



Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) a obtenu l'autorisation de la personne autrice de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans [Depositum](#), site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous. L'autrice ou l'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre.

Warning

The library of the Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue and the Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) obtained the permission of the author to use a copy of this document for nonprofit purposes in order to put it in the open archives [Depositum](#), which is free and accessible to all. The author retains ownership of the copyright on this document.

Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

CE QUE CRÉER VEUT DIRE

Essai
présenté
comme exigence partielle
de la maîtrise en art-thérapie

Par
Léa Moison

JUILLET 2026

À mon père,

À l'impossible à dire,

À ce qui reste,

À ce qui est perdu,

À ce qui tente en vain de se dire, de se faire

À la création pour toutes ces choses.

REMERCIEMENTS

J'ai presque oublié quand cette maîtrise a commencé. Ce long parcours a été semé de doutes et souvent j'ai souhaité tout arrêter. Ce qui m'a permis de tenir, c'est non seulement la certitude que la création, l'art et les bricoles sont essentiels à l'existence de certaines personnes, quelles qu'en soient les formes, mais aussi d'avoir pu, dans le cadre de mon travail, rencontrer une orientation clinique qui m'a fait comprendre qu'une autre façon d'intervenir et d'être avec l'autre était possible. Cela m'a permis de me réconcilier avec ce métier et avec ma future posture d'art-thérapeute, désormais en accord avec cette éthique du sujet. Je suis profondément reconnaissante d'avoir eu la chance de côtoyer ce lieu et ces personnes qui m'ont éclairée quant à la rigueur clinique d'orientation psychanalytique, ainsi que sur cette volonté de faire exister la singularité là où les protocoles institutionnels tendent parfois à la standardiser ou à la réduire à des données strictement quantifiables.

Je m'arrête un instant pour les revendications politiques pour tout de même souligner l'importance de cette résistance et pour parler de création, d'art et de poésie et soutenir des rapports humains basés sur l'écoute, le temps et le singulier.

Merci alors à cette équipe de La Maison l'Éclaircie et à la directrice clinique Michèle Lafrance de m'avoir apporté un autre regard sur le soin psychique, qui porte maintenant mes propres pas pour la suite de ma pratique, je repars plus confiante et prête à résister à ce qui ne peut être réduit.

Merci à toi Maria Riccardi pour croire en cette écriture, acceptant que je reste parfois à côté de ce qui pourrait être attendu. Merci de me laisser être singulière aussi dans cet essai et de respecter ce que je chercherai en vain.

Merci à ma douce famille, à ma fille, mon amour, ma mère, mon frère et à toi papa, en perdant un être cher, je ne peux que revenir à cet essentiel, de savourer leur compagnie, les joies, les chagrins, les sourires et les larmes, les engueulades, rien qui puisse anéantir notre amour inébranlable.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	5
CADRE DE RECHERCHE	9
AVANT-PROPOS	14
1. LE SUJET ET LE LANGAGE	17
1.1 Le langage	17
1.2 La parole et l'adresse	23
1.2.1 La parole	23
1.2.2 L'adresse	28
1.3 Le transfert	30
2. CE QUI POUSSE À CRÉER	35
2.1 Le manque	35
2.2 Le désir : entre manque à être et bordure du Réel	39
3. CE QUE CRÉER FAIT	45
3.1 La sublimation	45
3.2 Le sinthome	48
3.3 Autres bricoles	53
CRÉER AU BORD DU DIRE : CE QUI ÉMERGE DE L'ANALYSE	55
4. L'ART-THÉRAPIE EN PRATIQUE	56
4.1 L'atelier et l'accueil	56
4.2 L'accompagnement	60
4.3 L'art-thérapeute témoin	64
4.4 La création comme résistance	68
CONCLUSION	71
LISTE DE RÉFÉRENCES	74

INTRODUCTION

La recherche que je déploie ici naît d'une question qui m'a été adressée lors d'une séance en art-thérapie, alors que j'effectuais un stage. La question fut celle-ci, *est-ce que ça te parle ?* Cette question éveilla en moi un enchaînement de tant d'autres questions, dont : quelle est la place de la parole en art-thérapie ? Qu'est-ce que parler veut dire ? Faisant alors écho au titre de Bourdieu (1982) *Ce que parler veut dire*, quel est le lien entre parler et créer ? Et donc qu'est-ce que créer veut dire ? Je m'arrête sur cette dernière question pour tenter d'aller plus loin dans cette réflexion sur l'acte créateur.

