

Catherine Chauveheid

Un atelier en cache un autre *

En ouverture à notre séance de travail d'aujourd'hui, je vous propose une phrase de Lacan prononcée lors de la clôture du congrès de juillet 1978, quelque temps avant la dissolution de l'École freudienne de Paris et les débuts de l'École de la Cause freudienne : « La psychanalyse est intransmissible, c'est bien ennuyeux. C'est bien ennuyeux que chaque psychanalyste soit forcé – puisqu'il faut bien qu'il y soit forcé – de réinventer la psychanalyse ¹. »

Voilà qui nous remet au vif du propos de cet atelier, qui réfléchit cette année à la créativité et au style de l'analyste, style toujours singulier et irréductible, support du rapport de l'analyste à l'inconscient, support de ce qu'il a découvert et pris en compte de son analyse. Le style de l'analyste, particulièrement dans le travail auprès d'enfants, n'est pas une question de neutralité bienveillante mais s'exprime au travers de son ton, son écoute, ses formulations.

C'est d'une expérience de travail de groupe thérapeutique nommé *les ateliers*, dont plusieurs années avec Esther Morère Diderot ², que nous allons vous parler. Ateliers dont la trame colorée des panneaux de la salle peinture orne notre programme ; traces du passage de tant d'enfants y ayant laissé leur inscription. À la fois trace de l'unique de chacun venu y éprouver sa singularité et création à l'insu des participants de cette fresque dont surgissent mélanges, croisements, perspectives et mémoire.

*  Texte présenté lors de l'Atelier de psychanalyse avec les enfants, Réseau enfant et psychanalyse, à Paris, le 17 mai 2025. Catherine Chauveheid et Esther Morère Diderot proposent leur réflexion issue du travail auprès d'enfants en mal de mots, en mal de liens, au sein d'un atelier porté par l'écoute, le regard et la voix d'analystes.

1.  J. Lacan, « 9^{ème} Congrès de l'École Freudienne de Paris sur "La transmission" », *Lettres de l'École*, volume II, n° 25, Paris, juin 1979, p. 219.

2.  E. Morère Diderot, « Un dispositif pour petits sujets en mal de mots. *Et en route pour Vladivostok !* », dans ce numéro.

Qu'est-ce qu'il se passe dans cet atelier et qu'est-ce qui s'y élabore d'un savoir-faire, savoir y faire, lieu de mise à l'épreuve du style de chaque analyste aux antipodes d'un protocole ou d'une méthode, bien loin des propositions de catalogue de formation « conduire un groupe thérapeutique d'enfants en deux sessions de dix séances » ? Lieu où s'éprouve que le discours analytique n'est pas une technique mais soutient chacun à produire sa singularité, tant du côté des enfants reçus que des adultes qui les reçoivent.

Je reprendrai l'esprit de la démarche d'Ernest Pignon-Ernest copiant inlassablement Rubens, Ingres, Le Caravage, ses maîtres, s'appliquant en dessinant à se pénétrer d'une manière de faire, à trouver, en restant fidèle à l'esprit de ses aînés, la créativité pour produire quelque chose qui tienne de lui-même.

Avec Esther Morère Diderot, c'est un *je-nous* qui s'éprouve chaque mercredi. Le genou est une articulation complexe permettant de tenir debout et de marcher, d'avancer. Il ne s'agit pas, dans ce duo de travail, de cothérapie ou d'un dispositif, il s'agit plutôt de « l'articulation qui travaille ³ » dont Stéphane Auger parle à propos du travail de cartel. « Cartel » vient de *cardo*, qui veut dire gond, pièce de métal qui sert de pivot, articulation permettant un battement d'ouverture et de fermeture, tout comme le genou. On retrouve dans notre *je-nous* l'esprit horizontal du petit groupe du cartel que Lacan a repris du travail sur les groupes sans chef de Bion, proposition où les places sont permutable pour éviter position hiérarchique et identification à un idéal. « Le dé-collage c'est l'en-je », titre de l'article de Stéphane Auger où il relève que Lacan n'utilise jamais l'expression travail de groupe mais groupe de travail, car pour lui il n'y a pas de travail collectif de même qu'il n'y a pas d'inconscient collectif.

