

# DE L'ATELIER D'ÉCRITURE AU GROUPE ÉCRITURE INVENTION D'UN DISPOSITIF

**Bernard CADOUX**

« ô, traces humaines à bout de bras  
ô, sons originaux  
moments de l'enfance de l'art  
je veux vous faire aimer pour vous-mêmes  
plutôt que pour votre signification »

Fernando Pessoa

« une écriture plurielle pour  
faire surgir une curieuse  
possibilité de la pensée, celle  
de sa mise en commun »

Emmanuel Garrigues  
et André Breton

Il m'est difficile d'envisager la fonction symbolisante de l'écriture sans faire une archéologie rapide de mon cadre de travail actuel, tant il est vrai que tout cadre est la sédimentation contre transférentielle de différentes expériences, d'un cheminement à travers la clinique, la lecture et l'écriture, cheminement émaillé de rencontres et infléchi par la confrontation à des contextes institutionnels différents.

C'est une histoire de presque vingt ans qu'il s'agit de parcourir à grands pas, du tout premier atelier dénommé tache d'encre jusqu'au groupécriture actuel. Les dénominations ont leur importance car elles mettent l'accent sur ce qui dans l'un et l'autre cas est plus spécifiquement mis en travail. Dans le premier cas, il s'agissait d'un groupe d'animation culturelle au sein d'un service de psychiatrie adultes, groupe largement ouvert, et dans lequel mon attention s'est pour l'essentiel centrée sur la matérialité de l'écriture et l'émergence de la créativité individuelle à partir de la sensorialité et du plaisir du geste. Dans le second cas, il s'agit d'un petit groupe, semi-ouvert, au sein d'un hôpital de jour, qui s'est centré sur les processus de subjectivation à partir de la triple médiation que sont l'écriture, le groupe et la mise en voix.

Au départ de l'aventure, une rencontre avec l'éveilleuse d'écriture Michèle REVERBEL, dont le nom condense le rêve et la rébellion. Cette dernière, animée par la conviction que « rien n'est jamais joué » va offrir ses « présences d'écritures » dans les lieux de grand désarroi : quartiers difficiles, maisons de retraite, hôpitaux psychiatriques. Elle installe ses tréteaux et met à disposition du tout-venant de somptueux outils d'écritures. J'aime l'appeler « la dame aux plumes et aux encres multicolores ».

Elle joue de cette séduction première pour faire céder les réticences et l'incrédulité, et propulser chacun sur la pente de « l'écriture courante ». Je lui dois d'avoir découvert qu'écrire est, avant tout, un travail manuel. « L'écriture est affaire de mains et de corps peut-être avant d'être affaire de tête » dit François BON. Il s'agit d'abord, d'éprouver le geste d'écrire, les sensations que procure le contact de la plume sur le papier, cette griffure inimitable et un peu irritante dès que quelqu'un se met à gratter, le rythme très particulier de l'écriture à la plume. L'inspiration n'est pas la même car le mouvement lui-même est différent. Quelque chose se joue en deçà du « sens-signification », quelque chose qui met en jeu les sens, les sensations, mais aussi le « sens-direction ». A ce niveau premier, ce qui compte c'est la façon matérielle d'investir la page, d'y inscrire les traces de sa présence, de son rapport au monde et à l'autre. En effet, le geste d'écriture consiste, au fond comme celui du dessin, à s'éloigner de soi pour y revenir et s'éloigner de nouveau vers un autre possible. C'est, pourrait-on dire, l'écriture

envisagée à son moment natif, rythmique. Car ce rythme est fondateur d'un mouvement que le poème ne fera que déployer par la suite de manière métaphorique. Prendre la plume à une dimension inaugurale. C'est une décision, et ce fait, elle est origine, sortie hors de soi, mise en forme au dehors de « ce que le regard contemplant sidéré à l'intérieur de lui-même » (Piera AULAGNIER 1991). Nous assistons là à la naissance d'un style, c'est-à-dire à la manière verbomotrice dont un homme donne tournure à son existence, se met au monde par ce mouvement d'ouverture et de fermeture alternées qu'est le geste d'écrire.

« Aujourd'hui, je me sens comme vide de pensées, vide de sentiments, vide de préoccupations, au fur et à mesure que le temps passe, les lignes vont s'agrandissant pour essayer de retrouver l'écriture parlée. C'est incroyable le nombre de mots et de phrases qui vous viennent et avec lui le plaisir d'écrire sans penser, sans réfléchir, écrire tout simplement. Le temps s'écoule et avec lui l'encre blanche ».