Ce déplacement, de la parole vers la création, est devenu le point de départ de cette recherche. Mes lectures, ma pratique clinique et mon écriture ont pu préciser, peu à peu, cette question. Elle ne s'est pas construite d'un seul mouvement. Elle s'est élaborée progressivement, au croisement des rencontres cliniques, de la théorie et d'un travail d'écriture qui est lui-même devenu un lieu de recherche. La problématique ne m'est pas apparue tout de suite, elle s'est dégagée peu à peu, à mesure que la réflexion prenait forme.

Selon Klein (2012), l'art-thérapie est une pratique de soin qui s'appuie sur le processus de création, la manipulation d'un médium artistique, plutôt que sur la parole seule, pour permettre à un sujet de mettre en forme quelque chose de son expérience psychique. Dans le champ de l'art-thérapie, la création est souvent perçue comme un moyen d'expression, un lieu où le sujet peut symboliser, déposer, voire transformer une expérience intime. Klein (2012) définit cette profession comme un accompagnement thérapeutique où le parcours d'œuvre en œuvre fait processus de transformation du sujet. D'autres approches mettent l'accent sur l'interprétation des productions, sur le fait de lire dans l'image les traces d'un vécu, d'un conflit psychique. D'autres encore placent au centre de leurs recherches le processus lui-même plutôt que le résultat, ou valorisent l'expression comme voie de libération. Ces visions s'entremêlent, se complètent parfois, s'opposent ailleurs. Mais toutes apportent quelque chose à cette clinique art-thérapeutique.

Cependant, une question résiste, que se passe-t-il réellement quand un sujet crée, et pourquoi créer ? Ces conceptions seules ne permettent pas de rendre compte de la complexité qui se joue lorsqu'un sujet est en train de créer. Comme le soulignent Vivès et Vinot (2014), en visant la dimension thérapeutique essentiellement comme résultat de la symbolisation, l'art-thérapie prend le risque de manquer une dimension importante de la rencontre avec l'art : le Réel, ce qui justement échappe à la symbolisation, ce

qui ne se laisse pas mettre en sens et qui pourtant produit un effet sur le sujet. Je fais l'hypothèse, que c'est cette dimension, ce qui dans la création touche avant de signifier, ce qui borde sans combler, qui est au cœur de cette recherche.

C'est à partir de ce qui résiste que se déploie ma recherche. Mon hypothèse est que la création ne peut être réduite à un simple moyen d'expression ou de représentation, mais qu'elle constitue un acte de langage, un geste par lequel le sujet tente de border quelque chose du Réel. La création ne vient pas combler un manque, elle en dessine les contours. Elle ouvre un espace où quelque chose peut advenir sans nécessairement se laisser entièrement saisir par le sens. Cette hypothèse ne vise pas à invalider les approches existantes en art-thérapie, mais à les déplacer, en portant attention à ce qui leur résiste.

D'un point de vue psychanalytique d'orientation lacanienne (Lacan, 1966), la création n'est pas simplement une expression de soi, mais un acte de langage, un moment où le sujet se trouve engagé dans un dire qui le dépasse (Rouzel, 2017). C'est ce déplacement conceptuel qui est à l'origine de cette recherche. Comprendre ce que créer veut dire lorsque la création est abordée comme un acte impliquant la parole, le langage et le discours.