Cette remarque est précieuse également quant à notre pratique d'accueil d'enfants éloignée des théories de dynamique de groupe. En 1972, au cours d'une journée de travail de l'École freudienne de Paris, Lacan avance qu'« il n'y a pas d'agencement collectif de l'énonciation ⁴ » ; Stéphane Auger à sa suite engage tous ces « éparcs désassortis ⁵ » à se situer un parmi les autres, relançant la notion de transfert de travail, proposition énoncée

3.  S. Auger, « Sommes-nous prêts au décollage ? Car tel est l'en-je ! », *Feuillets psychanalytiques*, n° 8, *Transfert et transmission aujourd'hui*, ALI, 2022, p. 33-45.

4.  J. Lacan, Interventions sur l'exposé de M. Safouan : « La fonction du père réel », Journées d'étude de l'École freudienne de Paris, parues dans *Lettres de l'École freudienne*, n° 11, p. 137-144.

5.  J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 573.

en 1964 dans la note conjointe à l'acte de fondation de l'École freudienne de Paris : « L'enseignement de la psychanalyse ne peut se transmettre d'un sujet à l'autre que par les voies d'un transfert de travail ⁶. »

Transfert et transmission sont liés et base de travail de notre *je-nous* et l'accueil des stagiaires en témoigne. Là aussi pas de méthode mais l'offre faite aux candidats de se laisser enseigner par la clinique, offre de tenir place dans notre dispositif pour une année, car c'est la psychanalyse qui enseigne et non la psychanalyse qui est enseignée. Je reprendrai le terme de Lacan des « analystes travailleurs », les stagiaires y sont conviés en participant au temps de reprise post-groupe, au groupe de lecture, aux présentations d'enfants et aux transcriptions.

Pour vous en dire plus de cette offre faite aux enfants, j'ai choisi quelques points à partager.

Nous proposons à des enfants en mal de représentations, en difficulté dans la rencontre avec les petits autres et souvent dans un rapport difficile au langage, de rencontrer un espace et des adultes accusant réception de leurs productions comme expressions de leur monde interne, fantasmes, angoisses, conflits. Nous proposons que ce qui se met en acte puisse s'élaborer vers une mise en scène où l'imaginaire se tisse et ouvre à la symbolisation.

Nous pourrions résumer le cadre de l'atelier par : laisser faire en toute sécurité ⁷, terme de Pierre Privat, pour permettre à l'excitation de s'exprimer mais sans mise en danger. Le dispositif permet aux enfants de se sentir contenus, l'adulte étant garant d'un cadre non interdictif mais bordant l'excitation.

Les peurs, cris, excitations trouvent tout particulièrement dans la *salle coussin* un espace pour se mettre en jeu : « Le chahut était l'autre nom pour le cancan, danse indécente, synonyme d'excitation et de désorganisation. À Dunkerque, le chahut au moment du Carnaval permet l'expression de fantasmes archaïques de destruction et d'attaque ⁸. » Éros et Thanatos sont à la fête ! Marie-Michèle Bourrat ⁹ souligne l'importance de ce temps de l'excitation par l'activité motrice et les scénarios où se déploie une mise en sens, une liaison.

6.  J. Lacan, « Acte de fondation », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 236.

7.  P. Privat, « La mise en jeu des limites : laisser faire en toute sécurité », dans J.-B. Chapelier et J.-J. Poncelet (sous la dir. de), *Excitation, jeu et groupe*, Toulouse, Érès, 2005, p. 117-128.

8.  J.-B. Chapelier, « Défense et illustration du chahut », dans *Excitation, jeu et groupe*, op. cit.

9.  M.-M. Bourrat, « Excitation : facteur de violence ou facteur d'intégration du moi ? », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescent*, Paris, Expansion scientifique française, n° 50, 2002, p. 429-433.

En accompagnant l'irreprésentable, les trop-pleins, les moments régressifs sans les réduire mais à partir de notre créativité, en offrant nos mots, nos propositions, soutenus par nos mises en scène, nos jeux de faire-semblant, une possibilité de figuration, la construction d'un sens subjectif se met en place : transformer l'agir du côté du réel en faisant place dans une narration à l'imagination ouvrant à un espace symbolique.

