

// Colloque //

ACTES DE

LA JOURNÉE D'ÉTUDE

DU 22 NOVEMBRE 2012

"POUR LE DIRE

AUTREMENT"

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	6
Antonin Artaud : une folie furieuse d'écrire	11
Sergei Rachmaninov : l'homme derrière son œuvre	25
Robert Walser	33
Pour <i>la</i> dire autrement	49
L'atelier d'écriture : au risque de la fiction	61
Pour le dire autrement. La voie de l'argile : sur les traces d'expériences vécues laissées dans le carnet de bord	79
L'accueil et le temps	97
La photographie, ou l'art du <i>kairos</i>	101
De la transmission	105
Pour le voir autrement. À l'écoute de ce qui, dans un atelier d'arts plastiques, se met à l'œuvre et soutient le processus de création.	113

INTRODUCTION

C'est avec joie que je me vois ouvrir les travaux de notre journée d'étude « Pour le dire autrement », quatrième événement qui marque le cinquantième anniversaire du Club Antonin Artaud. Après la grande fête du solstice en juin, après la rencontre jeudi passé avec le Dr Bradfer, co-fondateur de l'institution, et une plongée avec lui dans « *l'esprit des origines* », après le vernissage de la magnifique exposition « *Hors Champs* » qui se tient actuellement dans le grand hall que vous venez de traverser, nous nous retrouvons aujourd'hui pour réfléchir, discuter, creuser un peu plus loin les rapports entre Création et Thérapie.

Il y a 50 ans, en janvier 1962 exactement, un groupe de patients de l'hôpital Brugmann, rassemblés autour du poète et peintre Jean Raine, ont décidé de louer une maison du centre ville de Bruxelles afin d'y proposer un lieu d'activités pour les personnes en souffrance et en difficulté d'intégration. Ce faisant, ils fondaient en Belgique la première institution alternative à la psychiatrie. (L'année suivante, 1963, serait l'année de fondation de l'Equipe à Anderlecht).

Depuis, la psychiatrie a beaucoup changé. Les années 50-60 ont vu l'avènement des trois grandes classes de psychotropes. Les idées de l'antipsychiatrie, de la psychiatrie sociale, de la

psychothérapie institutionnelle..., se sont largement diffusées. L'offre de lieux alternatifs s'est densifiée, diversifiée, et 50 ans plus tard nous nous retrouvons avec un maillage d'institutions qui tente, non sans difficulté d'ailleurs, de proposer des espaces différentiels de soins, de soutien, de réhabilitation, à ceux que la société avait autrefois pour habitude d'enfermer dans les hôpitaux psychiatriques.

En 50 ans de capitalisme débridé, le monde a beaucoup changé aussi. Les idéaux collectifs ont perdu du terrain, et l'on découvre aujourd'hui dramatiquement la défaillance du lien social, tandis que le socle humaniste sur lequel est bâti toute approche thérapeutique se voit lentement lézarder par la lame de fond d'une pensée comptable, technique, évaluatrice, laquelle, sous couvert de science ou de rentabilité, participe d'une relégation plus insidieuse de la personne en souffrance.

Lorsque il y a 50 ans les patients du groupe théâtre de l'hôpital Brugmann se sont rassemblés pour fonder le Club Antonin Artaud, ils étaient mus par plusieurs idéaux fondateurs. Le premier était d'inscrire le patient au centre du dispositif de soin, de lui donner une place centrale. C'est ainsi que dans les premiers temps du Club, les patients, usagers, bénéficiaires, membres, faisaient partie du Conseil d'Administration. Si cette disposition n'a pu être maintenue (au fil d'une professionnalisation inéluctable appelant la nécessaire distinction entre soignants et soignés) nous avons tenté,

et nous tentons toujours aujourd'hui, de rester fidèles à cet idéal d'origine, en proposant aux usagers du Club tout un appareil de réunions où chacun peut prendre une place active, responsable, et si nécessaire questionner l'institution. C'est le sens du mot *Club* dans notre enseigne *Club Antonin Artaud*.

Une des autres lignes fondatrices est la place donnée à l'art dans le projet thérapeutique. Cette question est au cœur de notre journée d'étude. Elle justifie, que dans notre enseigne, il soit fait référence à la figure géniale et tourmentée de celui qui est considéré aujourd'hui comme un immense écrivain, quelque fut la maladie, les épreuves qu'il traversa : Antonin Artaud.

Dès 62 et sous la houlette de Jean Raine, ce sont donc d'abord des ateliers artistiques qui furent mis en place au Club, avec l'idée, l'intuition que le processus artistique pouvait constituer une ressource de restauration pour la personne qui s'y adonne.

Ressource, bénéfique, surcroît thérapeutique... À la fin des années nonante nous avons tenté avec Jean Florence de définir ce « surcroît » thérapeutique en prenant le parti, pour nous essentiel, de considérer le processus créateur comme un processus rigoureusement autonome, et en tentant d'éviter les confusions et les amalgames qu'autorise l'intitulé d'art-thérapie, cet intitulé est certes tentant, opportun parfois, mais au fond trompeur, parce qu'il pourrait sous-entendre une perspective de continuité entre cette mise au travail singulière

que suppose le processus créateur et les méthodes, les postulats, les clefs de compréhension, de la psychiatrie, de la psychologie, voire de la psychanalyse.

DR FRANÇOIS TIRTIAUX

ANTONIN ARTAUD : UNE FOLIE FURIEUSE D'ÉCRIRE

à Jean Raine

Je ne vais pas faire une conférence élégante

Et je ne vais pas faire une conférence

Je ne sais pas parler

Quand je parle, je bégaye parce qu'on me mange mes mots

Je dis qu'on me mange mes mots

Et pour manger mes mots il faut des bouches etc.¹

Voilà comment Antonin Artaud commence sa prestation au théâtre du Vieux Colombier en janvier 1947. Mais il se retrouve face à une grande bouche d'ombre, faite d'un public nombreux et avide de l'entendre. Il perd ses moyens, fait tomber ses feuilles, bafouille, improvise en joignant les gestes à la parole, soudain ramené aux balbutiements de la langue, à sa fabrique. Ce fut pathétique et sublime. violemment confronté à ce dont il dit souffrir depuis toujours : on lui mange ses mots, on lui vole sa pensée. Et c'est ce contre quoi il a lutté toute sa vie. Jacques Derrida précise qu'Artaud a la conviction qu'on lui dérobe sa pensée, qu'on la lui « souffle »², et il ajoute « c'est ce qu'on n'a

¹ Artaud, A. (1994). *Œuvre complète. Tome XXVI : Histoire vécue d'Artaud-Mômo*. Paris : Gallimard, p. 60.

² Derrida, J. (1979). La parole soufflée, in *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil. pp. 253-292.

jamais cessé de faire en le commentant »³. Et, à mon tour, je me risque à commettre ce forfait, après de très illustres devanciers (tels que Thévenin, Derrida, Deleuze, Kristeva, Rosolato, Piera Aulagnier, Grosman et d'autres) – tant il a suscité de gloses et de controverses. Je me risque à mon tour, en essayant de faire entendre le plus possible la voix d'Artaud.

Artaud est convaincu que tout ce qui sort de lui, lui est volé, ou qu'une voix s'impose à lui et veut le mettre au pas. Car « souffler » a deux sens : c'est à la fois ce qu'on lui prend et ce qu'on lui murmure.

Dès l'âge de 17 ans, il est en butte à « des états de douleurs errantes et d'angoisses » qui lui valent plusieurs hospitalisations et contre lesquels il lutte, certes à coup de laudanum, mais aussi en se jetant à corps perdu dans trois modes d'expression créatrice : le dessin, le jeu dramatique et l'écriture, notamment sous l'influence du docteur Edouard Toulouse.

Lorsque l'éditeur de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, fait quelques remarques sur les poèmes qu'Artaud lui a adressés, ce dernier le prend très mal, les affirmant « incorrigibles »⁴ car mus par une nécessité vitale :

³ Derrida, J. (1979). La parole soufflée, in *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil. pp. 253-292.

⁴ Artaud, A. (1956). *Œuvres complètes Tome I. Correspondance avec Jacques Rivière*. Paris : Gallimard, pp. 19-46.

Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de développement intellectuel ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace de la pensée, à une séparation anormale des éléments de la pensée. Il y a donc un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés...⁵

Ce combat de tous les instants contre la menace d'un « éboulement mental »⁶, je propose de l'appeler la *folie d'écrire*. J'emprunte ce terme à Marguerite Duras, qui dit : « il y a une folie d'écrire qui est en soi-même une folie d'écrire furieuse, mais c'est pas pour ça qu'on est dans la folie au contraire »⁷. Elle n'est d'ailleurs pas la seule à envisager l'écriture comme recours ultime. Stéphane Mallarmé en parle comme d'une « folie utile »⁸ pour « renouer le fil fragmenté de la notion »⁹. Selon Franz Kafka, il s'agit d'une « folie tenace », « ce qu'il y a de plus important sur terre, comme peut l'être son délire pour celui qui est fou (s'il le perdait, il deviendrait fou) ou pour une mère sa grossesse »¹⁰. Un mécanisme de défense proche de la folie maternelle, dont Donald W. Winnicott a souligné l'importance.

André Green a fort justement réhabilité le vieux terme de folie que l'exposition de Namur *Pulsion(s), art et déraison* a remis

^{4/5/6} Artaud, A. (1956). *Œuvres complètes Tome I. Correspondance avec Jacques Rivière*. Paris : Gallimard, pp. 19-46.

⁷ Duras, M. (1995). *Écrire*. Paris : Gallimard.

⁸ Cité par Laupin, P. (2004). *Stéphane Mallarmé*. Paris : Seghers.

^{9/10} Kafka, F. (2002). *Journal*. Paris : Le Livre de Poche.

à l'honneur. Il nous invite à la penser comme une modalité défensive faite d'emportement, de passion, d'éros propre à juguler la destructivité à l'œuvre, une construction qui joue le rôle de « garde-fou, de pare-psychose, qui empêche la pensée de basculer toute entière dans le néant »¹¹. Cette folie créatrice par son énergie, sa dimension de fiction et de théâtralité crée une autre scène qui, chez Artaud, s'élargit à la vie entière. Proche de la psychose, elle ne s'y réduit pas pour autant, elle en est plutôt la conjuration par le recours à une écriture qui est envisagée comme un *faire* qui engage la sensori-motricité, le corps et la graphie dans leur matérialité... La seule façon, à coup de style, de défigurer le langage convenu pour frayer sa propre voie.

Artaud, par la quête d'une écriture totale, a ainsi tenté inlassablement de *se rendre* à la vie, de se faire naître pour échapper à une angoisse lancinante d'anéantissement :

*Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit, ma pensée m'abandonne à tous les degrés... Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée... Je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que je peux saisir une forme si imparfaite soit-elle, je la fixe dans la crainte de perdre toute pensée. Et bien ! C'est ma faiblesse à moi et mon absurdité de vouloir écrire à tout prix et de m'exprimer.*¹²

¹¹ Green, A. (2003). *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*. Paris : Gallimard.

¹² Artaud, A. (1956). *Ibid.*

Et peu importe si certaines tournures semblent approximatives ou malvenues, puisqu'elles lui permettent de faire le point et d'indiquer sa position, « dans une sorte de floculation des choses, dans le rassemblement de toute une pierrerie mentale autour d'un point qui est justement à trouver »¹³ : sans doute ce point de surrection qu'Artaud nomme « un beau pèse-nerfs »¹⁴, cette « station incompréhensible et toute droite et au milieu de tout dans l'esprit »¹⁵.

Mais les mots ne suffisent pas à rémunérer ce défaut fondamental : « il me manque une concordance avec la minute de mes états »¹⁶, dit-il, et il va se mettre en quête d'un mode d'expression totale dans lequel l'art n'est plus séparé de la vie. Ce sera alors le *Théâtre de la cruauté* dont *Les Cenci* sera la première expression. Mais Artaud, très ébranlé par l'accueil mitigé de sa pièce, abandonne l'écriture théâtrale. À la suite de cet échec, il se rend au Mexique chez les Indiens Tarahumaras qui l'initient au rite du Peyotl. Il parcourt *La Montagne des Signes* où il découvre une écriture cosmique qu'il pense être à l'origine de toute la culture :

*Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles, qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sait partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toute part pourchassée.*¹⁷

¹³ Artaud, A. (1956). *Ibid.*

^{14/15/16} Artaud, A. (1956). *Œuvres complètes. Tome I : Le Pèse-nerf.* Paris : Gallimard

¹⁷ Artaud, A. (1971). *La Montagne des Signes*, in *Œuvres complètes. Tome IX : Les Tarahumaras.* Paris : Gallimard, pp. 43-48.

Il revient en France dans un état d'excitation extrême et il écrit *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, qui sont la vitupération d'un poète chaman traversé par les mots :

*Le torturé a été pris pour un fou par le monde.
Il est apparu comme fou devant le monde
et l'image de la folie s'est incarnée dans un torturé.*¹⁸

Il signe « L'Inspiré ». Son projet est alors de refonder la langue et la culture.

Puis il se rend à Dublin pour restituer aux Irlandais la canne de saint Patrick qu'il croit avoir retrouvée chez un brocanteur. Il se fait remarquer par ses extravagances. Troubles à l'ordre public, arrestation, rapatriement sanitaire, internement à Sainte-Anne, puis à Ville Evrard. Il y vit dans le plus grand dénuement, et s'enfonce dans la psychose. Il semble avoir abdiqué tout projet littéraire sans pour autant renoncer à l'écriture à laquelle il ne confère plus qu'une portée magique. Ce sont des sorts qu'il envoie à certaines personnes, soit pour leur porter malheur, soit au contraire pour les protéger. Les lettres sont couvertes de mots, de signes cabalistiques, de gribouillons, de ratures. La feuille, le plus souvent souillée, percée, partiellement déchirée ou brûlée, est devenue la dernière scène de la cruauté.

¹⁸ Artaud, A. (1967). *Œuvres complètes. Tome VII : Les nouvelles révélations de l'être*. Paris : Gallimard.

En 1943, à la demande de sa mère et grâce à Robert Desnos, Artaud est hospitalisé en zone libre à l'hôpital de Rodez que dirige le docteur Gaston Ferdière, proche des surréalistes. Ce dernier va tenter de soigner Artaud notamment par les électrochocs, ce qui lui sera par la suite violemment reproché. Il réussira pourtant à le sortir du marasme somato-psychique dans lequel il avait sombré. Précurseur de l'art-thérapie et convaincu que si la psychose altère certaines facultés, elle en exalte d'autres, le docteur Ferdière incite Artaud à s'atteler à l'écriture et au dessin. Pour cela, il lui procure le matériel nécessaire (papier, fusains, carnets, crayons...) et surtout lui propose dans un premier temps un travail de traduction : des poésies d'Edgar Poe et le chapitre sept de *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. À partir de là, Artaud ne cessera plus d'écrire. Il en sera d'ailleurs reconnaissant à son médecin, puisque dans une lettre de 1944, il le remercie de l'avoir remis à l'écriture, ajoutant : « vous ne m'avez pas seulement aidé à vivre, vous m'avez invité à vivre alors que je m'étiolais »¹⁹, même si plus tard il le vouera aux gémonies, l'accusant d'avoir voulu « redresser sa poésie »²⁰.

Remis à l'établi, Artaud livre une adaptation spectaculaire de Lewis Carroll, dans laquelle, à l'instar de ce dernier, il s'exerce au jeu avec le sens et le non-sens, mais où il se laisse aller aussi à une inventivité verbale qui, par instant, n'a plus rien à voir avec l'original.

¹⁹ Artaud, A. (1977). Lettres au docteur Ferdière, in *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris : Gallimard, p. 100.

²⁰ Artaud, A. (1974). *Œuvres complètes. Tome XIII : Van Gogh le suicidé de la société*. Paris : Gallimard, pp. 25-54.

Le sens est balayé par le souffle, la logique syntaxique subvertie par des explosions sonores qui annoncent les glossolalies ultérieures. C'est lui « l'émeutier-né de la perception et du langage »²¹ qu'il croit reconnaître en Lewis Carroll. À partir de là, l'écriture d'Artaud devient essentiellement une écriture du corps. Elle cherche à « faire chanter le corps, cette multitude affolée, cette espèce de malle à soufflets » en associant les gestes, les vocalises, les éructations, les mots coups de poing. On a affaire à une langue de profération, de vitupération contre la culture occidentale et ses significations préfabriquées, et qui recherche le sens en se livrant à l'espace. Ici se joue, noir sur blanc, le prolongement graphique de ce théâtre de la cruauté qu'Artaud avait théorisé au début des années 30. Il avait déclaré à l'époque : « Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, pour leur forme, les émanations sensibles et non seulement pour le sens »²², dans le but d'« atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants »²³.

Lorsque Ferdière lui reproche certains comportements excessifs gênants pour les autres, Artaud lui rétorque « vous oubliez que j'ai fait aussi de la mise en scène et que toutes les mises en scène que j'ai faites étaient basées sur une utilisation particulière de la psalmodie et de l'incantation »²⁴. Sur une scène désormais réduite à la feuille et à l'espace environnant, il « œuvre à cette

²¹ Cité par Pierre Chaleix, Présentation, in *Nouveaux écrits de Rodez*, op. cit., p. 17.

^{22/23} Artaud, A. (1972). Le théâtre de la cruauté, in *Œuvres complètes. Tome IV : Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

²⁴ Artaud, A. (1977). Lettres au docteur Ferdière, *op.cit.*

espèce de mise en mouvement de l'âme qui précède toute pensée ». Il affirme ne pas pouvoir écrire sans dessiner, sans crier, sans se laisser aller à « ses simagrées » : « Les phrases que j'ai notées sur le dessin... Je les ai cherchées syllabe par syllabe à haute voix en travaillant, pour voir si les sonorités verbales capables d'aider à la compréhension de qui regarderait mon dessin étaient trouvées »²⁵.

Se met ainsi en place « toute une symbolique corporelle plastique où le souffle pulmonaire était perpétuellement mêlé à des figures que la tête, les bras et le buste concrétisaient en l'air »²⁶ et dont les glossolalies, « ces vocables corporels »²⁷, sont l'expression la plus spectaculaire.

Voici comment Artaud commente ses 50 dessins pour assassiner la magie :

*Quand j'écris,
j'écris en général
une note d'un
trait
mais cela ne
me suffit pas,
et je cherche à prolonger*

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

^{26/27} Cité par Grosman, E. (2003). « Le corps xylophène d'Antonin Artaud », préface de *Pour en finir avec le jugement de Dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté*. Paris : Gallimard.

*l'action de ce que
j'ai écrit dans
l'atmosphère, alors
je me lève
je cherche
des consonances,
des adéquations
de sons,
des balancements du corps
et des membres
qui fassent acte,
qui appellent
les espaces ambiants
à se soulever
et à parler
puis je me rapproche
de la page
écrite
et
mais j'oubliais de
dire que ces
consonances
ont un sens,
je souffle, je chante,
je module
mais pas au hasard
non*

*j'ai toujours
comme un objet prodigieux
ou un monde
à créer et à appeler.*²⁸

Pour s'extirper de la clôture langagière inapte à dire les états du corps, Artaud pulvérise la langue, la passe à la broyeuse pour la rendre à sa matrice sémiotique originaire où tout est mélange et mouvements pulsionnels. Et dans cet espace pré-sémantique, pré-logique, quelque chose peut se mettre en forme de façon rythmique et retrouver l'architecture pré-verbale sur laquelle la langue se construit. « Écriture analphabète »²⁹, où rien n'est à décrypter, mais qui fournit un point d'appui, « ce beau pèse-nerf » qui permet de se tenir droit au milieu de tout. « Écriture xylophène »³⁰, à la fois singulière et plurielle, qui est « la matérialisation corporelle d'un être intégral de poésie »³¹.