Mon questionnement sur l'acte créateur s'est vu croître au fil de mes lectures, j'ai pu, alors, faire des liens avec d'autres penseurs qui, chacun à leur manière, ont articulé création, langage et subjectivité. Pour Lacan (1966), le sujet est un « parlêtre », pris dans le langage bien avant de pouvoir le manier. Dans cette perspective, créer revient à manipuler du signifiant, que celui-ci soit verbal, graphique, gestuel ou plastique. C'est tenter de border quelque chose du Réel, cet impossible qui échappe au sens. Winnicott (1971), quant à lui, situe la créativité dans l'aire transitionnelle, cette zone intermédiaire entre le dedans et le dehors, où le jeu, la matière et le geste soutiennent l'émergence d'un espace psychique partageable. Oury (1986), dans la psychothérapie institutionnelle, montre comment la création peut offrir un appui rythmique, une manière pour le sujet psychotique d'habiter un espace et de se maintenir dans le monde. Je prends un temps pour expliquer brièvement ce qu'implique une structure psychotique, car ce terme traversera l'ensemble de cette recherche. Dans l'approche lacanienne, la psychose et la névrose désignent deux rapports distincts au langage et ne représentent en aucun cas un déficit ou une régression, mais se structurent différemment. Le signifiant n'opère pas selon la même logique de séparation entre le mot et la chose. Ainsi, chaque structure fera appel à ses propres modes d'invention dont la création fait partie. C'est ainsi que Zenoni (2009), héritier du lacanisme, souligne que certaines productions, dessins, écritures, constructions, agissent comme des dispositifs de suppléance, un « bricolage » permettant au sujet psychotique de traiter le Réel et de nouer son rapport à la langue.

D'autres auteurs élargissent encore cette réflexion. Anzieu (1985), avec le concept de Moi-peau, révèle combien le geste créateur contribue à construire des frontières psychiques. Maldiney (1973) fait de l'œuvre un lieu d'événement, où le sujet se découvre dans l'ouverture à ce qui advient. La lecture croisée de ces auteurs m'amène à penser que tous, à leur manière, permettent de penser la création comme une opération sur la langue, sur la matière du langage, qu'il soit verbal ou non verbal. De penser ce qui constitue l'acte même de créer dans cet engagement inévitable de notre rapport singulier au langage et de comprendre enfin ce que créer veut dire.

Mon parcours académique m'a permis, certes, d'interroger et de soutenir comment l'acte de créer peut appuyer un processus de soin psychique, mais cette recherche tente d'aller plus loin que la lecture symbolique ou émotionnelle des œuvres, pour considérer la création comme un lieu d'énonciation, d'adresse où le sujet se confronte au manque, à la langue et au désir.

Car c'est précisément là où se loge le cœur de cette recherche, Si Lacan situe la création du côté du signifiant¹ et de la bordure du Réel, si Winnicott la situe dans un espace intermédiaire entre soi et le monde, si Oury et Zenoni y voient une fonction de suppléance pour le sujet psychotique, et si Maldiney et Anzieu y voient une construction de frontière psychique et lieu d'évènement subjectif, alors aucun de ces auteurs ne réduit la création à un simple moyen d'expression. Tous, depuis leurs approches distinctes, pensent la création comme un acte qui engage le sujet dans son rapport au langage et à ce qui lui échappe et c'est cet échange, cette mise en dialogue entre ces auteurs et mes propres réflexions que s'oriente ma recherche vers sa problématique : en quoi la création, loin d'être un simple outil d'expression, constitue-t-elle un acte de langage et de subjectivation permettant de border le Réel ?

L'œuvre devient ainsi le support d'un dire qui permet un déplacement subjectif. La création n'est pas simplement une extériorisation, elle est aussi une opération sur la langue. Le geste créateur met en jeu la langue avec ses effets de jouissance², ses résonances, ses accidents, et par là tente de border quelque

¹ Pour Lacan, le signifiant ne renvoie pas à une signification stable, il renvoie à un autre signifiant. La chaîne signifiante se déroule sans jamais atteindre un sens fixe, le sens glisse toujours en avant, il est toujours différé. Ce qui en découle, c'est que le sujet lui-même est un effet du signifiant. Il n'existe pas avant le langage, il est produit par lui, représenté par un signifiant pour un autre signifiant. C'est la formule lacanienne. Le sujet est donc toujours en manque, toujours décalé par rapport à lui-même, parce que aucun signifiant ne peut le représenter entièrement.

² La jouissance est un concept de Lacan désignant une satisfaction qui va au-delà du principe de plaisir, un trop-plein qui dépasse le sujet et devient source de souffrance. Elle se distingue du désir : le désir est manque et mouvement, la jouissance est excès et répétition. Dans la névrose, le langage canalise la jouissance en désir. Dans la psychose, cette canalisation échoue et la jouissance envahit le corps sans filtre.

chose d'insaisissable du Réel³. La création vient de ce manque à dire, de ce trou dans le sens et dans la langue et celui-ci n'est pas à combler, il est précisément ce qui met en mouvement l'acte créatif.