Cette dimension corporelle et spatio-temporelle est fondatrice car elle permet, par delà les traumatismes scolaires, de renouer avec la part enfouie de l'écriture, sa part ludique, le plaisir si condamné de faire des pâtés, des taches et des ratures. Le plaisir de la mal-adresse, d'aller de traviole, de vagabonder dans les marges, loin des significations imposées pour entrevoir une direction et retrouver le sens. Cette verbo-motricité est décisive dans le travail de l'écriture (TISSERON 1986, CADOUX 1999), elle en est l'origine, elle se perpétue ensuite dans le paratexte qui orne les manuscrits et qui loin d'être un artéfact est une forme ludique et matérielle de pensées encore informulées (TISSERON 1995). Elle constitue la première symbolisation, cette verbomotricité qui s'exerce sur la page, est en lien étroit avec la « *stimmung* » de l'atelier, l'ambiance que tisse le trouble léger qu'il y a là dedans, la manière d'entrer, de sortir, de s'approcher ou de s'éloigner des autres, de s'ouvrir ou de se fermer à leur approche, le choix d'un papier, d'une encre, le premier trait, le premier mot, comme un amer dans le vide, le papier que fait chanter le crissement de la plume. Le suspend de la plume, qu'accompagne le regard soudain porté vers les autres, moment d'hésitation qui signe l'amorce d'une subjectivation. Tout « ce petit commerce » fait d'échanges multiples, cette choré-graphie informelle qui est une pré-inscription à partir de laquelle, certains trouveront les mots pour faire de la catastrophe, la première strophe d'un poème d'amour (B. CADOUX 1991, 1996).

« Aujourd'hui j'écris pour repousser le vacarme  
autour de nous. J'écris pour la retenir ...  
Les mots font oasis dans un désert de bruits  
Mais tu pars, dis ? »

Cette interrogation inquiète ouvre une autre dimension essentielle qui est celle de l'adresse et cette dimension, Michèle REVERBEL y est très attentive. Sans doute parce qu'elle a été longtemps *Ecrivain Public*, c'est-à-dire porte-plume de ceux qui n'écrivent pas. L'écriture épistolaire est ce qui soutient son travail. Au « je ne sais quoi écrire ? » elle substitue une autre question A qui ou pour qui ?, et elle se fonde sur la croyance, que je partage avec elle, que tout un chacun, aussi démuné, aussi isolé soit-il, a quelqu'un à qui il pourrait s'adresser, quelqu'un susceptible un jour de l'entendre et d'être son répondant et, au-delà de la correspondance, cela vaut pour toute forme d'écriture qui est toujours un jeu infini de correspondances (REVERBEL, 1993).

Tout texte, tout poème a une forme dialogale car, même s'il n'est envoyé à personne, il est toujours dédié à quelqu'un, quelqu'un d'absent, d'imprécis souvent mais auquel l'écrit ménage une place sans même oser se l'avouer, quelqu'un qui n'est pas forcément le proche, l'ami, mais souvent un interlocuteur lointain pour reprendre une belle idée de O. MANDELSTAM. Ce dernier compare ainsi le poème à un message dans une bouteille jeté à la mer et il dit :

« la lettre enfermée dans une bouteille est adressée à celui qui la trouvera. C'est moi qui l'ai trouvée, donc j'en suis le destinataire secret ».

J'aime beaucoup cette image par sa simplicité et par ce qu'elle indique du rapport à l'autre. Cet autre n'est pas désigné d'avance, mais comme un lointain improbable et inconnu. L'écrit se lance vers cet inconnu dont il attend au fond sa révélation. Trajet plein d'espoir mais trajet risqué car il contient la possibilité de ne rencontrer personne ou de rencontrer l'indifférence de l'autre. C'est au prix de ce trajet, de ce pro-jet que je pourrais m'étonner de mes propres paroles et en découvrir l'éventuelle nouveauté.

« Ecrire, écrire encore des mots qui ne veulent rien dire, écrire à un inconnu pour lui dire ce que je ne saurais dire. Pour ainsi dire ne rien dire, mais chercher ... ».

Ainsi, écrit Nadia. Le poète Paul CELAN pose lui aussi la même question.

« Les poèmes sont toujours en route  
sont en relation avec quelque chose  
vers quoi ? vers quelque chose qui  
se tient ouvert et pourrait être habité  
vers un toi auquel on pourrait parler  
peut-être, vers une réalité proche d'une parole ».