Pour conclure, je dirai que la folie d'écrire, par toutes les opérations concrètes qu'elle met en œuvre, aura permis à Artaud de « renverser la démence » et d'échapper à « ce goût du ne pas être » qui l'a toujours tiré vers le fond.

« Nul n'a jamais écrit, peint, sculpté, inventé que pour sortir de l'enfer »³². Je ne peux m'empêcher de penser que les fondateurs

²⁸ Artaud, A. (2004). *50 dessins pour assassiner la magie*. Paris : Gallimard, pp. 28-32.

²⁹ Cité par Grosman, E. (2003). *Op.cit.*

^{30/31} Cité par Grosman, E. (2003). *Op.cit.*

³² Artaud, A. (1974). *Op. cit.*

du Club avaient cette phrase en tête il y a cinquante ans lorsqu'ils lui ont donné le nom d'Antonin Artaud.

BERNARD CADOUX

Psychologue clinicien,
Animateur d'atelier d'écriture.

Références bibliographiques :

- Artaud, A. (1956). *Œuvres complètes. Tome I : Correspondance avec J. Rivière. Le Pèse-nerf*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1972). *Œuvres complètes. Tome IV : Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1967). *Œuvres complètes. Tome VII : Les nouvelles révélations de l'être*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1971). *Œuvres complètes. Tome IX : Les Tarahumaras*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1974). *Œuvres complètes. Tome XIII : Van Gogh le suicidé de la société*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1994). *Œuvres complètes. Tome XXVI : Histoire vécue d'Artaud-Mômo*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (1977). *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris : l'imaginaire, Gallimard.
- Artaud, A. (2004). *50 Dessins pour assassiner la magie*. Paris : Gallimard.
- Aulagnier, P. (2001). *Un interprète en quête de sens*. Paris : Payot.
- Brun, A. (2011). Figures psychotiques du corps, dans la création d'Antonin Artaud (1896-1948). In A. Brun & B. Chouvier (Eds.). *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur*. Bruxelles : De Boeck.
- Cadoux, B. (1999). *Ecritures de la psychose*. Paris : Aubier.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1979). La parole soufflée, in *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1986). Forcener le subjectile, in A. Artaud, P. Thevenin, & J. Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. (1995). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- Green, A. (2003). *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*. Paris : Gallimard.
-

-
- Grosman, E. (2003). « Le corps xylophène d'Antonin Artaud », préface de *Pour en finir avec le jugement de Dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté*. Paris : Gallimard, collection « Poésie ».
- Kafka, F. (2002). *Journal*. Paris : Le Livre de Poche.
- Laupin, P. (2004). *Stéphane Mallarmé*. Paris : Seghers.
- Rosolato, G. (1993). *Pour une psychanalyse exploratrice de la culture*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Thevenin, P. (1993). *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris : Seuil.
- Venet, E. (2006). *Gaston Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud*. Paris : Verdier.

SERGEI RACHMANINOV : L'HOMME DERRIÈRE SON ŒUVRE

Curieuse personnalité que celle de Sergei Rachmaninov. Voilà un homme attiré par la modernité, les belles voitures, la technologie et qui était, en musique, ancré dans le passé. Il a toujours essayé d'écrire ce que son cœur et son âme lui dictaient, et non ce que la critique musicale et le public attendaient de lui. Exercice ô combien difficile, qui a été l'occasion de plusieurs périodes de crise existentielle.

Il convient avant tout de remarquer qu'il s'agissait d'un homme taciturne, aux sourires plutôt rares. Sergei voit le jour le 2 avril 1873. Vassili, son père, était un officier brillant. Sa famille, comme beaucoup de familles de l'aristocratie russe, aimait beaucoup la musique. Dès l'âge de 7 ans, il peut jouer de mémoire un lied de Schubert.

Son enfance ne sera cependant pas simple. Les affaires réussissent mal à son père, qui était par ailleurs fort dépensier. Dépossédés de leurs biens, les Rachmaninov sont contraints de partir s'installer à Saint-Pétersbourg, dans un petit appartement. Sergei rentre au conservatoire comme boursier. Mais il lui arrive souvent de sécher les cours et de falsifier ses carnets de notes. Ensuite, son père quitte son épouse, laissant Sergei entre les mains de sa mère

peu aimée. C'est surtout sa grand-mère qui prend soin de lui et c'est avec elle qu'il découvre les églises orthodoxes. Sergei y découvre la beauté des chants et surtout les sons des cloches, qui l'émerveillent, en particulier celles de la cathédrale Sainte-Sophie. Il s'inspirera plus tard, pour ses compositions, des chants orthodoxes et des sons des cloches, gravés profondément dans sa mémoire.

En raison de ses examens désastreux au conservatoire, la famille décide qu'il ira se faire une discipline à Moscou, où il est confié à son professeur de piano, Zverev. Il vit chez son professeur, où les élèves disposent de deux grands pianos pour travailler. La discipline est stricte.

Lorsqu'il arrive à l'adolescence, il aspire à créer sa propre musique. Mais son maître n'aime pas cette idée. Pour ce dernier, la composition est incompatible avec l'apprentissage du piano. Sergei doit donc se cacher pour continuer à composer. Après une nouvelle dispute avec Zverev, il est renvoyé chez lui. Il est alors hébergé par des cousins, les Satine.

Ensuite, la mort rôde. Zverev meurt le 30 septembre 1893. Puis Tchaïkovski, à son tour, décède brutalement (le 25 octobre 1893). Rachmaninov est fort touché par la perte de Tchaïkovski qu'il avait pris pour modèle. Ainsi, Sergei avait consacré l'année 1895 à la composition de sa première symphonie, forme musicale à travers laquelle Tchaïkovski avait conquis le cœur des

auditeurs. Dès le début de l'œuvre, émerge un motif sombre, dérivé du *Dies Irae* grégorien, c'est-à-dire du jugement dernier. Ce thème, qui s'ancre dans la mort, est grave et menaçant : il fascine Rachmaninov – alors âgé d'à peine 22 ans –, qui l'utilise pour élaborer entièrement sa symphonie. Cependant, lors de la première représentation, c'est un véritable désastre. L'œuvre est complètement rejetée par le public et la critique musicale.

Sergei Rachmaninov ne s'en remettra pas de si tôt. Il s'agit d'une véritable blessure narcissique. Il fuit les contacts, s'enferme avec son chien, souffre de douleurs psychosomatiques. Cette « dépression » va durer près d'un an. Voici ce qu'il pouvait en dire : « Quelque chose s'était brisé en moi... Après des heures d'interrogation et de doute, j'en étais arrivé à la conclusion que je devais abandonner la composition... Une profonde apathie s'empara de moi. Je passais la moitié de mes journées, étendu sur mon lit, à soupirer sur ma vie ruinée. »³³

Après des mois de léthargie, il finit par accepter de se faire soigner et se rend presque tous les jours chez le Docteur Dahl, un médecin neurologue, pratiquant l'hypnose – comme un certain Sigmund Freud non loin de là... Le Docteur Dahl aimait beaucoup la musique. Il trouvera les mots qu'il faut pour rendre à Sergei son énergie créatrice, littéralement gelée depuis le désastre de sa

³³ Fousnaquer, J.-E. (1990). *Rachmaninov*. Paris : Seuil, p. 53.

première symphonie. Cette première grande crise existentielle, ou créatrice, est soldée par trois ans d'inhibition. Nous pouvons voir la difficulté pour l'artiste de concilier sa volonté créatrice et les goûts du public.

Son *Concerto pour piano n°2 en do mineur* (1900) sera dédié au Docteur Dahl, en remerciement pour ses bons soins. Dès le début de l'œuvre, les accords à découvert du piano (l'orchestre n'a pas encore fait son entrée) évoquent le fameux son des cloches, dont on se souvient qu'ils avaient impressionné Sergei dans son enfance. Ensuite, dès l'entrée de l'orchestre, un nouveau thème grave secoue le piano et l'orchestre. Nous pourrions dire que Rachmaninov montre ici un talent particulier à « appuyer là où ça fait mal » et à maintenir constamment l'auditeur sous pression, dans ce dialogue entre le passé et le présent, qui me paraît être l'essence même du mélodrame. Nous pourrions même émettre l'hypothèse que ce second concerto pour piano retracerait les principales étapes et états d'âme du compositeur qui ont mené à sa composition. Serait-ce une manière pour lui d'essayer de dépasser la grave crise existentielle qu'il vient de vivre ? Durant le premier mouvement, le musicien se remémore les moments difficiles, douloureux de sa grande crise existentielle, d'où le ton grave et torturé. Lors du second mouvement, « Adagio », le compositeur retrouve un peu de sérénité et commence à réinvestir la vie. L'espoir renaît. Enfin, lors du troisième mouvement, « Allegro Scherzando », Rachmaninov retrouve confiance en lui et en ce qu'il a de plus précieux : la musique.

En 1902, Rachmaninov se marie avec sa cousine Natalia, musicienne et pianiste également. Le couple aura deux filles : Irina et Tatiana.

Sergei Rachmaninov était littéralement obsédé par l'angoisse de la mort et l'angoisse de vieillir. Dès la trentaine, il faisait allusion à « son âge avancé » et avait le sentiment d'avoir « terriblement vieilli ». Il souffre fréquemment d'angoisses psychosomatiques. Cette hantise pour la mort sera à l'origine de *L'Île des morts* (1909). Cette œuvre est à nouveau obscure. Elle témoigne du choc ressenti par Sergei Rachmaninov lorsqu'il a pris connaissance du tableau de Böcklin portant le même nom. On voit sur ce tableau Charon, convoyant une âme morte, près d'un îlot rocheux. La composition de Sergei avec, à nouveau, un rythme obsédant, sombre, s'accorde parfaitement avec l'œuvre de Böcklin.

Cette fascination ou hantise de la mort sera omniprésente dans l'œuvre de Rachmaninov. Cette omniprésence semble signifier qu'au cœur de la vie, rôde la mort, inévitable, mais qu'il convient de dompter. Ce sera le message de plusieurs de ses œuvres : *Les Cloches* (1912-1913), *les Danses symphoniques* (1940-1941) et plusieurs *Mélodies*.

Ensuite, Rachmaninov écrit son *Concerto pour piano n°3* en ré mineur (1909), marqué d'une virtuosité extrême. Le thème de ce concerto, à nouveau obsédant et même envoûtant, en a fait décompenser plus d'un. Ainsi David Helfgott, dont l'histoire a

été retracée dans le film australien *Shine*³⁴ a connu sa première décompensation psychotique et son entrée dans la schizophrénie lorsqu'il jouait ce troisième concerto lors d'un grand concours international de piano à Londres.

En 1914, la première guerre mondiale est déclarée. Sergei semble entrer dans une seconde période de crise existentielle. Il se replie sur lui-même, il fuit les contacts. Son regard semble vide, hagard. Il saisit la première occasion pour quitter son pays, dans lequel il ne se reconnaît plus. Noël 1917. Il quitte la Russie en traîneau et se présente à la frontière suédoise avec son épouse et leurs deux filles. Ils ont tout abandonné : leur maison, leurs biens, leurs amis. En 1918, il s'embarque à bord d'un bateau en direction des États-Unis.

Le récit de la vie de Sergei Rachmaninov pourrait s'arrêter là, en 1917. Il y manquerait toutefois vingt-cinq ans de sa vie. Mais durant cette période, il n'a composé que six partitions. Pourquoi cette baisse de régime ? À nouveau, il faut y chercher l'origine dans le fait que la musique qu'il aimait écrire n'était pas appréciée du public et de la critique de son temps. Nous pourrions volontiers le situer dans le romantisme russe tardif alors que la critique musicale de son époque faisait la fête à Stravinsky et Bartók qui composaient bien davantage de façon « moderne »

³⁴ Hicks, S. (1996). *Shine*. Production Fine Line Features, Australie.

que Rachmaninov. Ainsi, son *Concerto pour piano n°4 en sol mineur* (1925-1926) connaît une fois de plus un accueil désastreux du public. À nouveau, Rachmaninov est touché dans son narcissisme et décide de se claquemurer dans le silence :

*C'est peut-être la paresse, ou l'usure liée à l'agitation des concerts, ou c'est peut-être que le genre de musique qu'il m'importe d'écrire ne paraît plus acceptable aujourd'hui... Et la véritable raison n'est peut-être aucune de celles-là. Car, en quittant la Russie, j'ai laissé derrière moi l'envie de composer. En perdant mon pays, je me suis aussi perdu moi-même. Dans cet exil, loin de mes racines et de mes traditions, je ne trouve plus l'envie de m'exprimer.*³⁵

Voilà la manière dont Rachmaninov exprime son désarroi. Nous sommes en présence d'un créateur qui ne crée plus... Rachmaninov passe alors quatorze années de sa vie sans écrire excepté une révision de son *Concerto pour piano n°4* (1926). Que dire de plus ? Faut-il appeler cet état une dépression ? Peut-être pas. C'est peut-être le mal du pays, son déracinement associé à l'anachronisme de son style musical qui aura raison de lui. Il y a toujours dans les œuvres de Rachmaninov, une espèce de poche de résistance, un affaiblissement, juste avant d'atteindre une apothéose attendue, mais qui n'arrive jamais. Impression d'une émotion désamorcée, qui n'atteint jamais son expression finale. Une certaine réserve et une modestie.

³⁵ Rachmaninov, S. (1934). Interview au Monthly Musical Record, cité par Fousnaquer, J-E. (1990). *Rachmaninov*. Paris : Seuil, p 157.

Atteint d'un cancer généralisé, Rachmaninov meurt à Los Angeles, cinq jours avant son septantième anniversaire.

Rachmaninov sera toujours resté profondément attaché à ses origines et à son pays natal. Comme nous l'avons vu, son inspiration et son activité créatrice reflètent d'ailleurs sa propre vie : la séparation de ses parents, les offices religieux découverts en compagnie de sa grand-mère, les chants orthodoxes, les cloches, la douleur de l'exil et le mal du pays.

Pour conclure, je vous invite à écouter la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, basée sur le 24^{ème} caprice de Paganini pour violon. Une fois de plus, Rachmaninov ne pourra pas résister et cèdera à son romantisme viscéral dans la 18^{ème} variation. Il se laisse aller et manifeste du talent pour appuyer « là où ça fait mal » tout en se retirant juste avant d'atteindre l'apothéose. Ce léger repli, disait-on, cette poche de résistance.

Ne pourrions-nous pas dire, qu'au travers de son œuvre, Rachmaninov semble vouloir transmettre que l'homme, conscient du fait que la mort est inscrite dans chacun des moments de sa vie, doit se faire fort d'accepter sereinement son destin ?

ERIC CONSTANT

Psychiatre,

Université catholique de Louvain.

ROBERT WALSER

C'est l'histoire d'un homme qui marche et qui écrit petit, de plus en plus petit. Et qui, à force de s'effacer, finit par disparaître dans une clinique psychiatrique pour les 27 dernières années de sa vie. Mais c'est aussi l'histoire d'un écrivain qui danse avec les mots pour conjurer le malheur.

Robert Walser est né à Bienne (canton de Berne, en Suisse) en 1878. Il est l'avant-dernier d'une famille de huit enfants du relieur et commerçant Adolf Walser et d'Elisa Marti.

En 1892, après ses études primaires, âgé de 14 ans, il entre en apprentissage dans une banque à Bienne. Sa mère décède en octobre 1894, elle souffrait d'une profonde dépression.

Il ne cesse par la suite de multiplier des emplois comme secrétaire, commis, aide-comptable, employé dans des entreprises, des banques, des assurances ou chez des particuliers. Dans une petite notice autobiographique, il écrit :

Employé tantôt dans une banque, tantôt dans une compagnie d'assurances, il se mit à écrire des poèmes. Notons que ce n'était pas là une activité accessoire, mais que, pour pouvoir s'y consacrer, il quittait chaque fois son emploi, étant évidemment convaincu que l'art est quelque chose de grand. De fait, écrire des

*poèmes était pour lui un acte presque sacré. D'aucuns, peut-être, trouveront cela excessif. Quand il avait mangé ses économies, il cherchait une nouvelle place à sa convenance.... De telles occupations ne lui ont sûrement pas nui, elles lui ont fait connaître un peu le monde et les hommes, ainsi que lui-même, par exemple, ce qui ne pouvait le laisser indifférent*³⁶.

Il se passionne un moment pour le théâtre et rêve de devenir acteur. En 1905, il fréquente une école de domestique, métier qu'il exerce durant quelques mois. Il ne cesse de changer de domicile : il séjourne ainsi à Stuttgart, Zurich, Munich, Berne.

Ses premiers poèmes sont publiés dans des journaux à partir de 1898 ; il a alors 20 ans. En 1902, son premier roman *Les rédactions de Fritz Kocher* est publié dans le quotidien *Der Bund*.

De 1905 à 1913, il s'installe à Berlin où il retrouve son frère Karl Walser, peintre décorateur qui travaille avec le célèbre metteur en scène Max Reinhardt. Il fréquente le milieu artistique. Cette période est très productive : il écrit les romans *Les Enfants Tanner*, *L'homme à tout faire* et *L'institut Benjamenta*, qui sont publiés, ainsi que de nombreux courts textes publiés dans des revues et dans des feuilletons de quotidiens. La publication de ses romans n'est pas un succès public mais elle éveille l'intérêt de « grandes pointures » de l'époque : Musil, Walter Benjamin, Kafka, Herman Hesse, Thomas Mann.

³⁶ Walser, R., cité dans la préface de *L'institut Benjamenta* (M. Robert, Trad.). Paris : Gallimard, collection « L'imaginaire ».

En mars 1913, il rentre en Suisse chez sa sœur Lisa, dans le Jura. Ensuite durant sept ans (jusqu'en 1920), il retourne à Bienne et loge dans une mansarde de l'hôtel de la Croix-Bleue.

Les publications se poursuivent, mais cette fois sous la forme de textes plus courts : il abandonne la forme longue du roman. Il publie *La promenade* (1916) et plusieurs recueils de nouvelles courtes.

En février 1914, son père meurt. En novembre 1916, son frère Ernst meurt à l'asile de la Waldau. En mai 1919, son frère Hermann se suicide. Walser vit dans une grande précarité matérielle. En 1921, il déménage à Berne où il séjourne jusqu'en 1929, année de son internement.

Durant les années vingt, il continue à publier de petites formes dans de nombreux journaux. L'activité d'écriture est intense. Il déménage de plus en plus souvent. Deux petits héritages (de son frère et d'un oncle) lui permettent de subsister.

En 1924 sort *La rose* qui sera le dernier livre publié de Walser.

C'est dans le courant de ces années vingt que Walser développe ce qu'il nomme le « territoire du crayon » : un laboratoire d'écriture, où les textes sont écrits au crayon et sous la forme de « microgrammes ».

En janvier 1929 – il est âgé de 51 ans – Walser traverse une grave crise psychique. Accompagné de sa sœur Lisa, il consulte un psychiatre qui recommande l'hospitalisation. Le 24 janvier, il est admis à la clinique psychiatrique cantonale de Waldau (près de Berne), où son frère était mort treize ans auparavant. L'état d'anxiété de Walser se calme aussitôt. Il continue son activité d'écrivain. Ses textes, proses et poèmes sont toujours publiés à Berlin, Prague et Zurich.

