention de consignes très nettes comme les strictes limites de temps, comme par exemple le «*j'aime, j'aime pas*» ou l'inattendu de certaines consignes qui zigzaguent dans la logique ordinairement reconnue. On passe continuellement d'une forme de blocage à une forme de transgression. Cela nécessite d'entrer dans ce jeu de blocage / déblocage : dépasser la consigne, l'obstacle, essayer de dépasser l'importance accordée au regard de l'autre, de s'écouter soi-même, tout en écrivant pour les autres. C'est une prise de risque constante dans les limites rassurantes de l'atelier d'écriture, dont la production d'un livret ne représente alors plus un danger, mais une rupture, une prise de recul avec le travail effectué.

Premières expériences de co-animation

Marie Noëlle Desaveines

La première expérience de co-animation auprès d'adultes à la M.J.C de SENS fut marquée par l'angoisse ressentie vis à vis du blocage de l'un des participants.(cf. § I,2). J'étais incapable d'apporter de l'aide et l'intervention d'un co-animateur a fonctionné, le relais s'est effectué. En observant le comportement des participants, je me remémorais les phases de préparation qui nous avaient conduits à proposer les contraintes.

Par la suite, dans l'animation d'un atelier pour enfants (conçu au cours de la dernière séance du cycle de formation), je me suis investie davantage. Le co-animateur a présenté l'atelier aux enfants qui découvraient l'atelier d'écriture. J'ai constaté un phénomène d'autocensure qui s'est rapidement effacé. Le décalage dans le temps entre les deux co-animations apportait des approches différentes. L'expérience du co-animateur, sa personnalité conduisaient les enfants à aller plus loin dans le regard qu'ils portaient sur leur texte.