Cette question de l'adresse atteste que toute écriture a peu ou prou une dimension objectale, que n'ont pas d'emblée les autres modes d'expression (peinture, modelage par exemple) car le matériau qu'elle travaille – la langue – n'est pas seulement sensoriel, mais essentiellement social, régi par une conventionnalité précise.

Entre le non-sens d'un monde qui se dérobe (« les psychotiques n'ont pas les mots de la situation » dit Jean OURY) et une langue préfabriquée impuissante à dire la singularité de l'expérience, l'écriture peut instaurer une aire intermédiaire d'expérimentation et de jeu entre les mots et les choses que Francis PONGE à nommer l'objet (MALDINEY 1993, FEDIDA 1978) et qui permet au sujet de chercher ses mots au plus près du corps et de ses éprouvés ou de retrouver des sensations à partir de mots eux mêmes et de leur matérialité sonore, « en revenant à cette verbo-motricité première, où toute parole se cherchant cahotiquement et chaotiquement s'origine » (MALDINEY 1993).

« J'aimerais avoir le premier mot, celui enfoui en moi pour pouvoir écrire, écrire sans m'arrêter ... » note Marie.

Mais ce bond hors de soi, au travers de mots jetés, ne prend sens que d'un rebond, d'un répondant dont la présence transforme le premier envoi en un rythme à partir duquel la subjectivité se constitue.

Le second dispositif a conservé du premier la proposition d'écrire à la plume avec des encres et des papiers de couleur mais il y adjoint une référence explicite à l'écriture de fiction et au travail de groupe en énonçant comme règle du jeu « nous sommes ici ensemble pour faire des histoires à partir de la mise en commun de nos pensées ». Cette orientation est soutenue par la mise à disposition de dictionnaires et de quelques ouvrages de littérature auxquels chacun peut avoir recours et qui fournissent, à l'occasion, des figurations possibles de ce qui agite ou inhibe les participants. Cela a pour effet de potentialiser « l'objeu », de favoriser des rencontres entre certaines images empruntées et des vécus restés « lettres mortes ».

Cet appel à la fiction est indispensable pour donner une véritable dimension psychothérapique aux groupes d'écriture. Il remplit, me semble-t-il, la même fonction que la règle du « faire semblant » qui régit le jeu au sein d'un psychodrame. Il favorise en effet le déplacement, sur cette autre scène qu'est la fiction, des conflits et des vécus inconscients des participants. Ce détour par l'imaginaire favorise la projection et la mise en forme dans l'écriture d'éléments non pensés, puis leur réappropriation par le biais de la lecture et de la discussion. Anne BRUN a montré l'importance stratégique de ce déplacement dans un atelier qui accueille des adolescents pour lesquels le récit d'un voyage imaginaire est souvent la métaphorisation de l'acte suicidaire (BRUN 2002). C'est en quelque sorte en s'éloignant de soi et de sa propre histoire, que l'on réussira à élaborer sa conflictualité psychique dans l'écriture et dans les transferts au sein du groupe.

A l'inverse, J.M. TALPIN montre comment un atelier non thérapeutique avec des personnes retraités ou en voie de l'être, permet à travers un projet explicitement autobiographique une certaine intégration psychique (TALPIN 2002), en appui sur le travail d'écriture et de lecture à haute voix. Si dans ce dernier cas le groupe a son importance, c'est comme objet d'arrière-plan, comme fond de contenance.