En juin 1933, à la suite de la réorganisation de l'asile de Waldau, et parce que ses proches redoutent d'avoir à assumer sa prise en charge, Walser est transféré contre son gré dans l'établissement psychiatrique du canton d'origine de sa famille, à Hérisau. Il y restera 23 ans, jusqu'à sa mort. Walser cesse définitivement d'écrire. Il ne peut écrire, dit-il, tant qu'il ne sera pas libre. Il se soumet scrupuleusement aux contraintes de l'asile, s'acquittant comme tous les pensionnaires de menus travaux de routine.

À partir de 1936, Walser reçoit la visite du mécène Carl Seelig, avec qui, durant vingt ans, il fera de nombreuses promenades dans la région. Chaque promenade (parfois sous la pluie ou dans la neige et pour de nombreux kilomètres) sera l'occasion de parler littérature mais aussi de fréquenter restaurants, bistrot et pâtisseries. Carl Seelig devient son tuteur en 1944 ; il pourvoit à plusieurs rééditions de ses nouvelles et romans. Il publie *Promenades avec Robert Walser* qui témoigne de ces années de promenades en sa compagnie.

Walsler accueille les nouvelles éditions ainsi que les reconnaissances littéraires de son œuvre avec indifférence.

Il meurt à 78 ans, le jour de Noël 1956, durant une promenade solitaire dans la neige. Il aura été interné durant 27 ans.

Seelig crée la Fondation Walsler, qui se charge de rassembler l'œuvre dispersée et de travailler au déchiffrement des centaines de microgrammes retrouvés dans les affaires de l'écrivain : un travail titanesque puisqu'il s'agit de déchiffrer mot à mot, voire même syllabe par syllabe, l'équivalent de quatre mille pages de textes imprimés. Les caractères ne mesurent souvent guère plus d'un millimètre de hauteur, et des syllabes entières sont amalgamées dans des abréviations rappelant des signes sténographiques.

Walsler compte aujourd'hui comme un des écrivains les plus brillants et mystérieux de la littérature moderne. Le cercle de ses lecteurs ne cesse de grandir.

Pour le dire autrement

Pourquoi parler de Walsler ici, durant ce colloque placé sous le titre « Pour le dire autrement » ? Bien entendu, il y a la présence de la maladie dans la vie de cet écrivain. Une mère très dépressive, un frère mort à l'asile, un autre qui se suicide et lui-même sujet à des périodes de « crises d'angoisse » ; sa marginalité totale, sa solitude affective, son errance perpétuelle et finalement son

internement. Au-delà de ces faits, parler ici de Walser c'est surtout parler du lien qui existe entre sa vie et son œuvre ; parler de la façon dont l'écriture a pu prendre en charge et travailler un état « d'être au monde » difficile.

Au début, il y a ce jeune homme, qui quitte l'école à 14 ans, autodidacte et sans lien aucun avec le monde de l'art ou de la culture et qui, très tôt, se met à écrire pour ne s'arrêter qu'au moment où l'enfermement lui rend l'activité impossible. Une vie entière passée à écrire, et le plus souvent dans des conditions de misère et de précarité.

Ce que produit Walser en littérature ne correspond à rien, et ne cadre pas avec ce qui s'écrit à l'époque à Vienne ou à Berlin. Ses écrits laissent perplexe la critique. Cette singularité a pour conséquence de le faire paraître à la fois très en retard et très en avance sur son temps. Il y a en effet quelque chose de profondément étrange dans ses récits, quelque chose d'anachronique qui passe dans le ton, la forme et les thèmes développés.

En 1929, Walter Benjamin publie un texte consacré à Walser, où avec une intelligence et une perspicacité exceptionnelle, il nomme la nature des récits de Walser :

Les personnages viennent de la nuit la plus noire, nuit vénitienne, si l'on veut, éclairés par quelque pauvres lampions d'espoir, une lueur de fête au fond des yeux, mais hagards et tristes à pleurer. Ce qu'ils pleurent, c'est de la prose. Le sanglot est en effet la mélodie du bavardage walsérien. Ils viennent de la folie, et

*de nulle part ailleurs. Ce sont des personnages qui ont surmonté la folie et, pour cette raison, font preuve d'une superficialité déchirante, tout à fait inhumaine et imperturbable. Pour désigner d'un mot ce qu'ils ont de charmant et d'inquiétant, on peut dire qu'ils sont tous guéris.*³⁷

Les récits de Walser glissent à la surface du monde. Le héros (si on peut le nommer ainsi) est un être sans attaches, qui va son chemin à la rencontre des autres dans une sorte de légèreté et d'insouciance. Il s'installe pour un temps dans un lieu, une maison, une chambre de bonne, tisse des liens avec les habitants de la demeure (très souvent la maîtresse de maison) et lorsque quelque chose pourrait advenir il repart, plus léger encore, pour poursuivre un voyage improbable.

Le héros walsérien est un marcheur, qui déambule au gré de sa fantaisie et en toute courtoisie avec le monde qui l'entoure. Il a une capacité singulière à s'émouvoir de toute rencontre, qu'elle soit humaine, animale, végétale :

Un matin, l'envie me prenant de faire une promenade, je mis le chapeau sur la tête et, en courant, quittai le cabinet de travail ou de fantasmagorie pour dévaler l'escalier et me précipiter dans la rue. Dans l'escalier, je fus croisé par une femme qui avait l'air d'une Espagnole, d'une Péruvienne ou d'une Créole, et qui affichait quelque majesté pâle et fanée. Pour autant que je m'en souviens, je

³⁷ Benjamin, W. *Œuvres II* (R. Rochlitz, Trad). Paris : Gallimard, collection « Folio essais ».

me trouvais, en débouchant dans la rue vaste et claire, d'une humeur aventureuse et romantique qui m'emplit d'aise. Le monde matinal qui s'étalait devant moi me parut si beau que j'eus le sentiment de le voir pour la première fois. Tout ce que j'apercevais me donnait une agréable impression d'amabilité, de bonté et de jeunesse. J'oubliai bien vite qu'un moment encore auparavant, dans mon bureau, là-haut, je ruminais des pensées lugubres devant une feuille de papier vide. [...]

*J'éprouvais une curiosité joyeuse pour tout ce qui allait bien pouvoir se trouver sur ma route ou la croiser.*³⁸

Le récit prend parfois des allures de conte. Les personnages sont sans épaisseur dramatique ou psychologique. Plutôt que de personnages, on pourrait parler ici de figures, de silhouettes.

Le thème de la promenade est central dans l'œuvre, tout comme elle a été centrale dans la vie de Walser : elle est le moteur principal de son inspiration. Marcher dans la nature ou dans la ville à la recherche d'une accroche poétique, à la recherche d'un quelque chose susceptible de déclencher chez le héros/écrivain une idée/émotion. Le monde ne se vit et ne s'écrit qu'au travers de l'activité de marcher : bouger toujours d'un lieu à l'autre. Walser, tout comme son personnage, est une sorte de SDF, sans attaches familiales, économiques ou sentimentales :

³⁸ Walser, R. *La Promenade* (B. Lortholary, Trad.). Paris : Gallimard.

Sans la promenade et la vision de la nature qui s'y attache, sans cette information aussi plaisante qu'instructive, aussi rafraîchissante que constamment monitoire, je me sens comme perdu et je le suis en fait. C'est avec la plus grande attention et sollicitude que celui qui se promène doit étudier et observer la moindre petite chose vivante, que ce soit un enfant, un chien, un moucheron, un papillon, un moineau, un ver, une fleur, un homme, une maison, un arbre, une haie, un escargot, une souris, un nuage, une montagne, une feuille ou ne serait-ce qu'un misérable bout de papier froissé et jeté, où peut-être un bon petit écolier a tracé ses premières lettres maladroitement.

Savez-vous que je travaille dur, dans ma tête, et obstinément, et que souvent peut-être je suis actif au meilleur sens du mot alors que j'ai tout l'air d'être un individu sans responsabilité, un rôdeur à mine patibulaire, paresseux, rêveur et indolent, qui se perd dans le bleu ou le vert, sans penser ni travailler ?³⁹

L'œuvre est également traversée par des thèmes tels que l'humilité, la disparition et la soumission. Ceux-ci vont prendre des formes diverses : l'abandon de toute situation stable, le souhait de disparaître, l'hommage au petit, à l'humilité et à l'inaccompli. Ils prennent parfois une forme franchement masochiste à travers un cadre de soumission, où le héros jubile et jouit de n'être plus rien qu'au service de la femme dans une forme de servage qui peut aller jusqu'à l'humiliation. Retenir, se retenir, contenir toute émotion pour la vivre plus intensément au plus profond de soi...

³⁹ Walser, R. *Ibid.*

Cette thématique sera développée d'une manière radicale dans *L'Institut Benjamenta* où le cadre du récit est une école de serviteurs. Ici aussi la thématique renvoie à l'expérience de Walsler comme travailleur au service de bourgeois. Pareillement, les relations épistolaires qu'il a entretenues avec des femmes se conjuguèrent souvent sous une forme de dépendance et de masochisme.

J'adore empêcher mon rire d'éclater. C'est un chatouillement si merveilleux que de ne pas pouvoir lâcher ce qui aimerait tellement jaillir. J'aime ce qui ne doit pas être, ce qui doit rentrer en moi. La chose étouffée en devient plus pénible, mais aussi plus précieuse. Oui, oui, je l'avoue, j'aime bien être opprimé. Voici ce que je voulais dire : être obligé de réprimer quelque chose, cela signifie le faire doublement autre part. Rien n'est plus fade qu'une permission indifférente obtenue rapidement et à bon compte. J'aime bien tout mériter, tout connaître par l'expérience, et un rire par exemple a besoin d'être expérimenté. Quand je crève intérieurement de rire, quand je ne sais pas où mettre toute cette poudre stridente, je sais alors ce que rire signifie, c'est alors que je ris en rieur consommé, c'est alors que j'ai une représentation parfaite de ce qui m'a secoué. Il suit de là qu'il me faut supposer, et me tenir fermement à cette conviction, que les règles rendent l'existence argentée, peut-être même dorée, en un mot pleine d'attraits. Car il en va sûrement de presque toutes les autres choses et de tous les désirs comme de ce ravissant rire interdit. N'avoir pas le droit de pleurer, cela augmente les larmes. Être privé d'amour, voilà ce qui s'appelle aimer. Quand je ne dois pas aimer, j'aime dix fois plus. Tout ce qui est interdit vit au centuple ; ainsi seul s'accroît ce qui devrait être mort. Et c'est vrai en grand comme en petit.⁴⁰

La femme dans les récits de Walsler est tantôt une bourgeoise

maîtresse de maison, tantôt une institutrice, une sauvageonne femme des bois ou une sœur bienfaitrice.

Toujours elle est inaccessible : on la contemple, on la vénère. Elle souffre en silence parfois d'un étrange malaise qui l'éloigne des vivants. Elle est douce et prévenante, elle fait office de mère, de sœur et de fiancée provisoire. Le rapport à la femme prend la forme d'une dévotion platonique. Ici aussi la vie amoureuse de Walser semble bien proche des propos et attitudes de ses héros :

Elle me fait l'effet d'un esprit. C'est comme si quelqu'un venait de loin, de très loin jusqu'à nous. [...] On la voit le plus souvent baisser les yeux. Ses yeux se prêtent merveilleusement à être baissés. Ses paupières ont une courbe voluptueuse et une étrange mobilité. Ces yeux ! Les regarde-t-on une fois, on plonge dans quelque chose de profond, quelque chose qui provoque l'angoisse de l'abîme. Ces yeux paraissent tout à la fois ne rien dire et exprimer l'inexprimable, tant ils donnent l'impression d'être connus et inconnus en même temps...⁴¹

On pourrait multiplier les portes d'accès à l'œuvre : le rapport à la nature, l'humour omniprésent, les inventions poétiques...

L'œuvre fait entendre une étrange musique : on semble parfois sortir d'un conte, on baigne le plus souvent dans une grande

⁴⁰ Walser, R. *L'institut Benjamenta* (M. Robert, Trad.). Paris : Gallimard, collection « L'imaginaire ».

⁴¹ Walser, R. *Ibid.*

douceur, à l'écart des réalités et des tumultes du monde. En tant que lecteur, on peut avoir le sentiment, parfois, de n'accrocher à rien, de n'avoir prise sur rien. Une première lecture des *Enfants Tanner* ou de *La Promenade* laisse perplexe : qu'est-ce que je viens de lire ? Ça parle de quoi ? Il ne se passe rien.

C'est bien entendu dans cette absence d'enjeu narratif, dramatique, et cette mise à distance du monde que se trouve le cœur de l'œuvre.

Pourquoi Walser écrit-il, quel est le moteur de son écriture ?

Une première évidence est le contenu autobiographique de ses récits. *Les enfants Tanner* convoque une partie de la famille Walser, *L'Institut Benjamenta* témoigne de son expérience de domesticité, *L'homme à tout faire (le Commis)* parle de son expérience professionnelle au service d'un inventeur, et de multiples courts récits témoignent de son goût pour la promenade. De même, l'instabilité des personnages, le souci qu'ils ont sans cesse de déménager, de ne pas se fixer, reproduisent les comportements de Walser.

Ce qui frappe lorsque qu'on traverse l'œuvre et la vie de l'auteur, c'est la totale cohérence et le lien intime entre les deux. Walser écrit comme il s'avance dans la vie et comme il marche.

Ainsi le mouvement de retrait que Walser opère peu à peu vis-à-vis de ses contemporains et du monde, on le retrouve dans le

mouvement de son écriture : l'abandon du roman pour la nouvelle et, à partir des années vingt, le recours au microgramme, et enfin le silence littéraire, qui couvre les vingt dernières années de sa vie.

Ce que l'œuvre travaille c'est le rapport que Walser entretient avec le monde qui l'entoure : vivre ici, en ce monde et dans cette réalité est difficile et fait souffrir. Dès lors, écrire va lui donner l'occasion (à sa façon) d'habiter le monde, de le rendre supportable, de le rendre acceptable. D'une certaine manière, rien ne s'invente chez Walser, rien ne vient nourrir l'œuvre de l'extérieur : c'est l'intime qui parle, le vécu, proche et sensible. Et ce qui pourrait devenir chez l'homme souffrant le lieu d'une plainte, devient chez l'écrivain et grâce au travail de l'écriture une autre chose, une autre musique, emplie d'insouciance, de lyrisme et d'humour.

Walser appartient à cette famille d'auteurs qui n'auront eu de cesse de travailler l'écriture à partir d'un lieu de souffrance et d'irréconciliation avec le monde. Kleist, Hölderlin, Artaud, Kafka, Beckett sont à ses côtés pour témoigner au travers de leurs œuvres de la puissance inventive de l'homme pour conjurer le sort du malheur.

Quelque chose se travaille dans l'activité d'écrire qui va rendre supportable le simple fait de vivre et sans doute donner sens à cette souffrance. D'autant plus de sens, qu'elle est partageable, qu'elle est communicable et qu'elle va à la rencontre des autres.

Walsler a vécu en se retirant du monde, cloîtré dans sa chambre d'hôtel ou errant solitaire dans ses longues promenades, et si ses récits témoignent de cela c'est sous une forme énigmatique, masquée et pleine d'artifice. Et c'est bien entendu dans ces détours et manières de ne pas nommer la chose que se trouve la puissance poétique de l'auteur.

Inventer pour dire autrement. Nul cri ou vindicte comme chez Artaud, mais un travail qui recompose le monde à la mesure des souhaits de Walsler et parle de la souffrance d'être au monde, mais en creux, dans la distance et l'évanescence. Walsler, c'est une musique, comme un adagio de Mahler : une lente et délicate musique qui rêve un monde où les hommes sans attaches voyagent à la rencontre de leurs semblables et profitent de la rencontre pour bavarder un instant et murmurer un chant infime et délicat.

...

L'histoire de Walsler, c'est l'histoire d'un homme dont le projet aura été de disparaître. Il aura fallu attendre 1933 pour qu'enfin l'artiste se taise. Mais en deçà de cette date, l'œuvre n'aura cessé de faire entendre ce silence si long à venir :

Je rêvai que j'étais un tout petit bonhomme innocent, si délicat et si jeune comme jamais ne le fut un humain, comme on ne peut l'être que dans des rêves sombres, profonds et beaux. Je n'avais ni père ni mère, ni patrie, ni maison paternelle, ni de droit ni de bonheur, ni d'espérance ni le plus pâle reflet d'une espérance.

J'étais comme un rêve au milieu d'un rêve, comme une pensée insérée dans une autre. Je n'étais ni un homme qui eût jamais aspiré à la femme ni un humain qui se fût jamais senti humain parmi les humains. J'étais comme un parfum, comme un sentiment ; j'étais comme le sentiment dans le cœur de la dame qui pensait à moi. Je n'avais pas d'amis et n'en souhaitais aucun, ne jouissais d'aucune estime mais n'en désirais aucune, ne possédais rien et ne convoitais jamais non plus quoi que ce soit. Ce que l'on a, bientôt on ne l'a plus, et ce que l'on possède, on l'a bientôt perdu. Seul ce que l'on désire, on l'a et on le possède ; seul ce que l'on n'a encore jamais été, on l'est. J'étais moins une apparence qu'un désir, je ne vivais qu'en désir et je n'étais qu'un désir. Comme je ne coûtai rien, je nageais dans la félicité, et comme j'étais petit, j'avais joliment de la place pour habiter dans une poitrine humaine.⁴²

Pour conclure, je voudrais vous lire l'extrait d'une interview de Michel Foucault, où il tente de décrire son rapport à l'écriture :

On écrit pour n'avoir plus de visage, pour s'enfuir soi-même sous sa propre écriture. On écrit pour que la vie qu'on a autour, à côté, en dehors, loin de la feuille de papier, cette vie qui n'est pas drôle, mais ennuyeuse et pleine de soucis, qui est exposée aux autres, se résorbe dans ce petit rectangle de papier qu'on a sous les yeux et dont on est maître. Écrire, au fond, c'est essayer de faire s'écouler, par les canaux mystérieux de la plume et de l'écriture, toute la substance, non seulement de l'existence, mais du corps, dans ces traces minuscules qu'on dépose sur le papier. N'être plus, en fait de vie, que ce gribouillage à la fois mort et

⁴² Walser, R. Le rêve, dans *Réveries et autres petites proses* (J. Hervier, Trad.). Le passeur Éditeur.

bavard que l'on a déposé sur la feuille blanche, c'est à cela qu'on rêve quand on écrit. Mais à cette résorption de la vie grouillante dans le grouillement immobile des lettres, on n'arrive jamais. Toujours la vie reprend en dehors du papier, toujours elle prolifère, elle continue, jamais elle ne parvient à se fixer sur ce petit rectangle, jamais le lourd volume du corps ne parvient à se déployer dans la surface du papier, jamais on ne passe à cet univers à deux dimensions, à cette ligne pure du discours, jamais on n'arrive à se faire assez mince et assez subtil pour n'être rien d'autre que la linéarité d'un texte et pourtant c'est à cela qu'on voudrait parvenir. Alors on ne cesse d'essayer, de se reprendre, de se confisquer soi-même, de se glisser dans l'entonnoir de la plume et de l'écriture, tâche infinie, tâche à laquelle on est voué.⁴³

PASCAL CROCHET

Metteur en scène

Animateur de l'atelier « Théâtre » au Club Antonin Artaud.