Par cette recherche, je tente de comprendre ce que signifie créer en art-thérapie lorsque la création est pensée non seulement comme simple outil d'expression, mais comme acte de langage et de subjectivation permettant de border le Réel. Je vais donc explorer en quoi la création transforme le rapport du sujet au langage et au Réel selon sa structure psychique, psychotique ou névrotique et tenter de mettre en lumière ce que cette distinction implique pour la posture de l'art-thérapeute. Mon souhait est de développer une compréhension clinique de ce qui se joue dans l'acte créateur et de pouvoir par la suite donner quelques repères pratiques.

Cette recherche s'oriente par la psychanalyse lacanienne mise en dialogue avec la psychothérapie institutionnelle et l'art-thérapie afin de penser la création comme un acte de langage et de subjectivation. Cet essai s'organise en quatre chapitres, le premier expose les principaux repères théoriques afin de comprendre la création comme acte de langage. Le deuxième s'intéresse plus particulièrement à la création selon les structures psychiques névrotique et psychotique. Le troisième met en dialogue ce qui a été présenté avec l'art-thérapie. Enfin, le dernier chapitre propose une réflexion sur la pratique de l'art-thérapeute.

³ Chez Lacan, le Réel se distingue radicalement de la réalité. Il désigne ce qui résiste absolument à la symbolisation et au langage, c'est « l'impossible » à dire ou à imaginer. Le Réel est ce noyau brut, hors-sens, qui ne se laisse pas récupérer par la parole et auquel le sujet se cogne sous la forme du traumatisme ou de la jouissance.

CADRE DE RECHERCHE

Cadre conceptuel

Ma réflexion s'organise autour de concepts empruntés au champ psychanalytique lacanien : la parole, le langage, le discours, le désir et l'acte créateur. Ces notions s'articulent selon une logique interne précise et viennent structurer le parcours de cette recherche. Ces concepts permettent de déplier les structures névrotiques et psychotiques autour de ces mêmes notions et d'en comprendre les subtilités, éclairant ainsi la manière dont chaque sujet se repère dans le monde, habite son corps et son rapport au langage.

La parole, pour Lacan (1953), n'est pas un simple moyen de transmettre des informations, mais un acte par lequel on se fait sujet en s'engageant dans un dire. Cet acte est une adresse, car il n'y a pas de parole sans l'Autre vers qui elle se destine, même si cet Autre reste absent ou silencieux. C'est de ce mouvement vers l'Autre que découle le désir, qui n'est pas la quête d'un objet concret, mais le résultat d'un manque creusé par le langage. C'est ainsi que l'acte créateur vient s'articuler différemment selon la structure clinique rencontrée. Dans la névrose, le manque a pu s'inscrire grâce au signifiant refoulé qui a créé une séparation, et donc le désir circule, cherchant sans cesse un objet qui ne le comblera jamais tout à fait. La création relève alors de la sublimation, l'œuvre permet de faire face à ce vide, de le voiler ou de mettre en forme les conflits inconscients, en offrant un point d'ancrage à ce désir insatisfait. Dans la psychose, le manque ne s'organise pas de la même manière. L'Autre n'est pas barré par le langage, il n'a pas été traversé par cette opération qui, dans la névrose, le rend manquant et permet au désir de circuler. Le sujet se trouve alors confronté à un Autre vécu comme omnipotent, sans faille, sans manque. Dans ce contexte, la création ne cherche plus à faire circuler un désir qui n'a pas pu se structurer de cette façon, mais opère plutôt comme un bricolage sinthomatique, une tentative de nouage visant à border le Réel, non pas pour satisfaire un désir, mais pour stabiliser le rapport même du sujet au monde.

Petite explication pour le terme *subjectivation* que j'emploie régulièrement et qui a été introduit par Lacan à partir de 1945 dans son texte sur le temps logique. La subjectivation désigne ce moment où le sujet en vient à se reconnaître et à s'affirmer comme sujet de son propre désir et de sa propre parole. Ce n'est donc pas ici un processus d'épanouissement personnel, ni une simple prise de conscience, mais un acte logique et structural par lequel quelque chose advient là où, avant, il n'y avait qu'un effet du signifiant.