## Bibliographie

- AULAGNIER, P., (1991), *Un interprète en quête de sens*, Paris Payot.  
BON, F., (1993), « Conduire un atelier d'écriture » in *Revue Autrement, L'enfant vers l'art*.  
BON, F., (2000), *Tous les mots sont adultes* (méthode pour l'atelier d'écriture), Paris Fayard.  
BRUN, A. (1999), « L'alcoolique travaillé au corps par l'écriture dans un dispositif groupal » *Perspectives Psychiatriques*, volume 38, n° 5, décembre 99.  
BRUN, A. (2002), « Atelier d'écriture et problématique adolescente », *Adolescence*, printemps 2002, Le récit et le lien, T. 20, n° 2, Paris GREUPP.  
BRUN, A., et CADOUX, B., (1995), « Quand l'écriture s'en mêle ... traces des contre-transferts dans un Atelier d'écriture » In *Objets et contre-transfert*, Arles, Actes du COR.  
CADOUX, B., (1991), « Un petit commerce d'écriture », *Psychologie médicale* « écriture expression et signe », volume 23.  
CADOUX, B., (1996), « Le séjour aux écritures » in *Art et Thérapie* n° 58-59.  
CADOUX, B., (1999), « L'atelier d'écriture comme lieu d'émergence du sujet » In *Ecritures de la psychose*, Aubier, Paris.  
CADOUX, B., (2004), « Le groupécriture : une petite fabrique de subjectivité », *Revue française de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 41, Groupes à médiation en pratiques institutionnelles.  
FEDIDA, P., (1978), « L'objeu, objet, jeu et enfance », (*L'espace psychothérapeutique*) in *L'Absence*, Paris, Gallimard.  
MALDINEY H. (1993) : « De l'objet à l'objeu », *Le vouloir dire de Francis PONGE*, Fougères, Encre marine.  
TALPIN, J.M., (2002), « Des fractures du moi au je d'écriture » (écriture, médiation et intégration psychique) in CHOUVIER B. et al *Les processus psychiques de la médiation*, Paris Dunod  
TISSERON S. (1995) : « Fonctions du corps et du geste dans le travail de l'écriture » In *Revue Génésis*, n° 8, « Psychanalyse », Paris, Jean-Michel PLACE.  
REVERBEL, M., (1993), *Je vous écoute écrire*, Chambéry, Comp'Act.

Ouvrages Généraux :  
(1988), *Art et thérapie*, n° 26 – 27, « Ecrire ».  
(2001), *Psychologues et psychologies*, n° 162, « Ecrire et groupes ».

Dans le groupécriture, la médiation groupale est fondatrice de l'élaboration au même titre que l'écriture. J'ai émis l'hypothèse que la mise en groupe provoque une reprise (comme remise en jeu et comme élaboration) des angoisses catastrophiques de nature agonistique. Celles-ci vont progressivement au fil des séances, venir se figurer dans ce que je nomme le récit de groupe. Ce récit qui se tisse entre imaginaire et réel, entre individuel et groupal, tant à travers la parole qu'à travers la matérialité de l'écriture, permet de donner lieu, de donner leur lieu, à des vécus traumatiques qui jusque là n'avaient pas de réalité psychique (CADOUX 2004).

Concrètement, il s'agit d'un petit groupe semi-ouvert, co-animé par deux thérapeutes et qui embarque pour une durée indéterminée 7 participants, le groupe ne s'ouvrant à un nouveau que lorsque quelqu'un s'en va. Chaque séance dure une heure et demie, la première heure étant consacrée à l'écriture autour d'une grande table, la dernière demi-heure à la mise en voix des textes produits, dans le coin-lecture de la pièce. En général, nous ne proposons pas d'enclencheurs d'écriture, sauf dans des situations de blocage du processus groupal. Notre proposition étant alors en lien avec notre compréhension contre-transférentielle de la situation. La plupart du temps, nous ne faisons qu'accompagner, soutenir le processus associatif jusqu'à l'émergence d'un sujet d'écriture, nous laissons aussi le groupe inventer ses propres procédures d'écriture : écriture en solitaire, écriture à deux ou à plusieurs. La règle veut également qu'un des deux thérapeutes seulement se livre à l'écriture courante avec les participants, tandis que l'autre se tient dans une réserve attentionnée ou une vigilance distraite. Cet écart nous semble déterminant pour garantir la dimension psychothérapique. Son rôle consiste à souligner dans le temps de discussion les convergences émotionnelles, les figurations antagonistes et à les situer dans la dynamique d'ensemble comme une conflictualité propre à tous et à chacun.

Le thérapeute qui écrit, tente de donner une forme fictionnelle à ce qu'il éprouve dans la situation, son écriture étant en quelque sorte la concrétisation de sa rêverie contre-transférentielle et une « construction figurative » proposée aux participants. J'ai appelé récit de groupe « le récit polysémique qui se développe et qui à la fois fonde et relate l'aventure collective, en formalise les aléas et leur donne sens » (CADOUX 2004). Il se construit dans l'oscillation rythmique entre l'évanescence de la parole parlée et la persistance de la parole écrite et à travers le jeu des identifications projectives croisées. En effet, chacun va trouver chez les autres des formes narratives qui serviront de réceptacle et conteneur, aux éléments bruts dont il se débarrasse par la projection et proposera des esquisses de sens susceptibles d'organiser les vécus chaotiques « exprimés » par les autres. La rêverie groupale en appui sur la rêverie des thérapeutes va fournir progressivement des contenants narratifs aux vécus traumatiques qui font retour. Plutôt que définir le groupécriture comme un groupe à médiation, appellation qui a pour inconvénient d'objectiver ce qui est avant tout un processus, je dirais que dans le cas qui nous occupe, l'écriture fait médiation par rapport au groupe et sa dimension potentiellement traumatique et que le groupe fait lui aussi médiation par rapport aux enjeux traumatiques de l'écriture. C'est dans ce balancement rythmique que le processus de symbolisation s'enclenche.