⁴³ Foucault, M. *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

POUR LA DIRE AUTREMENT



Qui, mieux que Louise Bourgeois (1911-2010), artiste majeure de l'art contemporain, pourrait nous donner le point de vue (du) féminin dans l'aventure artistique et sa confrontation à la souffrance ?

Ses œuvres, ses thèmes (vie, mort, sexe...) sont intimement liés à sa vie et à sa difficulté d'être. Ce fut une lutte constante contre la dépression, l'angoisse, la peur de ne pas être aimée et une conjuration du passé. Car selon elle, « si vous ne pouvez-vous résoudre à abandonner le passé, alors vous devez le recréer, c'est ce que j'ai toujours fait. »

Louise Bourgeois sera le fil conducteur (l'expression lui aurait plu) de cet exposé : avant elle, après elle... Quelques femmes, quelques artistes.

Dans la collection Prinzhorn (6000 œuvres de malades mentaux recueillis entre 1890 et 1920), il y a un cinquième d'œuvres de femmes. Ceci est le reflet, non d'une incapacité des femmes à créer, mais du peu de place qui leur est laissé dans la société masculine du XIX^{ème} siècle. Les conditions d'internement, le manque de moyens d'expression maintiennent en effet les femmes dans un

rôle « inférieur » et les cantonnent dans les travaux d'aiguilles. Il ne leur est donné ni de quoi écrire, ni de quoi dessiner, ni de quoi peindre. Quelques-unes sont toutefois parvenues à dépasser ces contraintes ; leurs œuvres nous interpellent d'autant plus.



Dans cette illustration, très contemporaine, les morceaux de draps déchirés s'étalent sur le sol : il s'agit d'une manière de dire l'impossibilité de trouver sa place, de dire : « je suis.

Je vis ici ». Après cette manifestation de la part de Marie Lieb, sa literie lui fut retirée.

Toujours active à 83 ans, internée volontaire depuis 1977, Yayoi Kusama vit à Tokyo où elle a un atelier et des assistants.



À la suite d'une hallucination dans son enfance (les motifs de la nappe à fleurs rouges s'évadant dans l'espace), elle se mit à remplir de pois chaque chose, chaque être, chaque espace : tout : « Ma vie est un point au milieu

de milliers de particules qui sont les pois. Ma vie est un pois, ma vie est un point. » Multiplier les pois, c'est conjurer sa propre oblitération. Le cube en miroir met en abîme des pois sans fin. Un moi infini ?

L'Autre ?



L'Autre, père, frère, amant, fils est toujours vu en tant qu'homme.

Il en va ainsi pour cette création de Katarina Detzel. Cette femme éprise de liberté, rebelle, a tenté à plusieurs reprises de s'enfuir de l'hôpital. Son grand bonhomme textile est une caricature : grand, moustachu, sexué (quel scandale à l'époque), une sorte de croquemitaine.

Katarina Detzel fut rattrapée par l'histoire, euthanasiée avec beaucoup d'autres, sur l'ordre d'un vrai méchant, en 1941.



Louise Bourgeois va se faire photographier par Mapplethorpe. Elle est inquiète, dit-elle. Pour se rassurer, elle porte son beau manteau en singe et emporte une de ses œuvres de 1968 : un grand phallus qu'elle appelle affectueusement « fillette » :

Le phallus est l'objet de ma tendresse. Il fait référence à la vulnérabilité et à la protection. Après tout, j'ai vécu avec quatre hommes, mon mari et mes trois fils. J'étais leur protectrice... Que je me sente protectrice du phallus ne signifie pas que je n'en ai pas peur.



Ce dessin de Louise Bourgeois montre à la fois la peur et la curiosité :

*J'ai tellement peur que je n'ose pas être féminine.
Oui, j'ai peur d'être une femme parce que j'ai peur
de l'homme.*

Comme une petite Vénus préhistorique, la sculpture de marbre rose de dix centimètres donne une image ambiguë de la femme : elle se change en lame et s'empare de l'arme de l'agresseur. Vulnérable et menaçante.



La vidéaste iranienne Shirin Neshat travaille cette même ambiguïté et cette même violence dans ses photos et vidéos. La femme est voilée, il y a une arme et des textes de femmes iraniennes qui voient le tchador comme une interdiction de liberté, mais aussi comme une protection de l'intimité.

Raconter sa vie, le propre des femmes ?

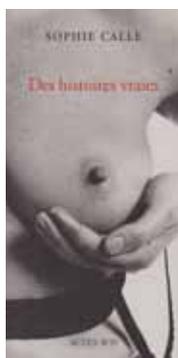


Agnès Richter n'a qu'un fil et une aiguille pour se raconter. Elle brode des textes à l'intérieur et à l'extérieur de sa veste. Comme un journal intime, secret et précieux.

Gravement handicapée physiquement, Frida Kahlo commence à peindre dans son lit grâce au miroir au-dessus d'elle. Elle fit beaucoup d'autoportraits, certains très poignants.



La peinture comme introspection et comme moyen de survivre



Dans toutes ses œuvres, Sophie Calle raconte sa vie ; elle en exhibe les épisodes douloureux, elle s'exhibe. Elle dit : « J'ai épuisé ma propre souffrance à force de la raconter » .

Dans *Prenez soin de vous* (Prix de la Biennale de Venise en 2007), elle reçoit un courriel de rupture de son amant. Elle ne sait qu'en faire. Elle interroge alors 107 femmes, les faisant réagir à cette lettre, chacune selon sa spécialité

(philosophe, comptable, actrice,...). Ce « partage » lui sert de thérapie, lui fait prendre distance, la débarrasse de son chagrin et ce, avec un humour décapant.



Louise Bourgeois construit des cellules (le mot désigne à la fois un élément vivant et un enfermement), lieux de mémoire de souffrances anciennes. C'est une manière d'organiser le grand chaos de son passé. Chaque cellule correspond à une sorte de douleur. Ici, le passé, la maison de son enfance, est guillotiné par le présent.

La base du traumatisme familial est l'attitude de son père autoritaire et faisant vivre sa maîtresse au sein de sa famille. Sur une photo de 1926, Louise Bourgeois ira jusqu'à effacer le visage de son père.



Cette première installation en 1974 est formée d'un assemblage de formes organique en latex, en plâtre, dans une grotte illuminée de rouge. Une impression de malaise s'en dégage : il s'est passé quelque chose d'étrange et d'effrayant :

J'étais terrorisée parce qu'à la table familiale, mon père n'arrêtait pas une seconde de parler, de se vanter, de se montrer à son avantage. Et plus il se vantait, plus nous nous sentions insignifiants. Soudain, il y a eu un moment de tension effroyable, nous nous sommes jetés sur lui – mon frère, ma sœur, ma mère – tous les quatre, nous l'avons empoigné et traîné sur la table, nous l'avons écartelé, déchirant ses bras et ses jambes, nous l'avons démembré, vous voyez ? Et nous l'avons si bien déchiqueté que nous l'avons mangé. Fini. C'est un fantôme, mais parfois le fantôme est VECU.



Dans cette cellule, le spectateur est impliqué physiquement : il doit se faufiler entre des plaques d'acier. Sur une planche est écrite – brodée – une série de « je t'aime ». Au-dessus de la planche, un corps arqué. Ce n'est pas un corps de femme mais celui d'un homme, d'un homme tronqué. En face, une scie métallique. Pour Louise Bourgeois, l'arc de l'hystérie est le moment où plaisir et douleur se confondent dans un état de bonheur.

Le corps arqué est très présent dans l'histoire de l'art. Il figure dans bien des Pietàs anciennes (*La pietà d'Avignon* d'Enguerrand Querton, par exemple) et dans l'art contemporain, on le retrouve à travers les corps souffrants de Berlinde de Bruyckere, ou du corps « sublimé », presque en lévitation, du *Piotr* d'Alina Szapocznikow, etc.

Couple - Enfant



Cellule rouge où on n'entre pas : c'est interdit. C'est le lieu des mystères de la vie, de la conception à la mort.

Louise Bourgeois traite souvent le thème de la maternité. Maman est une araignée plus ou moins immense, c'est une figure puissante et positive :

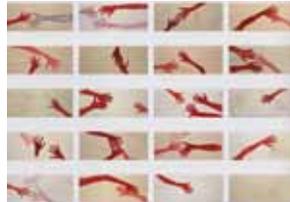


Ma mère était ma meilleure amie. Elle était intelligente, patiente, rassurante, délicate, travailleuse, indispensable et surtout elle était tisserande comme l'araignée.



Les gouaches de la fin de sa vie sont impressionnantes par la vigueur du trait, débarrassées de toute anecdote. Violence, sang et vie.

Louise Bourgeois a 96 ans. Des mains se cherchent, se rencontrent.





Nombre de couples, œuvres de Louise Bourgeois, sont noirs, handicapés, « mal foutus ». Mais ici, ce petit couple de 43 cm est doux, bleu, fragile. Suspendu à un fil.

À côté des images glauques de la photographe Nan Goldin, voici une belle étreinte pleine de force.



Cette série de la photographe allemande Sybille Fendt raconte l'histoire de la fin de vie d'un couple, comme le film *Amour* de Haneke.

Il y a des regards sur le monde



Judith Scott était trisomique, sourde et muette. Elle enroulait des fils interminables en immenses cocons. Pas pour s'y réfugier. Sur cette photo, elle étreint le monde avec générosité et bonheur.



Diane Arbus a photographié les êtres en marge. Elle fit beaucoup de visites dans un centre pour personnes handicapées.

Dans ce travail, elle abandonne son esthétique de la distance et de la précision.

Elle est là, elles rigolent ensemble. Son émotion et sa tendresse sont palpables.

Beaucoup de femmes du Proche-Orient, comme Lida Abdul, nous disent leur engagement politique avec discrétion et efficacité.



Aux environs de Kaboul, un jeune guerrier veut planter son drapeau de l'autre côté du lac. Il n'y arrivera pas.



Sophie Calle demande à des aveugles de naissance ce qu'ils ont vu de plus beau.

« Ce que j'ai vu de plus beau, c'est la mer, la mer à perte de vue... », dit l'aveugle.

Regardons nous aussi la mer dans la vidéo de Tacita Dean, *The Green Ray* (2002).



Le soleil se couche sur la mer. C'est le sujet le plus kitsch, le plus populaire (merci, Monsieur Bourdieu), qui nous charme toujours.

FRANCINE MAROT
Historienne de l'Art.

Références bibliographiques :

- Elles@centrepompidou (2009). *Artiste femmes dans les collections du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle*. Paris : Centre Pompidou.
- Catalogue de l'exposition *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955-1972*. Bruxelles : Wiels, Centre d'Art Contemporain, 2012.
- Catalogue de l'exposition *dOCUMENTA (13)*. Kassel, 2012.
- Catalogue de l'exposition *Louise Bourgeois*. Paris : Centre Pompidou, 2008.
- Catalogue de l'exposition *Nerveuze vrouwen. Femmes névrosées. Deux siècles d'histoire entre femmes et leurs psychiatres*. Gent : Museum Dr. Ghislain, 2012.
- Catalogue de la 8ème Biennale Internationale de Photographie et des Arts Visuels à Liège. *Only you only me*. Liège : BIP, 2012
- Catalogue de l'exposition *Pudeurs et colères de femmes*. Bruxelles : Villa Empain - Fondation Boghossian, 2011.
- Catalogue de l'exposition *Waanzin is vrouwelijk. La folie au féminin*. Gent : Museum Dr Ghislain, 2006.
- Catalogue de l'exposition *Yoyoi KUSAMA*. Paris : Centre Pompidou, 2011.
- Pulsion(s). Art et déraison*. Waterloo : Édition La Renaissance du livre, 2012.
- Arbus, D. (2011). *Sans Titre*. Paris : Éditions de La Martinière.
- Arbus, D. (2011). *Une chronologie*. Paris : Musée du Jeu de Paume.
- Bourgeois, L. (2000). *Destruction du père reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*. Paris : Galerie Lelong.
- Calle, S. (2002). *Des histoires vraies*. Actes Sud.
- Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous*. Actes Sud.
- Calle, S. (2011). *Aveugles*. Actes Sud.
- Reckitt, H. & Phelan, P. (2005). *Art et féminisme*. Lieu d'édition : Phaidon Press Ltd.
-

L'ATELIER D'ÉCRITURE : AU RISQUE DE LA FICTION

En exergue de notre intervention, nous voudrions citer Claude Roy, poète, romancier, essayiste, écrivain de talent décédé il y a quelques années : « La littérature ne sert à rien : elle sert à vivre. » Durant tout notre exposé, il faudra ne jamais perdre de vue cette phrase. Elle en sera la colonne vertébrale souterraine, elle définit aussi l'esprit dans lequel s'organise notre atelier d'écriture.

Cet atelier est un atelier de fiction. C'est-à-dire un atelier où les participants sont appelés à prendre certains risques, ceux d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'imaginaire. Nous reviendrons plus tard sur les aspects littéraires du sujet, mais tout de suite posons-nous la question : la fiction n'est-elle pas présente dès le départ, dans l'idée même que l'on se fait de l'intervention de l'artiste en milieu psychiatrique ? Expliquons-nous. En principe, un atelier d'écriture consiste en l'apprentissage de techniques en vue de produire des textes de fiction. De ce point de vue, le rôle de l'animateur est d'aider à cet apprentissage. Mais peut-il vraiment penser que son intervention se réduit à cela, que la démarche artistique, si pure soit-elle, dégagee de visée thérapeutique, n'est amenée dans ces lieux sans tout de même une espérance thérapeutique, voire intégrative, levier parmi d'autres leviers ? Et les participants, même considérés à ce seul titre, peuvent-ils

oublier qu'ils demeurent néanmoins des patients ?

En d'autres termes, on pourrait considérer que la fiction de l'exercice de l'art en milieu psychiatrique est celle-ci : chacun des deux sait, et fait comme si l'autre ne savait pas qu'il sait. Fiction qui sous-tend le principe-même de l'atelier animé par un artiste : nous sommes ici pour tenter de développer une démarche artistique, nous ne nous préoccupons pas de la maladie – les soignants, eux, s'en occupent en un autre temps et un autre espace. Fiction indispensable à soutenir, à imposer s'il le faut, c'est le cadre-même de l'atelier : voir en ne voyant pas (que l'on pousse la porte de l'atelier), savoir en ne sachant pas que dans l'extériorisation de la parole écrite se joue l'intime de chacun. Tout est celé dans le texte écrit hors atelier puis partagé et commenté en atelier.

En exergue également, une métaphore de la position du poète, telle que Maurice Blanchot la décrit : dans et hors le monde. Elle nous paraît en résonance étroite avec celle de l'individu qui, du fait de sa souffrance, en un temps avéré de sa vie, se trouve en exil de la vie communément admise, pour une durée incertaine. Mais que recèle cette vie d'exilé ? Notre atelier en ouvrirait-il quelque ressort ?

Dans l'essai de 1907, Le Poète et ce temps, [...], Hofmannsthal compare le poète au mendiant de la légende de saint Alexis, ce pèlerin qui, ayant fait retour parmi les siens qui ne le reconnaissent pas, s'établit discrètement sous l'escalier et vit désormais au milieu de l'indifférence, inaperçu de tous. Certes, il

*habite dans la maison de son temps mais en exil, chez les siens mais en étranger, proche d'une proximité qui lui donne sa part du jour commun, mais cette part, c'est l'obscurité. L'intérêt de la comparaison n'est pas dans l'image plaintive qui fait du poète un mendiant, une espèce de saint invisible. L'indication plus précise, c'est que, là où il est, en marge et hors du monde auquel il appartient, il a quand même la place qui lui est propre, sa vraie place : on l'a repoussé dans l'obscurité ; il possède du moins l'obscurité ; on l'a rejeté, mis à l'écart, mais cet écart, il le détient comme son bien propre, comme la profondeur dans l'intimité de laquelle il doit se tenir.*⁵¹

Certes, la position des participants n'est pas réductible à la proposition d'être et de demeurer « sous l'escalier ». Il n'empêche que d'une séance d'écriture à l'autre, se joue l'aller-retour entre l'escalier et la demeure, elle-même inscrite dans la cité : le trajet depuis le hors du monde vers l'atelier. Dans cet hors champ, il est offert à chacun de s'essayer au passage, selon son rythme et en se servant des replis d'ombre et de lumière qui constituent le rideau de scène de l'atelier : on énonce une fiction en y mettant du sien, on ose en redoutant, on voile en dévoilant.

Organisation pratique de l'atelier

Une des singularités de l'atelier d'écriture, tel qu'il est organisé au Club Antonin Artaud, réside en ceci : les participants, à

⁵¹ Blanchot, M. (1953). Où va la littérature II ? *Les cahiers de la Nouvelle Revue Française*, 8, pp. 291-303, in M. Blanchot (2010). *La condition critique. Articles 1945-1998*. Paris : Gallimard, p. 191.

l'inverse de ce qui se pratique le plus souvent ailleurs, n'écrivent pas pendant l'atelier, mais en dehors de celui-ci. Chez eux, dans un café, dans un couloir du centre, où ils veulent. À cela plusieurs raisons. Littéraire d'abord. L'art, en effet, s'inscrit dans la durée, non dans l'improvisation : il lui faut de la distance et le regard objectif sur l'œuvre permis par cette distance. On a coutume de dire que le temps est le principal personnage d'une fiction – temps de maturation du sujet, des personnages, des décors, des circonstances, le temps qui fait et défait les destinées. Le temps, c'est aussi, pour le participant, celui, très réel, objectif, qui lui permet de capter les odeurs, les lumières, les dialogues, bref de se nourrir de la vie pour la faire entrer dans le texte.

Raison de comportement ensuite. Les consignes d'écriture sont données à la fin de l'atelier. Lors de l'atelier suivant, chaque participant lit son texte (liberté lui est laissée de ne pas le lire), à la suite de quoi les animateurs commentent ce texte, aussitôt relayés par les autres participants qui deviennent de la sorte des co-animateurs, ce qui leur permet de s'aguerrir, séance après séance, à l'analyse littéraire, à la technique narrative et à la recherche de l'enjeu enfoui dans chaque texte. Cette démarche d'écriture différée présente un double avantage : faire prendre conscience que l'écriture est quelque chose de sérieux, de chevillé au travail, à la patience ; redonner à des participants parfois démotivés par les aléas de la vie le sens de l'effort et de l'échéance.

Raison pratique, enfin. L'écriture à domicile et non à l'atelier

permet de dégager du temps nécessaire pour commenter chaque texte, pour lui accorder toute l'attention qu'il mérite. C'est une question de respect du travail d'autrui en même temps qu'une reconnaissance et une valorisation du participant.

Le choix de l'atelier d'écriture

On peut légitimement se poser la question de savoir ce qui conduit un patient à choisir l'atelier d'écriture parmi les multiples options qui lui sont proposées. Peut-être est-ce parce que l'atelier est animé par un écrivain et que, malgré les vicissitudes du temps, celui-ci continue à bénéficier d'un statut privilégié. À sa personne est attachée l'image romantique du démiurge, du fabricant d'émotions, du sondeur d'âmes. Peut-être certains des participants portent-ils en eux le rêve secret de devenir eux aussi écrivains. Peut-être sentent-ils confusément que la parole et son corollaire, le silence, peuvent être chevillés à la souffrance mentale. Et pensent-ils comme Claude Roy que « la littérature ne sert à rien : elle sert à vivre ».