Pour accompagner ces processus, la médiation artistique est précieuse : peinture, crayons, pastels laissent traces. Pour certains s'engageant dans une première trace, de façon bien antérieure à la reconnaissance de leur production propre, c'est la possibilité de révéler ce qui autrement serait inaccessible.

Serge Tisseron associe « le geste du jet de la bobine, scansion de l'absence et de la réapparition, au moment graphique qui produit un trait ¹⁰ ». Le trait qui incise l'espace laissant trace sur une surface est effectivement une étape marquant la sortie de l'enfant du tourbillon fusionnant. Le trait marque qu'il y a une séparation possible, une temporalité s'installe avec un début et une fin, la séparation laisse un trait et non un trou.

Dans le bureau de Melanie Klein, il y avait un lavabo et des gobelets. À l'atelier, il y a « l'heure de l'eau », attendue, particulièrement par les enfants les plus régressés n'accédant pas à la possibilité d'une création, d'un laisser trace. Le long du mur, on trouve un lavabo collectif avec seaux, gobelets, chiffons, pinceaux. Une des règles de cette salle est : on met une blouse et on attend 10 heures 30. Et « c'est ma montre qui le dit » – réel de l'écoulement du temps, limite de l'heure non négociable mais bien évidemment transgressable, sœur de la ligne rouge des tricycles de la Maison verte de Françoise Dolto.

Écoulements, transvasements, débordements, partage de l'espace et du matériel, potions magiques pour certains, écoulements sans fin à ponctuer pour d'autres. Le processus créateur constitue une tentative de traitement de l'archaïque qui permet d'accéder aux angoisses primitives dévastatrices, ce que René Roussillon appelle *matière première psychique*, « énigmatique, insaisissable, multi-sensorielle ¹¹ », l'enjeu étant de favoriser le déploiement d'un processus psychique d'intégration de l'expérience subjective. Cette rencontre autour de l'eau, de la peinture permet de nommer, de révéler ce qui autrement resterait inaccessible.

Angoisses primitives pour Winnicott, terreurs sans nom pour Bion, ces éléments terrifiants car ils n'ont pas de nom, expériences précoces non

10.  S. Tisseron, « Le dessein du dessin : geste graphique et processus de deuil », dans *Art et fantasme*, collectif, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

11.  R. Roussillon, dans collectif, *Manuel des médiations thérapeutiques*, Paris, Dunod, 2013.

psychisées, vont être ce matériel brut auquel le processus créateur va permettre de donner forme. La mise en mots des pulsions, dans un support de discours, ouvre à une trame imaginaire dans un univers partageable fait de monstres et de sorcières.

Comment garantir accueil et attention à l'imprévu, aux petits détails, à un mot qui surgit, qui circule, dans cette proposition où la position d'analyste dans ce cadre est bien éloignée du bord du divan ? Cette position se nourrit de notre propre rapport à la poésie et aux jeux de mots, de notre goût pour les chansons et les comptines, l'art et la danse. Le plaisir de partager ce mode d'attention et d'écoute circule d'un thérapeute à l'autre dans la vigilance à ne pas s'isoler avec un enfant mais à faire circuler dans le groupe les remarques, les trouvailles et les questionnements de chacun.

La voix tient une place essentielle ; à l'atelier, on donne de la voix, on fait entendre sa voix, on parle à la cantonade, la voix est indissociable du corps et de l'écoute. Notre écoute est ouverte au sonore pour permettre à ce qui est exclu d'être entendu. Expression physique et vibratoire, un son devient une improvisation, une comptine, une variation en mamanaïs, à la pêche au son, à la pêche au mot. Nos accusés de réception font miroir sonore et vocal ; du fait de notre attention, l'autre s'entend comme parlant. Le pulsionnel est à l'œuvre dans la voix, indissociable du corps.

Pour penser la position de l'analyste dans cet espace de l'atelier, on peut convoquer la notion de présence chère à Jean Oury, fondateur de la clinique de La Borde et figure de la psychothérapie institutionnelle. Pour lui, être là n'est pas communiquer à tout prix mais être en tension interrogative d'existence et de relation aux autres pour permettre dans cet espace commun de communication l'existence d'une « sous-jacence ». Jean Oury évoque également la notion de transfert kaléidoscopique qui rend compte des expressions transférentielles en jeu dans un atelier d'expression, sur le cadre, les adultes, les autres participants.