L'immersion dans un groupe et la mise en commun des pensées réactualisent des angoisses catastrophiques, confrontent à l'indifférenciation. C'est particulièrement vrai dans les commencements et le recours à l'écriture permet de se préserver : on verra alors certains s'isoler dans la copie d'une citation ou dans l'inventaire méticuleux de leur matinée comme pour retenir un

monde qui se dérobe. Nadia exprime le péril en un superbe lapsus-calami : « heureux qui comme Ulysse fait un beau noyage ». Lydie exprime la défense à sa manière « écrire c'est une redoute contre les paroles blessantes ». Marc, lui, se cramponne à une rigidité quasi catatonique, sa plume s'enlise, les mots s'agrègent en pâte illisible, puis en appui sur un autre qui lui prête sa plume, il va se lâcher, se confier à la houle portante du groupe, à « l'esprit » du groupe qu'ils sont plusieurs à évoquer et voici comment il exprime le mouvement de vie qui d'abord lui est venu du dehors, puis qu'il intériorise :

*« il se fait tard et pourtant  
il me faut suivre ma route définie  
par le sens du soufflement du vent  
et quand il ne se manifeste pas  
l'esprit prend le relais ».*

Nadia, d'abord retranchée dans la copie, va un jour se laisser emporter par une proposition de voyage. Elle décrit alors un monde étrange avec des bords nomades et inatteignables, métaphore précaire d'un corps sans limite et cette image lui sera insupportable, elle refusera de lire son texte, affirmera même qu'il n'est pas d'elle. Elle ne pourra se le réapproprier qu'après avoir accepté qu'il soit lu à haute voix par un autre et après que le groupe ait partagé avec elle le flottement qu'il suscite. Un poème écrit quelques temps plus tard est comme une confirmation de l'appui qu'elle a trouvé dans le groupe pour affronter cet inconnu de soi qu'avait fait surgir l'écriture et le reconnaître comme sien...

*« du lieu que je viens, les jours sont-ils joie ?  
du lieu que je viens, le ciel est-il bleu ?  
j'écoute mille larmes tomber  
et deviennent lac brillant  
où je me vois ».*

Le temps de mise en voix du texte favorise la réappropriation des éléments méconnus de soi qui y sont contenus. La lecture instaure un écart, matérialisé par le déplacement du groupe dans la pièce. Elle fait césure, à la fois séparation avec ce qui a été produit et retrouvaille étrange qui est aussi reconnaissance de l'autre de soi dans le miroir groupal. Cela est particulièrement vrai lorsque celui qui lit n'est pas celui qui a écrit car celui-ci devient médiateur entre l'auteur et son récit. Il donne au texte une autre forme, sonore et rythmique qui atteste que les éléments qu'il contient sont assimilables par tous. Nadia nous en fournit un bel exemple.

L'atelier tâche d'encre a découvert l'importance, pour la fondation de la subjectivité, de la matérialité rythmique de l'écriture et de l'adresse à un autre. Le groupécriture adjoint à l'écriture elle-même les deux autres médiations que sont le groupe d'une part et la lecture à haute voix d'autre part. Le petit groupe permet une diffraction de la figure du destinataire et engage d'autres modalités rythmiques de nature inter-subjectives, en sollicitant l'associativité verbale et l'inter-narrativité. Il propose une méthode transitionnalisante qui, par l'alternance de l'indifférenciation et de la différenciation, de la réceptivité et de la mise en forme, de la fermeture et de l'ouverture à l'autre, de l'écriture collective et de l'écriture individuelle, de la lecture silencieuse et de la mise en voix, permet le tissage d'un récit de groupe. C'est à partir de ce récit que certains pourront y aller de leur musique personnelle et accéder à ce « petit bonheur d'écriture » (C. JULIET), qui signe l'appropriation subjective de l'expérience.

**Bernard CADOUX**  
Psychologue Clinicien