La gestion de l'atelier

La gestion d'un atelier d'écriture n'est pas toujours facile (nous y reviendrons), car le public est très hétérogène : hommes, femmes, générations différentes, vécus différents, sensibilités différentes, pathologies différentes. Ainsi existe-t-il une variété de participants, mais aussi de textes, du plus transgressif au plus

conformiste, et d'intérêt variable. Or, il faut leur accorder une égale importance, chercher dans chacun, à défaut de qualités réelles, des potentialités, faire des commentaires toujours bienveillants mais aussi critiques, par respect pour les participants, mais aussi afin de les faire progresser dans leur démarche. Bref, dans cet atelier, il n'est pas question d'assassiner un texte, même s'il est médiocre, mais de le ressusciter.

Philosophie de l'atelier, la démarche littéraire

Notre postulat de base est le suivant : la littérature ne peut pas être instrumentalisée, elle n'a pas pour but de guérir, mais de dire le Beau, le Juste, le Vrai ; cependant elle peut être thérapeutique par ricochet, par effets induits.

Venons-en au thème de cette rencontre : le dire autrement. Une des grandes caractéristiques de l'art, de la littérature en particulier, est justement de le dire autrement. La littérature repose sur l'équilibre délicat et subtil entre le secret et le dévoilement. Dans un atelier comme le nôtre, avec les participants qui sont les nôtres, au vécu souvent difficile, douloureux, la dérive autobiographique est souvent tentée, mais toujours déconseillée en tant que telle. Une bonne partie de notre travail consiste à aider les participants à déplacer l'autobiographie vers la fiction, c'est-à-dire à transformer le vécu en en modifiant plus ou moins complètement toutes les données de base : personnages, circonstances, lieux, etc., sans pour autant lui être infidèle, car ce vécu gouverne nos

émotions. En d'autres termes, il s'agit de réussir la conciliation difficile entre la proposition de Flaubert : « Avec ma main brûlée je peux parler de la nature du feu » et celle de Kafka : « L'écrivain est quelqu'un qui ment tout le temps mais qui ne triche jamais. » Il ment parce que ce qu'il raconte ne lui est jamais arrivé ou bien lui est arrivé mais autrement, tout est transformé sous sa plume, tout est recomposition de son imaginaire ; en revanche, l'émotion qu'il a ressentie en certaines circonstances, cette sensation de main brûlée, est bien là, mais greffée à la fiction. Écoutons Fitzgerald, qui parle à sa façon de la main brûlée, de l'émotion première qui sert de déclencheur :

Nous sommes le plus souvent obligés, nous autres écrivains, de nous répéter. Nous avons subi au cours de notre vie deux ou trois épreuves capitales et bouleversantes — tellement capitales et bouleversantes que nous avons cru impossible, sur le moment, que qui que ce soit d'autre ait pu être à ce point secoué et broyé et stupéfait et aveuglé et brisé et sauvé et illuminé et récompensé et humilié. À la suite de quoi nous apprenons, plus ou moins bien, à écrire — et nous ressasons ces deux ou trois épreuves — sous une forme toujours nouvelle — jusqu'à dix et cent fois, tant qu'elles plaisent aux lecteurs.

Ce qui permet à un auteur de réaliser cette transformation, c'est l'écriture, le style, le ton qui lui est propre et sert de moteur à la fiction, éclairant d'un jour particulier les personnages, les décors, les situations. En d'autres termes, le ton de l'écrivain met en musique ses fantasmes, il traduit le regard qu'il porte sur l'univers, sur les autres, et sert de ciment à son imaginaire. C'est aussi le

ton, la liberté de son écriture, ce qu'elle a d'intrinsèquement personnel, qui l'entraîne, lui l'auteur, de surprise en surprise, chaque surprise suscitant le désir, chaque désir convoquant une nouvelle surprise.

À l'inverse, l'autobiographie pure et simple sécrète souvent l'ennui, parce que tout est connu du narrateur. L'auteur de fiction travaille quant à lui sur une terre vierge, à découvrir progressivement. Dans un essai sur *L'art de raconter*, Dominique Fernandez invite les écrivains à raconter non pas leur vie réelle mais leur vie possible. Roger Grenier, quant à lui, développe dans *Le Palais des livres* l'idée selon laquelle « ce qu'il y a de plus privé, dans la vie privée d'un écrivain, c'est son rapport à l'écriture ». Cortazar définit une œuvre comme « un autoportrait d'où l'artiste aurait eu l'élégance de se retirer ». Vinnii Luik parle du petit placard de l'homme, fermé à clé et dont on sort en catimini, camouflés, emballés, des objets précieux, des vivres de l'intime qui vont nourrir une fiction, laquelle sonnera d'autant plus juste qu'elle aura pour combustibles des empreintes de l'âme. Mario Vargas Llosa, dans sa conférence du Nobel, écrit que l'acte d'écrire consiste à « créer une vie parallèle où nous réfugier contre l'adversité, qui rend naturel l'extraordinaire, extraordinaire le naturel, dissipe le chaos, embellit la laideur, éternise l'instant et fait de la mort un spectacle passager ». Gao Xinjiang considère que « le point de départ de la littérature est de se parler à soi-même, communiquer au moyen du langage venant en second ».

Dans un essai intitulé *L'écrivain et l'autre*, Carlos Liscano explique qu'il y a en effet l'écrivain et l'autre. L'autre, c'est l'individu banal dont est sorti l'écrivain. Cet individu, il l'appelle « le serviteur », dans la mesure où c'est à lui qu'incombe la tâche d'aller chercher les matériaux pour l'écrivain, car c'est lui qui vit ou a vécu les expériences douloureuses ou capitales qui fournissent à l'écrivain l'ébranlement capital à l'origine de l'œuvre. Ce dédoublement est encore d'un autre ordre. Lorsque l'écrivain-serviteur prend part à une situation, bonheur ou drame, il est à la fois participant et observateur. Serviteur et écrivain. Ce que vit le serviteur, l'écrivain en prend note, tapi dans l'ombre. L'émotion entravée, refoulée du serviteur reviendra plus tard, anoblée par la mémoire de l'écrivain qui saura en profiter pleinement. Écrire c'est aussi observer sa vie, la vie des autres.

Les propositions d'écriture : des leviers pour l'imaginaire

Les consignes soutiennent cette démarche : trois phrases, un tableau de Hopper, un enfant suivi par un chien, une femme qui se lave les cheveux, une odeur de tabac froid, une joie intense, la phrase « L'homme boitait mais tout le monde boitait en ce temps-là ». Ces consignes doivent permettre aux participants de trouver un fil rouge à partir d'éléments épars, de reconstruire une réalité qui se nourrit de choses apparemment sans rapport logique, bref de mettre un peu d'ordre dans le chaos. Autrement dit, de donner au texte une colonne vertébrale solide. Quelle que

soit leur ambition littéraire : privilégier l'aspect narratif, c'est-à-dire raconter une histoire, ou se diriger vers « une littérature du style ou de l'introspection », pour reprendre une formule de Richard Millet.

Lecture : à l'école des autres

Une autre façon d'introduire une consigne est de lire un texte de qualité, un de ces textes, poésie, nouvelle ou extrait de roman, qui, selon la formule d'Edith Wharton doivent « prendre racine » : c'est souvent en lisant qu'on apprend à écrire. La lecture est, on le sait, sœur de la littérature. Un lecteur devient écrivain – écrivain passif mais écrivain par l'imaginaire – dès qu'il lit de bons textes, des textes contenant des blancs à noircir, des trous à combler, des ellipses à interpréter, des ambiguïtés à lever, chacun selon son propre tempérament, son propre univers. Ici aussi tout se joue dans un équilibre subtil entre secret et dévoilement, le secret de l'auteur, lorsqu'il affleure, pouvant rejoindre celui du lecteur-écrivain.

Avancer masqué

De la sorte, lorsqu'il prend la plume à son tour, le participant peut avancer masqué et on sait que c'est sous le couvert du masque qu'on dit le plus volontiers la vérité. Selon Scott Fitzgerald, « l'écrivain est quelqu'un qui nage sous l'eau ». On ne le voit pas mais il se déplace. Sa trajectoire est celle de l'écriture, du récit,

de l'émotion qui le sous-tend. Pour Tchekhov, « un écrivain doit écrire avec un glaçon sur la tête ». Et pour Simenon, il faut « comprendre et ne pas juger ». Pour le participant à l'atelier, ses propres problèmes portés en fraude par des personnages créés de toutes pièces, qu'il considère avec une certaine distance, peuvent apparaître sous un autre jour, plus objectifs, plus universels. Et même anoblis par le passage à la fiction, à l'art, à l'esthétique. Enfin, l'écriture permet de déplacer ses angoisses personnelles vers des angoisses d'ordre technique, d'ordre formel, ce qui est source d'apaisement, de jeu.

Animation en duo

Pendant plus de quinze ans, j'ai animé l'atelier d'écriture seul. Depuis un an, nous nous sommes inscrits, Anne et moi, dans une démarche de co-animation. Un an d'expérience, c'est peu pour tirer des conclusions définitives de cette démarche. D'autant que le public s'est renouvelé : ce ne sont plus, à quelques exceptions près, les mêmes participants. Il n'empêche, mon commentaire d'un texte présenté par un participant suivi du commentaire d'Anne, dans une perspective un peu différente, a contribué à créer un climat : la passion pour la littérature qui nous anime, notre complicité, l'écoute attentive de l'autre qui toujours nous surprend parce que nos regards sont à la fois identiques et différents, font surgir une sorte d'émulation, à partir de laquelle je commente les textes avec mon expérience d'écrivain, attentif à la structure narrative, au problème du point de vue, à différentes

techniques tandis qu'Anne commente avec un goût profond pour la poésie et une capacité à éclairer les textes en marge ; elle est attentive aux silences, au sens de l'ellipse, aux moments flottants, aux métaphores.

Ainsi sont réceptionnés, avec la même valeur que les textes narratifs, des textes oniriques dont la trame défaite procède de la juxtaposition sans qu'intervienne la logique, dont la texture est faite d'assonances, de musique et d'un déferlement de métaphores. Il n'entre dans notre démarche aucune intention de normaliser, de recadrer, mais bien au contraire de réceptionner et, dans une sorte de traduction instantanée, de proposer à l'auteur et aux auditeurs une lecture en langage courant, des forces et des émiettements qui font la trame de cette langue.

Découvrir alors que les textes les plus oniriques prennent place et, de cette place existante, se reforment jusqu'à parfois rencontrer en d'autres séances une forme plus narrative. Et inversement, les textes très exigeants dans leur logique formelle au risque du carcan, s'entrouvrent à l'inattendu qui fait parfois la poésie. Les formes littéraires des uns et des autres s'accueillent davantage. Citons un participant de la veine narrative, s'adressant à un écrivain de la trame onirique : « Lorsqu'on écoute un texte, on s'apprête à se laisser conduire, mais avec toi, on est invité à se laisser prendre, surprendre, saisir, arracher, déranger. C'est nouveau. » Il va de soi que l'animateur n'encourage pas la forme déstructurée, mais il y reconnaît les élans qui, de ci, de là, sont des surgissements

de poésie. En les retraduisant tant que faire se peut, il indique quelques pistes, entrevoit quelques potentialités. Il reconnaît aussi les lieux où le sens lui échappe. Il incarne que faire sentir aurait autant de valeur que se faire comprendre. Tout ceci n'est pas sans risque, et nous avons vu l'inconfort que pouvait provoquer le soutien d'une forme déstructurée chez les participants au travail sur des formes narratives construites et compréhensibles à tous. Nous y reviendrons en parlant des risques de la « fiction ».

Masculinité et féminité s'expriment aussi à travers nous, avec nos tonalités corporelles, de voix, de visage, de silence. Tout cela a modifié les conditions d'écoute de l'ensemble du groupe, dans un sens d'élargissement, de réception plus attentive, de curiosité plus en éveil pour les productions parfois si différentes des autres. Et a accru la prise de risque de chacun au niveau de la parole échangée, des commentaires sur les textes lus. Pour les animateurs, de surcroît, la présence du co-animateur a quelque chose de sécurisant dans la mesure où il peut se jeter à l'eau sans s'inquiéter de ce qui lui aurait échappé. Ce qui échappe prend moindre importance, le commentaire est par définition inachevé, troué, ouvert à ce qui viendra de l'autre dans un instant et par surprise, puisque nous prenons le risque de commenter les textes dans le temps réel de leur lecture. Cette prise de risque des co-animateurs se propage au groupe. La qualité d'écoute s'en trouve avivée et les participants accèdent s'ils le veulent à un risque plus élevé de leur prise de parole après la nôtre. Si nous prenons la parole en premier lieu, c'est afin que le cadre soit incarné et que

les interventions des participants soient soumises aux mêmes règles : 1. encouragement et bienveillance indispensables ; 2. le commentaire est centré sur le texte et pas sur son auteur ; 3. exploration du potentiel développé par ce texte ; 4. ce qui a pu échapper à l'un peut être perçu par l'autre, voire par l'un ou l'autre des participants quand ils sont amenés à donner leur avis, à devenir co-animateurs en quelque sorte. Ainsi des textes différents, plus éloignés de la norme sont-ils davantage pris en considération, l'accent est davantage mis sur la grammaire différente de l'autre, qu'elle soit lexicale ou mentale.

La publication ou le dévoilement au dehors de l'atelier

En principe, tout ce qui se dit, tout ce qui se lit dans le cadre de l'atelier est de l'ordre du secret. Les textes – et ce qu'ils recèlent – sont propriétés des participants et ne doivent bénéficier d'aucune publicité. N'oublions pas que, malgré le travail sur le déplacement, certains participants continuent à produire des textes à connotation hautement autobiographique. Faire connaître à l'extérieur sa souffrance intime est un souhait parfois formulé, mais est-ce en pleine connaissance de cause ? Et, une fois cette souffrance affichée, celui qui l'a proposée aux autres ne va-t-il pas le regretter et voir surgir un autre type de souffrance, ajoutée à celle déclarée ?

Pourtant, il arrive que la tentation de proposer ces textes à

l'extérieur ou d'accepter une proposition d'élargissement du lectorat se présente dans toute sa complexité. Il n'est pas d'attitude unique à observer, sinon celle de la prudence. La première réserve est celle de la qualité intrinsèque des textes, écrits en une semaine, sans la distance suffisante. En toute logique ils devraient être retravaillés jusqu'à aboutir à une œuvre accomplie, digne d'être présentée et, par sa qualité même, excluant toute attaque personnelle. Mais là se trouve le principal problème : la plupart des participants répugnent à revoir un texte inabouti et préfèrent passer au suivant. Dans ce cas, est-il vraiment approprié de montrer ou faire entendre ces textes hors atelier, sur les murs de l'institution ou dans un journal à usage interne ? Faut-il encourager ou décourager une telle démarche ? La réticence vient-elle d'un désir réel de protéger le participant ou d'une manifestation de l'*ego* de l'animateur qui craindrait de voir juger ses compétences à l'aune de la production des participants à son atelier ? En cas d'exposition ou de lecture collective des textes, faut-il faire un tri, ne présenter que les meilleurs ou ceux qui sont jugés tels ? De quel droit ? Le risque n'est-il pas plus grand d'opérer une sélection qui, fatalement, blessera certains ?

Il arrive cependant des cas où le participant fait une demande explicite de publication auprès de l'animateur et que l'animateur l'encourage dans ce sens ou même en prenne l'initiative, ayant repéré des qualités littéraires indéniables chez le participant et misant sur un éventuel effet thérapeutique, de valorisation, en cas de réussite du projet. À cet égard, voici deux cas qui illustrent bien

les difficultés du sujet.

1. Un patient, ancien cadre de haut niveau dans une firme internationale, ne manque jamais une séance de l'atelier d'écriture. C'est un hypersomniaque, se déplaçant très peu – pour aller chez son psy, pour faire ses courses, pour venir à l'atelier. Il a un rapport affectif à l'écriture : son grand-père, la personne qu'il a le plus aimée dans sa vie (dit-il), est l'auteur d'un livre sur les chemins de fer. L'animateur repère ses qualités littéraires et l'encourage. Il envisage même de l'engager dans la rédaction d'un recueil de nouvelles, espérant de la sorte l'aider à sortir de son inactivité et surtout le valoriser. Sûr de son fait, il cherche des fonds pour financer l'éventuel recueil et les obtient. La première nouvelle fournie est très belle, et le participant enthousiaste – son psy aussi, de le voir ainsi prendre en charge un objectif qui lui plaît. La deuxième nouvelle est un peu moins bonne que la première, mais tout de même honorable. Le patient, lui, se plaint, il est fatigué, très énervé, ne parvient plus à dormir. La suite ? On ne le voit plus à l'atelier. Plusieurs lettres lui sont envoyées par son référent, l'encourageant à revenir à l'atelier où il est le bienvenu et dont il est l'un des moteurs. Aucune réponse. Au bout de quelques mois enfin, il écrit : « Toute ma vie, j'ai été un bon petit-fils, un bon étudiant, un bon cadre, je ne veux pas devenir un bon écrivain. »

2. Un jeune patient montre à l'animateur certains de ses poèmes. L'animateur estime qu'ils sont dignes d'être publiés et leur trouve

un éditeur. Il met en garde l'auteur ainsi que les responsables du centre (en l'occurrence, Réflexions, à Liège, mais cela aurait pu se passer dans n'importe quelle institution) des difficultés à gérer la parution d'un livre. Dès lors, la suite des événements va être orchestrée de façon à réduire le stress au maximum. Parution du livre, service de presse un mois plus tard, et petite fête quelques mois plus tard. Aujourd'hui, ce patient vit de manière autonome et a repris des études.

...

Pour conclure : au risque d'écrire

Le risque que prend l'écrivain est celui d'engager vers l'extérieur une part intime, quelquefois inconnue de lui-même, sous le couvert de la fiction. La fiction dissimule autant qu'elle révèle le secret sous un voile langagier, et le transmet d'âme à âme, d'inconscient à inconscient, de silence à silence. Par la fiction, le secret peut être partagé sans être dicible. La porte du dire et du comprendre se clôt comme la dernière lettre du livre, la dernière note de la partition. Reste une sensation d'avoir traversé, été traversé, en quelque lieu, en quelque temps et pour toujours. Qu'est-ce donc qui s'est modifié si ce n'est un très perceptible tremblé de l'intime, chez celui qui se livre autant que chez celui qui reçoit le choc, l'onde musicale, imagière, langagière ? Des essais ont été écrits mettant en parallèle l'écriture psychotique et l'écriture mystique, décelant le « trouage » de l'une et de l'autre,

les ellipses et les condensations, la métaphore en sa fulgurance, comme si à un certain point du dire, le non-dire prenait toute sa place dans une sorte d'absolu du presque silence, du presque palpable, du presque pensable. Juste à côté du discours. Et cette expérience, lorsqu'elle est partagée par les « écrivants » et leurs lecteurs/auditeurs, réunit brièvement les syntaxes et les expériences langagières, les rencontrant dans le hors-champ où elles sont, la zone de non dire qui subitement s'éclaire. Là, elle ne peut être trahie, et si elle peut être traduite, c'est en sa propre langue, littéraire, poétique, psalmodique. Commenter, ce serait en souligner la musique, en déceler les sons, les traversées, les bruissements. Et accepter d'en ignorer le sens. Écriture prête, à ces conditions, à repartir vers un ailleurs exploratoire. Saisie dans son mouvement, elle serait plutôt un donné, comme on le dit d'une musique, d'une sculpture, d'un regard. Écrire pour écrire.