Pour continuer à nous orienter, reprenons le commentaire de Lacan dans le *Séminaire I* à propos du suivi de Dick par Melanie Klein. Melanie Klein introduit le jeu et la manipulation d'objets dans son travail avec Dick, ce que Gisela Pankov nommera « greffe de transfert ». Lacan parle, lui, d'un « accolement de paroles », il ajoute : « L'enfant symbolise la réalité autour de lui à partir de ce noyau, de cette petite cellule palpitante de symbolisme que lui a donnée Melanie Klein ¹². » Jean Broustra commente

12.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 100.

ainsi : « Prenant appui sur cette cellule palpitante, le sujet en vient à exprimer ses propres langages jusqu'à remonter vers la parole ¹³. »

Poursuivons notre réflexion avec la notion de supposition soulignée par Jean-Michel Vives ¹⁴ dans un article passionnant sur les propositions d'Alain Didier-Weill. Alain Didier-Weill, invité par Lacan à son séminaire intitulé *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, fait une intervention lors de la séance du 21 décembre 1976 sur la pulsion invocante. S'appuyant sur une métaphore de la musique, Alain Didier-Weill propose que la musique nous suppose avant que nous en soyons auditeurs. Cela sous-entend que si cette musique touche le sujet c'est qu'elle le renvoie à quelque chose qui lui manque, qu'il indique par *a*. La musique cherche en l'auditeur ce qui en lui se prête à être entendu, puis dans un renversement pulsionnel c'est le sujet qui va se mettre en quête de ce qui lui manque : la musique. Ainsi, en supposant le sujet, la musique lui permet d'acquérir un savoir sur le manque et sur le lieu où il se tient, le sujet devenant sujet supposé savoir ce qu'est le manque.

Puis, dans ses deux interventions suivantes, au cours de la séance du 8 février 1977 du séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* ¹⁵ ainsi qu'à la séance du 8 mai 1979 du séminaire *La Topologie et le temps* ¹⁶, Alain Didier-Weill introduit le terme de supposition, qui porte moins sur le savoir que sur le sujet. Il affinera ce concept jusqu'à une proposition qui confronte le sujet à l'énigme du désir et de sa cause et à la répétition d'une rencontre.

Le point central que je relève est la supposition du sujet qui permet cette rencontre et ce qui est vectorisé par cette voix hors parole qui invite le sujet à advenir. Cette possible rencontre avec l'Autre, Alain Didier-Weill l'appelle « note bleue », la supposition permettant au sujet de faire l'expérience d'une rencontre dans laquelle le sujet supposé se sent entendu sans pour autant être pris au mot.

On retrouve un point de travail essentiel de Marie-Christine Laznik dans ses recherches sur les bébés. Elle se réfère aux travaux de Colwyn Trevaethen, spécialiste du langage chez le bébé ayant analysé les vocalises parents-bébés, ce qu'il appelle proto-conversation. On y repère l'invocation

13.  J. Broustra, *Abécédaire de l'expression*, Toulouse, Érès, 2011, p. 196.

14.  J.-M. Vives, « Alain Didier-Weill et la question de la supposition », *Insistance*, n° 10, Toulouse, Érès, 2013, p. 21-25.

15.  J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, séminaire inédit, leçon du 8 février 1977.

16.  J. Lacan, *La Topologie et le temps*, séminaire inédit, leçon du 8 mai 1979.

de la mère et les réponses du bébé, la mère dans cette position invocante faisant l'hypothèse du sujet. Pour revenir à Alain Didier-Weill et sa métaphore de la musique, le musiquant (celui qui produit) adresse sa musique à un autre qu'il suppose pouvoir la recevoir car cela correspond à un manque chez lui. Dans le second temps, le bébé n'est plus seulement reconnu comme auditeur par la mère, mais elle écoute et reprend sa réponse. Il y a une circulation des places d'auditeur à chanteur, ce qui constitue le bouclage d'une fonction entre l'autre et le sujet.

Nous avons ainsi chaque mercredi tenté de jouer la note bleue.