MICHEL LAMBERT

Écrivain

et **ANNE VAN MAELE**

Psychothérapeute.

POUR LE DIRE AUTREMENT. LA VOIE DE L'ARGILE : SUR LES TRACES D'EXPÉRIENCES VÉCUES LAISSÉES DANS LE CARNET DE BORD

Le désir est l'appétit de l'agréable.

Aristote

Créer une ambiance d'atelier

Je suis animatrice d'un atelier terre dans un hôpital de jour psychiatrique, où je travaille quatre jours semaine. J'anime cet atelier deux fois deux heures par semaine. Ces jours-là, l'atelier, la terre, les « rencontres humaines » m'appellent. Je ressens un réel désir de rejoindre cet espace. Dans cette clairière protégée du reste de l'hôpital, je désire que les patients puissent s'y sentir bien, en sécurité ; je désire m'y sentir bien, afin que l'atelier soit un sol fertile pour que les mains s'engagent à la naissance de formes.

J'ai souhaité, au moment de la répartition des locaux, choisir l'atelier tout au fond du couloir, près d'une sortie, loin du centre plus médical, du bureau du psychiatre, de la salle de réunion, du desk, des bureaux des psychologues et de l'entrée du service. Cet emplacement un peu à l'écart me permet de prendre de la

distance par rapport à l'institutionnel et de me préparer à une rencontre.

L'atelier est situé au septième étage. Par la fenêtre, on peut apercevoir les arcades du Cinquantenaire, la tour de la RTBF, les toits de nombreuses maisons : on est juste assez haut pour déjà avoir une vue aérienne d'une partie de Bruxelles. Cela me rappelle le dehors, moi qui suis dedans.

Dans cet espace d'atelier, pour un temps limité, je tente qu'ensemble nous nous abandonnions à jouer et à produire des formes à partir d'une motte d'argile. Je suis une créatrice et je pense que tout ce qui est fait avec plaisir renforce... C'est déjà tout un programme.

L'atelier, comment lui donner une âme, l'habiter, enlever le froid dégagé des murs blancs ? L'envie d'y installer du mobilier ancien, une table et des tabourets en bois qui ont déjà vécu, des panneaux d'affichage ; sur l'étagère, une boîte ancienne contenant des objets insolites ou familiers. Faire un lien avec l'extérieur, avec la nature : laisser la place à un épi de maïs, un galet, une graine, un fruit sec, une plume, un coquillage, une écorce. Installer des plantes, des bougies. Placer une bibliothèque regroupant divers ouvrages sur l'art céramique selon les époques et les pays ; s'abonner à une revue qui parle des œuvres de céramistes contemporains. Une manière d'introduire de la temporalité et de se relier à une communauté. Offrir plusieurs sortes de terre :

de différentes couleurs, de différentes chamottes. À travers ces différents éléments, on retrouve ainsi la symbolisation des quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu.

Dans un coin, il y a une ancienne écritoire. Sur le cuir brun, patiné, vieilli, tendu entre les montants de bois, se trouve un carnet : c'est le livre de bord de la vie de l'atelier. Chaque participant est invité à y laisser un mot, une phrase, en fin de séance. C'est un rituel : laisser une trace de leur rencontre avec la terre.

Dans cet espace-là, je sais que je désire être soumise à la loi de l'argile, et que c'est elle qui va orienter, déterminer mes interventions, mes propositions en tant qu'animatrice. C'est la terre qui va me ramener dans l'ici et maintenant, dans un « être là », et tenter de porter une attention à chacun et au groupe, pour créer la dynamique appropriée.

L'invitation à « passer le seuil »

« Être là », c'est-à-dire me rendre disponible, ouverte à une qualité de présence, être garante du cadre de l'atelier, y assurer de la sécurité ; offrir de la reconnaissance, respecter l'univers du patient, être contenante dans l'accompagnement. Me laisser surprendre, saisir, dans un cadre donné par ce qui me sera offert. Accompagner un patient commence par une invitation : celle de « passer le seuil » de l'atelier. Certains le franchissent sans

hésiter ; pour d'autres, cela peut prendre du temps. « Passer le seuil », c'est prendre le risque d'une rencontre : avec soi-même, avec le groupe et avec la terre. C'est un moment important. Si le patient choisit de le franchir, c'est pour tenter d'y rencontrer la terre ou de la retrouver. Parfois, c'est un choix par défaut, parce qu'on le lui a proposé, et il ne sait pas ce qu'il vient chercher. Parfois, il n'a tout simplement pas le désir d'être là.

Dans l'espace-temps de l'atelier, mon attention est portée sur le processus en cours « ici et maintenant ». L'instant présent me fait des cadeaux. Je tente de les saisir pour essayer d'emmener un participant en promenade à partir de son univers et de son état du jour : l'emmener sur un chemin avec la terre. Souvent, c'est à partir d'un désir présent, d'un petit événement qui étonne, que je tente de créer une accroche, qui pourra être l'amorce de la suivante.

Un début de séance

Les patients arrivent au compte-goutte. Certains étaient déjà devant la porte, en attente, prêts à s'engouffrer dès l'ouverture de l'atelier. Un nouveau hésite à entrer, il semble en suspension. Aujourd'hui il fait beau, une belle lumière remplit l'atelier. Étonnement de ceux qui découvrent l'atelier pour la première fois. Certains restent en attente, d'autres font comme les habitués : ils vont chercher un tablier. Étonnement à nouveau, car il y a des tabliers d'infirmier. Monsieur X. aime en porter

un, il dit qu'il est docteur. Cela déclenche des rires. Certains vont vers les étagères et regardent les pièces exposées : « qui a fait cela ? C'est toi ? Waouh ! Moi je ne sais rien faire de mes mains, je ne suis pas créatif, je n'ai pas d'idées. » Des anciens aiment à entendre les réactions positives sur leur pièce ; ils semblent surpris de l'effet qu'elle peut produire, ils aiment expliquer que, eux aussi, en arrivant, ils ne savaient pas quoi faire... J'invite Monsieur Y. à passer le seuil de l'atelier. Il m'informe d'emblée qu'il ne désirait pas venir, qu'il n'aime pas la terre. Il trouve cela sale, il n'aime pas se salir les mains... J'allume les bougies disposées sur la table. Certains s'étonnent « pourquoi des bougies ? », d'autres s'exclament en disant qu'ils aiment l'odeur, qu'ils mettent des bougies chez eux, d'autres regardent, ne disent rien.

Les habitués de l'atelier parlent des quatre éléments nécessaires à la transformation de la terre, du passage au four. Surprise, question : « il y a un four dans l'atelier ? »

On m'interpelle : « tiens, au fait, vous avez cuit ma pièce ? Le four a-t-il tourné ? » J'ouvre le four. Inquiétude : « Je ne vois pas ma pièce. » J'invite ceux qui le veulent à nous rejoindre ; je perçois un mélange de tension, de désir, de crainte, d'impatience à découvrir les pièces. « J'espère qu'elle n'a pas explosé. » D'autres rassurent, se rassurent « cela n'arrive pas souvent. » Monsieur Z. attrape sa pièce à pleines mains et s'exclame, surpris : « elle est encore chaude ! » « Cela cuit à combien, cela dure longtemps, à quelle température ? » Je sens la chaleur d'une pièce, j'invite les

patients à une rencontre tactile. La passer précautionneusement. Certains tendent la main, impatients, d'autres hésitent.

Doucement, certains participants découvrent leur pièce, certains ont du mal à la reconnaître « j'avais une terre grise, elle a changé de couleur » : ils avaient oublié ou ne se souviennent pas. Madame U. semble déçue : elle ne peut plus décoller le couvercle de son cendrier car l'envers n'a pas été suffisamment nettoyé lors de la pose de l'email. En me voyant essayer à mon tour, elle rigole. Tout de suite, elle souhaite recommencer et jeter sa pièce. Surprise d'une participante qui trouve la pièce belle et souhaite l'avoir si Madame U. la jette. J'invite Madame U. à regarder d'un peu plus près : aime-t-elle la couleur qu'elle avait choisie ? Prendre un temps pour analyser ce qui a fonctionné, reconnaître le travail, la déception éventuelle, tenter de mettre en mots.

Certains découvrent les différentes sortes d'argile présentes dans l'atelier, questionnent sur la couleur, la présence de petits « grains » ; certains touchent à pleines mains, d'autres regardent ou touchent du bout des doigts. Laisser faire doucement, ne pas aller trop vite, prendre le temps. Je me retiens de ne pas trop vouloir pour eux.

Monsieur X. s'installe, un énorme morceau de terre à la main, et, doucement, l'émiette. Les morceaux tombent les uns après les autres sur la table et par terre sans qu'il ne semble le remarquer. Son regard est ailleurs. Madame V. retrouve sous le plastique sa

pièce en cours : un personnage couché. Elle a choisi il y a deux séances la photo d'une sculpture d'un artiste contemporain. Elle en aime la forme humaine, qui semble sans os, molle, comme en caoutchouc. Elle s'étonne : la terre est plus sèche que la dernière fois. Monsieur W. va dans la bibliothèque, il choisit un livre sur les poteries précolombiennes, s'installe et regarde les images rapidement. Madame M. a une idée : elle souhaite réaliser un personnage. Elle a un livre chez elle qui explique bien les techniques et elle sait comment elle doit procéder...

Monsieur Y. est devant la fenêtre. Je vais près de lui, je regarde dans la même direction et lui dis qu'il y a déjà un moment que je le vois regarder par la fenêtre. Il se demande si on peut voir sa maison d'ici. Nous cherchons ensemble. Monsieur Y. retrouve peu à peu des repères. Il continue de chercher ; ça y est : il la reconnaît, il en est sûr, il voit le velux. Il sourit et je le lui fais remarquer. Il aime sa maison, si vous saviez ce que j'y ai travaillé ; c'est une part de ma vie, j'ai tout fait dans cette maison. Il se tourne vers moi et me regarde. Je dis que j'ai entendu son désir de ne pas être là ; il peut juste être avec nous sans faire quelque chose.

Peu à peu, le calme arrive. Les participants s'installent autour de la grande table, chacun tente de trouver sa place, dos à la fenêtre, proche de l'animateur, loin du groupe, près de la sortie. Au bout d'un certain temps, il peut y avoir une grande concentration. Parfois, les participants ont du mal à se poser, parfois certains y arrivent, d'autres pas : chaque séance est particulière.

Régulièrement, je prends du temps pour lire les messages laissés dans le carnet de vie de l'atelier, afin de relier tous les « ici et maintenant ». J'ai été surprise d'y découvrir à quel point les mots « désir », « surprise », « plaisir » apparaissent régulièrement suite au contact avec la terre. Ces mots coexistent durant une séance d'atelier ; ils peuvent enclencher, soutenir le processus en cours et emmener le participant dans un processus de création.

Voici les témoignages de quelques participants :

« L'idée de travailler la terre était un peu un défi pour moi et je suis très contente d'être ici. Quand je travaille la terre, je ne sais pas ce que je vais faire, je laisse venir les idées et j'aime être prise par surprise. »

« La terre... Que de sensations à la fois nouvelles, à chaque fois différentes. Le temps passe trop vite entre mes doigts : toujours un regret de ne pas pouvoir poursuivre et d'encore rêver. »

« Aucun repère dans le monde de l'art, aucune performance à faire, aucune compétition, obligation, contradiction, mais une plongée dans l'inconnu qui rapporte plus de satisfaction car il y a la découverte, la créativité, la curiosité, l'étonnement et la genèse de tant de pièces de caractère, d'expression et de communication : cela demandait à être vécu et à le vivre. »

Ces mots – « désir », « surprise » – créent un mouvement, emmènent en voyage, apportent de l'ouverture, un peu comme une boucle ouverte qui tourne dans un sens ou dans l'autre, mais

qui ne repasse pas par le point de départ : qui passe juste un peu à côté, ou au-dessus à chaque tour ; une boucle qui se nourrit de l'expérience vécue et qui se renforce pour s'agrandir et parfois emmener sur le chemin de la création.

DESIR

PROCESSUS

SURPRISE

Dans cet accompagnement en tant qu'animatrice, mes balises sont tout d'abord la reconnaissance qu'une petite forme réalisée en terre peut être une façon d'émerger dans la vie, d'exister. Il s'agit ensuite de respecter le contenu, les propositions des participants, et d'apporter une sécurité, de rester prudente. J'ai également conscience que ma présence en tant qu'animatrice peut être déterminante : je désire accompagner, éveiller sans brûler ou étouffer leur monde intérieur ; inviter à se mettre en mouvement, à expérimenter et à chercher, les mains dans la terre, leur propre chemin afin qu'ils puissent éventuellement donner vie à une création. Enfin, pendant l'atelier, je reste en questionnement tant sur mon propre désir que sur ma capacité à me laisser surprendre.

Pour illustrer cela, je vais vous parler de moments vécus en atelier à travers l'expérience d'une participante que je nommerai Yvette. J'ai repris les traces qu'elle a laissées dans le carnet de vie de l'atelier depuis son arrivée à l'hôpital, il y a deux ans et demi, afin d'illustrer comment le désir a pu s'inscrire dans le temps,

mais aussi comment j'ai tenté de l'accompagner dans le processus délicat de la création avec l'argile.

1^{er} temps : Apprivoiser la terre

Yvette manifeste une grande impatience. Elle souhaite réaliser un vase et elle a une idée bien précise de là où elle veut aboutir. Elle s'empare de la couleur de terre qui lui convient, fonce, prend une latte, pousse, tente d'imposer des angles à la terre, utilise énormément de force. Elle tremble. Yvette s'énerve : la terre ne se met pas comme elle le désire. Je propose un temps d'arrêt afin d'assurer la stabilité de la pièce sur la table. Yvette a du mal à s'arrêter ; elle semble ne pas voir que sa pièce est instable. Finalement « boum », la pièce tombe. Yvette veut tout recommencer. Je lui propose de respirer et de regarder. Elle découvre que, dans la chute, la terre s'est légèrement ouverte, et qu'est apparue comme une déchirure. Surprise. Yvette regarde sa pièce sous différents angles. Je l'invite à s'en détacher, à se placer à d'autres endroits dans l'atelier pour la regarder et y revenir ensuite. Elle souhaite alors laisser la trace, comme une décoration de sa pièce. Je remarque par la suite son attention à manipuler plus doucement la terre, afin de ne pas détruire la précieuse trace, qu'elle nomme fêlure.

2^{ème} temps : Sensations

Je propose à Yvette de prendre un temps pour « sentir la terre »

car elle ne semble pas à l'aise et ne souhaite pas un contact direct avec ses mains. Je lui propose d'utiliser les outils et divers matériaux : fourchette, tissus, filets de sacs d'oranges. Elle a l'air de prendre plaisir à découvrir les empreintes, surprise, aussi. L'expérience vécue durant les séances semble laisser des traces en dehors de l'atelier, un désir : Yvette ramène des objets de l'extérieur.

Peu à peu, elle va moins se laver les mains, peut patienter un peu, faire un choix d'empreinte à poser sur ses pièces, mais cela me semble toujours être dans une démarche d'imposer son geste à la terre. Plus tard, après quelques tentatives de ma part, viendra la surprise de découvrir l'empreinte que ses mains font lorsqu'elles entrent en contact direct avec la terre. S'ouvrent ainsi pour elle d'autres possibilités.

Doucement, Yvette semble se déposer dans l'atelier : elle le trouve relaxant et agréable. Elle sent qu'elle se réconcilie avec la terre.

3^{ème} temps : Patience

Je lui propose de travailler dans la masse. J'ai en effet observé que, souvent, elle programme ce qu'elle va faire : elle a une idée très précise qui semble l'enfermer et bloque le processus de création. Je lui propose de se laisser surprendre en commençant à frapper à l'aide d'un bâton la motte de terre, ou de la laisser tomber sur la planche pour découvrir ensuite comment son geste

a agi sur la terre. Progressivement, le bâton est abandonné sur la table, la main prend le relais, puis les deux mains travaillent, en alternance.

Yvette commence à utiliser de préférence ses mains et accepte de ne pas avoir d'idée préétablie. Elle recherche des formes comme dans le jeu des nuages qui se déforment selon le vent. Elle semble surprise de ne pas savoir ce qu'elle va faire. Ensuite, elle s'arrête, regarde de loin et s'appuie sur la forme naissante. Peu à peu, là où les mains n'arrivent pas dans la terre, elle utilise l'outil en prolongement ; Yvette semble s'ajuster à la matière. Elle se surprend à voir que la terre lit dans ses pensées. Elle découvre la patience en travaillant la masse de terre. Les pièces réalisées commencent à lui plaire.

Cela fait sept mois qu'elle fréquente l'atelier.

4^{ème} temps : Signature

Après une hospitalisation, Yvette retrouve l'atelier et constate qu'elle s'y détend toujours en travaillant la terre. Elle se réjouit à l'idée de la prochaine séance, « qui sera meilleure », dit-elle. Je suis surprise : c'est la première fois qu'Yvette désire signer une de ses œuvres. Je le lui fais remarquer. Elle se considère désormais comme une artiste en devenir. Elle apporte une photo de sa pièce placée chez elle. La photo est placée dans le carnet de l'atelier.

Après trois mois d'atelier, Yvette se fait hospitaliser.

5^{ème} temps : Ouverture à de nouvelles expériences

Yvette reprend contact avec la terre, elle se sent prise de légèreté et elle découvre que le cercle de ses possibilités s'élargit.

Elle continue à réaliser des contenants, en se basant toujours sur ses découvertes antérieures, mais elle manifeste aussi de la curiosité à découvrir de nouvelles pratiques. Elle consulte les documents dans la bibliothèque. Plusieurs chemins sont possibles pour réaliser une pièce, et elle désire essayer d'autres manières de faire. Je suis une passeuse : je transmets mon expérience de la technique au service de sa créativité.

Animée de curiosité, Yvette découvre les échantillons de couleurs, les engobes, l'émail, les oxydes. Ce sont les couleurs de la patine qui retiennent le plus son attention – surtout le procédé : cela lui permet de voir en direct le résultat des applications et de contrôler le devenir de la pièce. Avec la pose de l'émail ou d'engobes, cela implique de remettre sa pièce au four une deuxième fois et de s'en séparer, mais aussi d'anticiper le résultat, et de choisir en fonction. La couleur de la pièce sera transformée par le passage au feu et la température choisie. Il s'agit d'opérer un réel lâcher prise, car il y a un nouveau risque pour la pièce. Yvette n'est pas encore prête : elle ne souhaite pas attendre si longtemps ni prendre le risque de perdre ce qu'elle a créé. Elle

désire au contraire voir la couleur qui se pose sous ses yeux : elle semble alors plus rassurée. Elle découvre les patines, les cires et les pigments ; un monde de couleurs et d'odeurs se répand dans l'atelier. Elle expérimente sur de vieux tessons cuits l'approche de la patine à la cire avant de se lancer sur sa pièce. Elle temporise. À nouveau, Yvette apporte de nombreux échantillons ou des restes de cire de l'extérieur et vient nourrir l'atelier.

Elle consacre plusieurs ateliers autour d'une seule pièce. Elle découvre que la patience et le temps sont porteurs. Elle me remercie pour l'aide apportée.

Je suis surprise que lorsque le temps de la pause arrive, Yvette reste travailler. Elle dit qu'elle n'a plus autant besoin de sa pause, elle désire avancer dans sa pièce, le temps lui semble souvent trop court, il lui semble précieux.

6^{ème} temps : Ajustement

Début d'un autre projet : une plaque murale. Yvette ne sait pas comment organiser ses plaques à partir de différents morceaux. Elle souhaite y placer des empreintes, mais comment ? Elle demande de l'aide, elle a peur d'imprimer et que cela ne donne pas, elle a peur d'abîmer les plaques qui lui ont demandé beaucoup de travail de préparation. Nous cherchons ensemble différentes solutions d'approche : découper des formes en papier à poser sur la terre, y déposer des objets pour placer les endroits

qu'elle souhaite imprimer, etc.

Je lui propose de jouer avec une grosse ficelle en la déposant de différentes manières sur ses plaques. Elle souhaite qu'il y ait du lien entre ses plaques : comment, avec la ficelle, amener visuellement une continuité entre les différents éléments tout en organisant les emplacements réservés aux empreintes à poser – soit par pression soit par ajout de matières ? Voilà Yvette prise au jeu, qui cherche avec sa ficelle, qui cherche mon soutien, mon regard, qui s'aventure non sans craintes, mais rassurée par l'apparition du dessin de la corde sur la terre, par les volumes et l'organisation de ceux-ci. Peu à peu, elle se détache et prend de l'assurance, de l'autonomie. Elle ressent une certaine tension pour ce nouveau projet, mais constate que le plaisir est toujours présent en atelier.

Je découvre progressivement dans le carnet qu'Yvette est plus en contact avec ses sensations corporelles et avec le groupe. Elle sent que l'atelier lui est devenu nécessaire, elle prend du plaisir à caresser et lisser la terre, elle se sent paisible malgré le monde présent dans l'atelier.

Après dix mois d'atelier, Yvette est hospitalisée.

7^{ème} temps : Harmonie

Yvette revient dans l'atelier et émaille ses premières pièces. Elle anticipe le résultat final et peut abandonner ses œuvres une deuxième

fois au passage du feu. Elle est stressée, mais le plaisir reste présent et sert de moteur pour avancer dans de nouvelles expériences.

Je me surprends à être prise par un désir qu'Yvette soit encore plus autonome au sein de l'atelier. Souvent, je la renvoie à elle-même pour qu'elle se remémore ses expériences et se souvienne de ce qui a été aidant pour elle, pour qu'elle se mobilise seule, qu'elle puisse être sécurisée par ses capacités. Le temps de sortie approche et je suis encore plus attentive à me mettre en retrait.

Création d'une petite effigie née spontanément, à pleines mains ; Yvette sent la terre, s'ajuste à la matière, laisse venir la forme naissante, semble surprise d'avoir réalisé cela.

Yvette se sent dans un état de grâce, son corps et son esprit sont unifiés.

8^{ème} temps : Naissance

Début d'une nouvelle pièce. Yvette prend du temps à assurer la base, recherche l'équilibre de la terre qui va porter sa sculpture. Elle sent que les fondations d'une pièce sont importantes ; elle sent monter en elle de la graine d'artiste. Elle constate que travailler la terre est efficace, mieux qu'un antidouleur. Une silhouette accoucheuse va naître.

9^{ème} temps : Le vide

Yvette est en panne d'inspiration, elle se sent perdue, sans projet à long terme. Elle découvre le vide et lui donne de la place. Me voilà dans une autre forme de soutien : accompagner le vide. Cela durera plusieurs séances. Je rassure : cela fait partie d'un processus. Offrir une présence, ne rien vouloir faire, juste être là, à côté d'elle, veiller à ne pas m'imposer. Enfin, elle retrouve la terre. Disparition des contenants : Yvette sculpte.

10^{ème} temps : Déménagement de l'atelier : Retrouvailles

Durant le déménagement, je suis attentive aux absents. Je suis la gardienne des pièces de l'atelier. Leurs pièces sont là, en attente. Je les emmène, elles sont emballées dans du plastique, les formes se devinent sous les sacs. Yvette dit adieu à l'atelier où elle s'est sentie progresser. Elle est fière d'avoir appris la patience.

Après quatre mois et demi d'atelier, Yvette est hospitalisée.

À son retour, Yvette est heureuse de découvrir que sa pièce est toujours là, comme si elle l'avait attendue. La terre est encore malléable et lui permet d'évoluer avec elle.

II^{ème} temps : Le départ

Depuis la fin du colloque, le temps s'est écoulé. Je suis attentive à ce qu'Yvette puisse terminer les pièces en cours. Souvent, elle s'inquiète pour l'après, se demande si elle serait capable de rejoindre un autre atelier à l'extérieur. Je me surprends à tenter de la rassurer ; je réajuste, je lui propose de nommer ce qu'elle connaît de son travail avec la terre. Accompagner jusqu'au bout avant le départ, penser à boucler paisiblement.

Elle quittera l'atelier terre, la petite clairière située tout près d'une sortie dans l'hôpital de jour, avec dans sa poche une adresse demandée à la dernière minute. Peut-être une petite accroche pour le dehors, promesse d'un petit désir naissant. J'arrête là car je me surprends à désirer pour elle. La suite lui appartient.

CHRISTINE VANHAVERBEKE

Céramiste, gestalt thérapeute,
animatrice d'un atelier terre à l'Hôpital de jour Hélix.

L'ACCUEIL ET LE TEMPS



C'est au travers de deux pièces en terre en cours d'élaboration que j'aimerais aborder deux thèmes qui me tiennent fort à cœur, dans mon travail d'animatrice d'un atelier « Terre » : l'Accueil et le Temps.



Après avoir pu accompagner, soutenir le processus de leur création, je voudrais parler d'elles, de leur vie, d'où elles viennent. Parce qu'elles vivent, ces pièces. L'une tourne, virevolte, depuis si longtemps, indéfiniment. L'autre se tait, nue, offerte ; accueillant le souffle, le regard. Muette.

Il y a l'incroyable mouvement de la première, qui s'inscrit dans un temps arrêté, ou plutôt, dans un temps qui est s'arrêtant, en voie de s'arrêter. Un temps de terre qui va devenir statique, un peu comme si la Terre allait s'arrêter de tourner. Mais cette pièce n'est pas finie, elle tourne encore.

La personne qui la façonne l'a commencée à un moment où elle a voulu arrêter de tourner la terre ; elle a voulu faire autre chose, se reposer en quelque sorte.

Prendre un peu de terre et sculpter un peu. Cela fait deux mois déjà que les corps émergent de la masse de terre. Cet instant d'interruption dans un processus de centrage était un désir soudain et il fallait que ce désir puisse s'imprimer immédiatement dans la terre. Il fallait que la terre soit là, disponible. Et il fallait du temps : un temps long et immense, qui n'est d'ailleurs pas fini, pour que s'inscrivent le geste, la forme qui n'avait pas encore de mots. C'était un désir, sans plus et sans mots. Il fallait le prendre au vol.

Par l'accompagnement, j'ai pu être témoin de tout ce processus, à la fois long et extrêmement dense, fait d'instant de pleins et de vides, mis l'un à la suite de l'autre. Instants d'actions et de méditations, de doutes et d'erreurs, de calme et de conviction. Instants de concrétude, temps donné où la liberté peut, à sa guise, se déployer.

Car ces temps d'atelier sont bien des instants inscrits dans la durée. Des instants de trois heures d'atelier, autant de fois possibles dans le défilé des semaines. Jusqu'à ce que le désir se soit ancré en soi, par la terre, pour reconstruire un peu la confiance, l'être en vie, ou l'envie de vivre.

Dans cette ligne d'un temps particulier, où le très long terme est de mise, dans ce parcours d'atelier, cette œuvre naît d'un processus d'émergence où il y a une mise en mouvement. Un mouvement où il y a réciprocity aussi : par le recentrement, la personne a eu envie

de faire œuvre, et la contemplation de l'œuvre étant déjà ce qu'elle est, lui a donné envie de la continuer.

Je la vois donc être et devenir dans la continuité. C'est pour cela qu'elle est en mouvement et que, maintenant, ici, même en ne bougeant pas, elle danse.

L'autre pièce, par contre, ne bouge pas, ne danse pas : elle est. Elle est là, posée, déposée, et je l'accueille telle qu'elle est. Entière et parcellée. Tel un souffle de vie, une respiration immuable. Un état d'être, elle aussi inachevée, comme suspendue, immobile, dans le temps. Elle est en cela comme les personnes qui arrivent à l'atelier, à un moment donné.

Et c'est là que se situe l'Accueil : instant qui demande une vigilance extrême, une grande présence, car c'est un carrefour où tout peut basculer : être ou disparaître, oser ou renoncer.

Être accueilli est une condition essentielle pour entrer dans ce processus de création qui, au bout du compte, permettra peut-être de se sentir mieux sur Terre.

La personne qui façonne cette pièce m'a dit que ce n'était pas « quelque chose » qu'elle venait chercher à l'atelier, mais plutôt quelque chose qu'elle venait « y perdre ». Déposer ce qui lui pèse. C'est cela aussi accueillir : dégager une voie d'ancrage, quel que soit l'état d'être de l'être-là, devant moi, pesant, présent ou même absent à lui-même.

En regardant cette pièce, je la trouve « bien sur terre », immobile et respirante. Je l'ai sentie et accueillie à l'atelier, abandonnée à son propre souffle. C'est une pièce qui dure à se peaufiner, qui semble se travailler elle-même, de l'intérieur, en silence. Elle est paisible, dans l'arrêt du temps.

J'aime pouvoir accompagner ainsi le développement créatif de ces œuvres. Accompagnement qui, pour moi, signifie prendre le Temps d'accueillir une personne tout entière et accueillir entièrement le temps de son œuvre.

Par la reliance avec la terre, la personne se relie à elle-même, à l'au-delà de son être. L'Accueil, c'est l'accompagner, la conduire à ce possible bien-être, sur Terre.

C'est un cheminement, au rythme lent ou rapide, qui s'inscrit dans le temps, différent pour chacun. Mais cette présence dans le temps de la terre doit de toute façon être long et lent. Car la terre a ses propres lois, ses exigences physiques, son temps à elle. Et c'est dans un Présent total, infini, de cette relation très pure entre soi et le morceau de terre, que naît l'œuvre ; comme un Fait, qui finit ce temps de l'acte. Un acte d'amour, en quelque sorte.

BÉATRICE SAINTRAINT

Céramiste.

LA PHOTOGRAPHIE, OU L'ART DU *KAIROS*

Dans un lieu collectif de travail institutionnel, comment gérer les besoins affectifs, les réactions émotionnelles diverses ou l'humeur du moment, tout ceci sous la pression désorganisatrices des patients, en proie au morcellement et à l'angoisse ?

La photographie m'a bien aidé. L'image, tout ce qui ne peut se dire qu'au moyen du silence. Le tout dans l'intervalle, dans le moment opportun.

J'ai découvert le mot *kairos*, que nous appelons normalement « occasion » ou, en photo, l'instant propice. Le *kairos*, chez Homère, est un lieu névralgique du corps, un point essentiel, un endroit vulnérable qui décide parfois de la vie et de la mort. Je retrouve cet acte dans la photographie ; pas celui de la mort mais le fait, l'avant et l'après.

Voir juste. Le pouvoir qu'a l'œil de distinguer et de fixer la perspective de manière à organiser l'espace autour d'un point privilégié. Celui qui a l'œil a le pouvoir de trouver le point critique autour duquel le monde s'organise. Mais le *kairos* est plus large : il implique le pouvoir de distinction.

Pour le médecin, cela s'effectue par le toucher, la palpation, le don de saisir l'endroit précis du corps, la lésion, la faille, la fissure, le point où le mal envahit le corps. C'est un endroit dans l'espace. Pour le marin, il s'agit de trouver la passe, de déceler le bon passage entre les rochers à fleur d'eau. Le *kairos*, c'est ainsi saisir l'occasion, le moment à ne pas manquer. Il y a donc dans cette « occasion » un savoir et de l'intuition, un état concentré et détendu.

Une théorie imprégnée.

Trouver le moment juste, comme on trouve le mot juste au bon moment.

Le savoir du praticien s'allie à l'intuition du thérapeute. *Kairos* consiste donc à choisir un moment opportun, l'instant critique et décisif. Ce qui rejoint l'acte photographique : arriver quand il le faut, ni trop tôt, ni trop tard.

Tuché, c'est le hasard. *Kairos* est le contraire du hasard. C'est la bonne décision, celle qui tranche, là où il faut, pas avant, pas après. Celle qui touche, c'est l'instant décisif, un point d'équilibre. Rien à voir avec le hasard. Car le hasard bascule.

Il n'y a pas de hasard dans la photographie : il s'agit de mettre en harmonie, en équilibre, la lumière, l'ombre, le mouvement, la foule, l'instant. Mettre en forme le mouvement continu, et

toujours d'une manière inattendue.

Le photographe est le gardien des apparences, et mon rouleau de film est mon moulin à prières. Comme photographe, je suis le thérapeute des apparences. Je les sauve et je les soigne. C'est parce que je fais des images que le monde continue à vivre sous mes yeux. Je me laisse porter par le flux d'une attention flottante. Diviser le temps en deux : celui de l'avant, celui de l'après. Du passé et du devenir.

L'œil du photographe, comme celui du médecin et du marin, évalue les risques et les chances selon une variété infinie de circonstances.

C'est l'art de la prévision et de la précision. Du pronostic. En fin de compte, de l'accueil de l'autre.

BERNARD MOTTIER

Photographe.

DE LA TRANSMISSION

Un maître-mot qui convient selon moi lorsque l'on parle de l'animation d'un atelier artistique – en l'occurrence d'un atelier de photographie – est celui de la transmission. Mais une transmission à double sens, entre partage et réciprocité : on reçoit et on donne. Il s'agit d'une part, de transmettre une technique minimale (la prise en main d'un appareil photo, la position par rapport à la lumière ...) et de veiller à ce que les conditions soient favorables à l'observation du monde qui nous entoure, pour essayer d'en capturer quelques images. D'autre part, il faut être attentif à la sensibilité de l'autre, à ne pas « dénaturer » sa perception, à utiliser son point de vue, ses connaissances, et l'écouter.

Il s'agit donc de réfléchir à cette question « comment, par quelles voies, selon quelle éthique, mettre en œuvre cet accompagnement délicat et passionnant du processus créateur ? » Je parlerai alors de la délicatesse, qui me semble primordiale dans un tel cadre.

En photographie, on se tient toujours en équilibre sur un fil délicat : l'autorisation que l'on se donne ou non de « prendre » telle ou telle photo. Nous usons de notre ressenti, nous étudions les signes (non-verbaux) de notre sujet, ceux que l'on pourrait interpréter comme étant une approbation à ce qu'on le photographie... Évidemment pour photographier une fleur,

une fontaine ou une maison, il paraît inutile de demander une autorisation, et pourtant, une mise en garde est nécessaire. Le photographe est toujours susceptible de devoir se justifier, ou justifier ce qu'il fait. C'est alors une première occasion de faire du lien, d'expliquer ce que l'on fait et d'apaiser les esprits inquiets.

Ensuite, la question se pose à nouveau quand on veut montrer, exposer le résultat. On est alors confronté aux réactions des « regardeurs ». Parfois une interprétation pourra être inattendue et surprenante. Certains pourront s'identifier au sujet et exprimer des réserves ou des craintes qui débordent du cadre de l'image *stricto sensu*, et du protocole photographique que l'auteur a mis en place avec son sujet.

Pour reprendre les mots de Marc Trivier dans *Le Paradis perdu* :

*Dans faire une image, il y a deux verbes imbriqués l'un dans l'autre. Voir et Montrer en même temps, tôt ou tard. Montrer, il est impossible de ne pas y penser ; c'est même ce qui attise le voir.*⁶⁴

Dans ce livre, le photographe belge propose, entre autres, des portraits de personnalités mêlés à des portraits de personnes photographiées dans un hôpital psychiatrique. Et il explique ceci :

⁶⁴ Trivier, M. (2001). *Le Paradis perdu* : Paradise Lost. Éditions Yves Gevaert, p. 105.

*Des hôpitaux psychiatriques, je ne voulais rien montrer : des portraits d'hommes assis dans la même lumière que celle qui éclairait Bacon ou Beckett. Et j'ai même mélangé tous ces portraits, imaginant des frères aux uns et aux autres pour compliquer la tâche de ceux qui voudraient inévitablement distinguer les aliénés des autres.*⁶⁵

J'ai eu moi-même l'occasion de faire un reportage photo dans un hôpital (Volière). Certains travailleurs me demandaient de ne pas montrer les visages. J'ai respecté cette consigne jusqu'à ce que certains patients viennent me trouver pour que je les photographie. Il faut faire confiance à la « subtilité » du photographe. Les commentaires sur ce travail ont été convaincants :

*[...] la photographe liégeoise qui a « travaillé chez les fous » (à Volière, en 2001) avec sensibilité et avec une pudeur qui ne s'encombre pas de faux-semblants.*⁶⁶

La photographie est un excellent outil de mise en contact des personnes les unes avec les autres. Au sein des activités proposées par le Centre André Baillon, des initiatives de décroisement sont prévues afin de permettre des échanges avec l'environnement social. Je citerai l'exemple d'un projet qui s'est déroulé sur une période de 6 mois, pendant lesquels les usagers ont réalisé un reportage photo sur le quartier : ses habitants, ses commerces, ses

⁶⁵ Trivier, M. (2001). *Le Paradis perdu* : Paradise Lost, : Éditions Yves Gevaert, p. 105.

⁶⁶ D'Autrepepe, E. (2006). Des mondes grands ouverts : Expo d'été au musée de la Photographie à Charleroi. *L'Art-même*, 32, p. 18.

associations, etc. Ce travail a débouché sur des réalisations bien concrètes : un affichage public des photographies aux fenêtres des habitants, aux vitrines des commerces, une exposition ouverte au public dans nos locaux, ainsi qu'un livre de photographies *Bonjour ! Images du Laveu*, distribué dans les librairies(1). Un an après, à l'occasion de la deuxième édition, nous avons à nouveau sorti des canapés et nous avons invité les participants à la fête du quartier, à venir s'y faire photographe(2)

*[...] Et les divans en s'installant dans les lieux publics nous contraignent à sélectionner les informations partageables porteuses de fierté, d'orgueil, d'ambition et pourquoi pas d'arrogance... S'ils peuvent nous aider à nous éloigner de la honte, de la vergogne et de la macération de la souffrance, suivons-les !*⁶⁷

Ces expériences réjouissent car elles sont l'occasion de créer des liens à travers la participation d'une population différente à une initiative de valorisation d'un milieu de vie commun.

Je pourrais revenir sur d'autres exemples de projets menés depuis une dizaine d'années au sein de cet atelier. Je préciserai : les personnes qui fréquentent le centre y viennent pour un temps défini, qui ne peut dépasser deux ans. Dans ces circonstances, il est donc rare que des participants arrivent à mener un travail

⁶⁷ Lemaire, J.-M. (...). Des divans prenaient l'air dans le quartier du Laveu. *Bonjour ! Images du Laveu*. p. 77.

personnel très conséquent, si leur travail se limite juste au temps de l'atelier (sachant que le temps est une notion très particulière en photographie, surtout si on aime la chambre noire et la photographie argentique).

Chaque semaine, l'atelier démarre par une discussion. Je propose aux usagers, comme je le fais pour moi-même, de se questionner sur un sujet quelconque, celui du moment. Ensuite, on rebondit sur ce qui est dit, et on photographie. Par exemple, une personne nous livre qu'elle vient au centre pour « vider son sac » (3). Chacun a vidé son sac, et nous avons pris les photos. De beaux portraits. Un autre sujet : la photo d'identité (4). Quels sont les critères établis pour réaliser une bonne photo d'identité (pas de couvre-chef, le visage face à l'objectif, adopter une expression neutre, pas de bouche ouverte, pas de sourire trop large, etc...) ⁶⁸ ?

Ainsi donc, faire de la photographie, ce n'est pas uniquement rechercher une belle qualité de lumière, mais c'est aussi interroger, interroger le monde, s'interroger soi.

Je parlerais également de cet homme qui souffrait de dysmorphophobie (l'angoisse que son visage ne se déforme) et qui avait régulièrement le besoin de se regarder dans le miroir (5). Je lui ai proposé d'effectuer un travail d'autoportrait. Je suis incapable de dire l'effet « thérapeutique » de cette expérience ; mais il a accepté que ses autoportraits soient montrés. Car les photos sont prises selon une certaine lumière, avec un certain

cadrage, un certain point de vue ; ici, c'est le regard du sujet qui nous attire, un regard fort, toujours le même sur chacune des photos et qui peut-être interroge son propre reflet dans nos yeux. En tant que regardeur, nous devons voir les photos comme une œuvre avec une intention consciente ou non.

Et le reste du groupe s'est à nouveau questionné : les miroirs nous renvoient-ils une image juste de ce que nous sommes ? Si on regarde les objets réfléchissants tels une petite cuillère, une louche ou des miroirs déformants, on peut avoir quelques surprises (6).

Nos interrogations prennent souvent une forme ludique, et nous essayons surtout de laisser une grande place à l'amusement, même avec des sujets aussi sérieux, car au final nous devons bien admettre que les réponses peuvent être multiples.

Je terminerais tous les exemples avec ce projet « Pour qui se prend-on ? » (7), un travail de pastiche de pochettes de disques vinyles. Le groupe de participants du moment avait un intérêt particulier pour la musique et chacun a proposé une pochette de disque à refaire, version Baillon. Chaque participant y a trouvé une place particulière, soit en se mettant en scène, en photographiant, en retravaillant sur l'ordinateur... Ici aussi, le travail porté par un usager, a été exposé dans un centre culturel liégeois et a été reconnu comme un travail artistique sans *a priori*.

Nous travaillons à rendre une place digne à chacun, à créer de

l'ouverture qui permette le passage du « clos thérapeutique », comme l'appelle Walter Araque⁶⁹, à la cité toute entière.

Et peut-être pouvons-nous « rêver » aussi de pouvoir organiser un jour des ateliers mixtes où chacun occupe une place de participant singulier, et se trouve respecté pour ce qu'il est, à la manière des portraits repris dans le livre de Marc Trivier.

FRANCE PAQUAY

Photographe,
Animatrice photo au Centre André Baillon.

Références iconographiques :

(1) Images du Laveu 1^{ère} édition et livre



(2) Images du Laveu 2^{ème} édition



⁶⁹ Araque, W. (2005). Art et santé mentale, une approche socio-historique. *Au plus près des gens ?* Bruxelles, p. 205.

(3) Vider son sac



(4) Photos d'identité



(5) Autoportraits (N. Trousse)



(6) Les miroirs déforment-ils



(7) Pour qui se prend-on? (Sur une idée originale de Tristan Discry).



POUR LE VOIR AUTREMENT. À L'ÉCOUTE DE CE QUI, DANS UN ATELIER D'ARTS PLASTIQUES, SE MET À L'ŒUVRE ET SOUTIENT LE PROCESSUS DE CRÉATION

À Barto,
qui m'a grand ouvert la porte de son atelier.

Je vais tenter ici de faire sentir la manière dont des questions peuvent se poser dans un atelier d'arts plastiques en m'appuyant sur deux expériences différentes. La première concerne une personne qui vient pour la première fois dans l'atelier en n'ayant plus dessiné depuis l'enfance. La seconde, au contraire, concerne une participante rodée à la peinture. Pour illustrer mon propos, j'accompagne ce texte d'œuvres, lesquelles, pour ne pas trahir l'intimité de l'atelier, ont été réalisées par des plasticiens connus – pour cette même raison, je ne citerai aucun nom, ni les endroits où ces expériences se sont passées.

1) L'éthique

L'atelier est un lieu à la fois intime et partagé par plusieurs personnes, lesquelles travaillent en même temps, principalement

sur des projets individuels, mais aussi parfois sur des projets collectifs. Chacun vient avec ses propres représentations de ce qu'est la peinture et avec ses propres désirs sur ce qu'elle peut lui apporter. Il y a donc autant de projets que de participants. Et, en tant qu'animateur, il y a autant de manières de s'y prendre qu'il y a de participants.

La peinture, un véhicule à la mesure de chacun

En pénétrant pour la première fois dans l'atelier, certaines personnes retrouvent des objets qu'elles n'ont plus touchés depuis l'enfance : des crayons, des feutres, des pastels, des pinceaux, des couleurs, des papiers de toutes sortes. Quelquefois, elles parviennent à renouer avec la jubilation qu'elles ressentaient autrefois en dessinant. Mais parfois, elles butent sur une certaine forme de maladresse, sur une manière de dessiner qui n'a plus évolué depuis l'enfance – contrairement à leur manière d'écrire par exemple – et elles peuvent être très désemparées par ce décalage. Effectivement, il peut être éprouvant de ressentir que ce qu'on fait n'est pas à la mesure de ce qui est vécu en tant qu'adulte : il peut être décourageant d'avoir l'impression que le langage plastique échoue à traduire ses préoccupations. Alors, même s'il ne s'agit pas d'un atelier de formation, et même si ce que le participant croit être un gribouillis est déjà remarquable, je pense que l'animateur doit pouvoir entendre la demande de celui qui bute et souhaite faire évoluer son langage plastique pour que celui-ci puisse porter ce qui le touche profondément.

Le petit prince qui voulait dessiner un mouton

Je me souviens ainsi d'un atelier où les participants avaient souhaité travailler d'après nature. Ils avaient rassemblé des objets sur la table et essayaient de rendre compte de certains contrastes : de forme, de clarté, de matière, de volume, de position spatiale. Un participant, qui avait pourtant réalisé un dessin digne de Saint-Exupéry, était vraiment mal à l'aise. Il a détruit son dessin en maugréant qu'il ne savait pas dessiner. Alors je lui ai proposé un jeu, un défi qu'il a accepté de relever. Je lui ai demandé de fermer les yeux. J'ai déposé dans sa main gauche une pelote de ficelle en bambou. Puis, je lui ai demandé de dessiner cet objet sans essayer de deviner ce que c'était, sans ouvrir les yeux et en focalisant son attention sur ses perceptions tactiles. Il a alors tracé un entrelacs de lignes, plus ou moins marquées, avec parfois des aspérités, des rétrécissements, des épaisseurs, des inclinaisons, des raideurs... Quand il a ouvert les yeux, il a été surpris de voir que son dessin, réalisé à partir d'impressions tactiles, était assez proche, visuellement, de la pelote qu'il tenait en main. Pris au jeu, il a recommencé l'exercice avec d'autres objets, toujours les yeux fermés. À la fin de la séance, il a réalisé un nouveau dessin, les yeux ouverts, d'après les objets disposés sur la table. Il a été étonné du résultat et semblait beaucoup plus satisfait. Et, à partir de là, on a pu revenir au premier dessin qu'on a déchiffré, et on a pu parler de la poésie qui s'y trouvait.

Le passage par la question de la ressemblance n'est pas une

nécessité. Il n'a d'intérêt que s'il permet à la personne d'oser se lancer dans l'aventure de la peinture. On peut très bien passer de Saint-Exupéry à Andy Warhol en donnant une assise plastique même sommaire à des propos plus conceptuels ou poétiques.

À la recherche de la question perdue

Je peins comme j'écris.

Pour trouver, pour me retrouver, pour trouver mon propre bien que je possédais sans le savoir.

Pour en avoir la surprise et en même temps le plaisir de le reconnaître.

Pour faire voir ou voir apparaître un certain vague, une certaine aura où d'autres veulent ou voient du plein.⁷⁰

Henri Michaux

Je crois qu'on peut rester au plus près de ce que cherche chaque personne et s'interroger sur ce qu'elle vient chercher dans l'atelier. Saisir ce qu'un participant souhaite en s'inscrivant dans un atelier d'arts plastiques, c'est-à-dire comprendre son projet personnel, peut prendre beaucoup de temps. Cela demande beaucoup d'observation, d'écoute, de questionnement et de disponibilité de la part de l'animateur. En appliquant les recommandations que Jean Florence formule à propos du travail d'un analyste⁷¹, on peut dire que l'animateur d'atelier

⁷⁰ Michaux, H. (2006). *L'envolée lyrique. Paris 1945-1956*. Catalogue de l'exposition. Paris : Skira Flammarion

doit parvenir à respecter la singularité du participant et éviter de chercher à le remodeler selon des idéaux personnels ; il doit ainsi être suffisamment présent pour soutenir son désir à se mettre au travail tout en étant capable de se mettre en retrait pour que ce désir soit librement et véritablement initié par le participant. Sous ces conditions, c'est la personne elle-même qui découvrira quel est son projet et pourra alors poursuivre son cheminement.

2) La peinture, la chambre du regard

*L'espace pictural
Est un mur
Mais tous les
Oiseaux du monde
Y volent librement
À toutes les profondeurs⁷²
Nicolas de Staël*

Dialoguer avec le regard

Que cela soit d'après nature ou d'imagination comme on dit, que l'on fasse de l'abstrait ou du figuratif, peindre, c'est accepter complètement son objet, c'est une manière de se laisser toucher, traverser par lui. Peindre demande d'avoir un regard flottant,

⁷¹ Florence, J. (1997). *Art et thérapie : liaison dangereuse ?* Bruxelles : Facultés Universitaires de Saint-Louis, p. 25.

⁷² Extrait d'une lettre de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire, Pierre Lecuire éditeur, 1966

qui erre entre la toile et un objet, extérieur ou intérieur, réel ou imaginaire, enfoui ou présent. Et une peinture ne contient rien d'autre que cela : des empreintes de ce regard, des traces visibles de ce que le peintre a vu en le laissant errer sur la toile, sur son objet, dans l'intervalle entre les deux. Tout le sujet de la peinture est là, et la peinture n'a pas d'autre sujet que ce qui reste du regard du peintre.

Je ne sais jamais ce que voit un participant, dans son objet ou sur sa toile. Je ne le saurai jamais. Ce qui m'importe, c'est qu'il puisse voir, regarder, développer son propre regard sur les choses et sur ses toiles. Tel est mon travail : mettre tout en œuvre pour que l'atelier soit un lieu intime où chacun peut expérimenter son regard, dans sa singularité et à son rythme propre.

Le travail sur le regard est une forme de processus de transformation de la personne. Cette transformation se produit sans doute sur le plan psychique ou au niveau de l'élaboration d'une démarche artistique, mais je n'ai pas à faire de commentaires sur les potentielles significations psychologiques des œuvres ou sur leurs valeurs esthétiques. Il s'agit de créer, avec les participants, un dispositif d'échanges sur les œuvres pour que celles-ci soient débarrassées des circonstances dans lesquelles elles sont produites et de tout ce qui peut avoir un effet réducteur sur ce qu'elles sont véritablement. Car, selon François Emmanuel, « ces artistes nous parlent du lieu d'une humanité blessée, ils s'approchent au plus près de notre blessure

et éveillent à ce titre l'humain que nous ne soupçonnions pas »⁷³. Ils nous donnent aussi à voir des formes, des compositions, des associations plastiques inédites. Leurs productions peuvent ébranler de manière salvatrice les impasses ou les scléroses de nos propres démarches d'artistes. Il s'agit alors de pouvoir rendre hommage à cette particularité-là en allant à la rencontre de leurs œuvres d'une manière distincte de celle développée par les amateurs d'art brut ou dans la littérature psychanalytique de l'art. Il s'agit ainsi « d'entrer en dialogue avec les œuvres, [de] les visiter à [notre] gré, sans dénaturer le silence qu'elles proposent ou abîmer l'ellipse entre les mots et ce qui les inspire »⁷⁴.

3) La peinture et la sollicitation de l'imaginaire

Je vais évoquer des questions que m'inspire une participante que j'appellerai « la femme qui devance ses ombres ». Très rodée au travail de la peinture, elle parvient à réaliser des scènes d'une puissance extraordinaire, tant du point de vue du langage plastique que du contenu. Quand on est confronté à son travail, on est vraiment saisi par la force de son regard qui rend palpables les aspects les plus sombres de l'humanité. Pendant tout un temps nous pensions, avec mes collègues, que cette personne avait trouvé une manière de peindre qui soit « contenante » : nous voulions croire qu'elle parvenait à enfermer ses terreurs, ses effrois et ses

^{73/74} Tirtiaux, F.E. (2003). Introduction. In Club Antonin Artaud Bruxelles, Club André Baillon Liège, & Club Théo Van Gogh Charleroi. *La Chambre du regard, dix écritures*. Bruxelles : La Lettre volée, pp. 5-6.

désespoirs dans la toile. Pourtant, quelque chose nous tracassait. Alors que ses œuvres connaissaient un vif succès et étaient régulièrement exposées et qu'elle semblait pleinement s'engager dans des démarches de présentation publique, cette participante en ressortait souvent assez déstabilisée. Quelque chose, qu'on ne parvenait pas à cerner, posait problème quand on n'arrivait pas à disposer ses toiles comme elle le souhaitait. Elle avait des idées très précises sur la manière dont il fallait placer ses travaux, pour ne pas trahir leurs propos, pour ne pas dénaturer leurs sujets. Et parfois, techniquement, on n'y arrivait pas. Elle finissait par accepter la frustration technique mais, souvent, cela la travaillait plus tard. Par ailleurs, même si elle présentait régulièrement son travail, elle n'aimait pas trop revoir ses œuvres, s'y attarder, et il lui arrivait souvent de les égarer ou de les offrir. À un moment, d'après les propos qu'elle tenait, je me suis demandé si elle ne craignait pas que les ombres contenues dans la toile puissent se libérer et l'assaillir à nouveau ; si ce n'était pas pour cette raison qu'elle avançait de toile en toile en évitant de regarder en arrière ; si elle ne cherchait pas à devancer ses ombres pour qu'elles ne puissent pas la rattraper.

En tant qu'animatrice d'atelier, je me pose alors deux questions. D'une part, comment la soutenir dans sa démarche d'artiste pour qu'elle puisse mieux vivre les aléas liés aux expositions dans lesquelles elle s'engage ? D'autre part, comment l'accompagner de manière à ce que sa peinture soit plus « contenante », c'est-à-dire quelle invitation lui donner lorsqu'elle craint que les

ombres contenues dans la toile soient réactivées en la regardant ? Comment faire pour lui montrer ce que permet le regard du peintre ? Pour comprendre ce questionnement, un détour par la peinture est nécessaire.

La belle endormie...

De façon complexe, une œuvre est toujours plus qu'un objet fini, c'est-à-dire clos sur lui-même. En ce sens, elle est à concevoir comme une entité endormie dont les potentialités se réveilleraient à chaque fois que quelqu'un la regarderait : la toile n'existe donc que par le regard de celui qui la voit. C'est par, et selon ses yeux, que les dimensions visuelles et signifiantes de l'œuvre s'actualisent.

... et les charmes de Léonard de Vinci

Pour rendre compte de ce phénomène, on peut penser à l'exercice que propose Léonard de Vinci dans ses « Préceptes du peintre », dans le but de stimuler notre imagination :

Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues.⁷⁵

Nous avons tous fait ce genre d'exercice en regardant des nuages par la fenêtre pour y découvrir des personnages et des scènes fantastiques. C'est la même chose quand on peint. Le regard, qui erre entre la toile et l'objet, invente des formes à partir de certains jeux de matières, il discerne des éléments abstraits dans des formes familières, fragmente les surfaces que l'on peut identifier, etc. Que l'on fasse du figuratif ou de l'abstrait, on alterne les manières de regarder, on passe de visions globales, synthétiques, à des visions partielles, fragmentaires ; et la signification du tableau change suivant que l'on voit de la profondeur – selon une approche qui respecte la perception quotidienne – ou que cette profondeur se perd – selon une approche qui ne se soucie pas de l'adéquation au réel. Quand on peint, l'œil travaille dans une temporalité et selon un cheminement dont la toile constitue la trace. Mais on ne peut jamais restituer, retrouver, le travail de l'œil dans son entièreté.

De la sorte, quand on regarde une peinture, en tant qu'auteur ou spectateur, on refait un nouveau chemin dans une nouvelle temporalité. À chaque fois qu'on regarde un tableau, la perception que l'on en a et la signification qu'on lui attribue changent. Le regard du peintre, et celui d'un animateur d'atelier d'arts plastiques, est celui qui parvient à tracer un nouveau

⁷⁵ De Vinci, L. « Préceptes du peintre », in *Carnets*.

cheminement dans la toile, celui qui invite à lui donner une autre dimension, à prendre une forme de détachement, de dégagement avec ce que l'auteur du tableau croyait avoir fixé dans la toile pour toujours.

C'est ainsi que dernièrement, j'ai tenté quelque chose dont je ne connais pas encore l'issue. J'ai demandé à cette participante ce qu'il était advenu d'une peinture en particulier. Ne voyant pas du tout de laquelle je parlais, elle m'a demandé de la décrire. Je lui ai donné un maximum de détails et j'y ai ajouté une interprétation très personnelle, à la Léonard de Vinci, à propos d'un fragment de sa peinture où l'encre noire avait été dispersée par de l'eau. Je lui ai parlé du paysage que j'avais imaginé dans cette petite surface d'encre. Intriguée, elle a souhaité que je retrouve cette peinture, qui était dans l'atelier, et que je la lui montre. Ce que j'ai fait. Elle a écouté mes rêveries paysagères que cette petite tache d'encre m'inspirait, elle a souri et est partie en disant : « tiens, tiens... ». Je ne sais pas ce que cela va donner, peut-être rien, peut-être un petit quelque chose. Qui sait ?

...

*L'art n'est pas construction, édifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors [...] une fois là, il réveille, dans la vision ordinaire, des puissances dormantes, un secret de préexistence [...].*⁷⁶

Merleau-Ponty

De manière un peu simplifiée, j'ai tenté de transmettre ce qu'est mon travail d'animatrice dans un atelier d'arts plastiques. Je ne peux rien présager, rien promettre : ni effets thérapeutiques, ni productions artistiques remarquables. Je peux juste tenter de percevoir ce que chaque personne cherche pour elle-même dans l'atelier. Et me laisser toucher par cette recherche, et tenter de la soutenir lorsque j'y suis invitée.

En réalité, je suis la première bénéficiaire de cet effort-là, de cette possibilité qui m'est ainsi offerte de pouvoir travailler mon propre regard. Chaque atelier est ainsi l'occasion d'aller plus avant dans ma propre démarche de peintre, dans ma manière de regarder le monde et d'être au monde et, à ce titre, je tiens à remercier toutes les personnes rencontrées au cours des ateliers. Grâce à elles, il m'est offert de m'inscrire dans la communauté des regards.

ISEUT THIEFFRY

Artiste, Plasticienne

⁷⁶ Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*, « Folio/Essais », p. 70