Avant toute chose, il sera important de prendre en compte les différentes structures psychiques, névrotiques et psychotiques, qui supposent un rapport au monde, à l'Autre, à la langue, au corps et donc à la création fondamentalement différente. Il est bien impossible d'appliquer telle ou telle intervention d'un sujet à un autre, encore moins d'une structure à une autre. Il est donc essentiel de savoir à qui nous avons à faire et, pour en avoir une idée, il faut pouvoir être à l'écoute, aller à la rencontre d'un autre dans sa singularité et disposer de connaissances suffisantes en psychopathologie pour entendre ce qui se dit et comprendre ce que ce dire révèle du sujet dans son rapport au monde.

Paradigme

Cette étude s'inscrit dans un paradigme interprétatif herméneutique d'orientation psychanalytique lacanienne. Cette approche reconnaît que le chercheur n'est jamais extérieur à ce qu'il étudie, mais qu'il est lui-même pris dans le sens qu'il interroge. La dimension herméneutique met l'accent sur le caractère toujours en mouvement de l'interprétation. En effet, comprendre n'est jamais saisir une bonne fois pour toutes, mais c'est entrer dans un dialogue où le sens se révèle peu à peu, dans l'écart entre ce qui est dit et ce qui se laisse entendre (Gadamer, 1976). Finalement, cette recherche est à l'image de ce reste, de ce qui échappe toujours et encore dans le langage. Le chercheur n'impose pas un sens préétabli, mais se laisse interroger par son propre sujet de recherche. L'orientation psychanalytique lacanienne apporte une dimension particulière à cette recherche et met en tension cette posture herméneutique, qui suppose qu'un sens peut advenir dans la rencontre et dans le dialogue, avec le fait que la psychanalyse lacanienne pose que le sujet ne sait jamais entièrement ce qu'il dit, que son dire est traversé par un inconscient qui s'énonce à son insu, par des lapsus, des répétitions, des « ratés » de la langue. Cette tension est assumée et constitue le cœur même de cette tentative dans l'écriture et dans la recherche à vouloir tout comprendre ou épuiser le sens de ce que je tente de comprendre et dans ce qui résiste malgré tout à la formulation. C'est donc dans cet espace de tension entre le désir de comprendre et l'impossibilité structurale de tout saisir que se déploie cette recherche, et la réécriture de celle-ci pourrait alors être sans fin.

Méthodologie

Cette méthodologie n'a pas été pensée avant d'être vécue. En effet, j'ai commencé à écrire de la poésie en même temps que je commençais cet essai, et c'est ainsi que sont nées conjointement deux écritures. Mon souhait était d'échapper à la rigidité de cet essai, de faire des pauses, de laisser d'autres mots

respirer ailleurs. Ces proses, ces fragments résonnaient pour leur simple beauté. Ce n'est que peu à peu que j'ai compris qu'il y avait un lien entre mes proses, mes lectures et mon écriture théorique. Cet essai est donc né ainsi, dans cet écart, avant de pouvoir se nommer, à l'image de ce que je tente d'élaborer ici. Ce n'est que dans l'après-coup que j'ai pu reconnaître, dans ce geste instinctif, la cohérence qu'il portait non seulement avec l'orientation psychanalytique lacanienne, mais aussi avec ce qui échappe sans arrêt au sens, aux mots, l'expression même de *lalangue* dans ce qui ne pourra se laisser dire dans le discours commun.

Ainsi est née cette méthodologie de recherche, qui repose sur une approche par l'écriture, considérant l'acte d'écrire comme un dispositif heuristique permettant de produire du savoir. Paillé et Mucchielli (2021) expliquent que dans la recherche qualitative en sciences humaines et sociales, l'écriture est elle-même un outil de recherche, un lieu où la réflexion se construit, où le sens se dégage peu à peu à travers le mouvement même de l'écriture. Écrire, c'est produire du savoir par l'acte même d'écrire, c'est adopter une posture analytique, traiter l'écriture comme matériau signifiant. Je me dis alors que la langue structure le sujet, écrire c'est se structurer, c'est faire resurgir du sujet. Cette méthode est cohérente avec l'ancrage lacanien de cet essai. Si la langue structure le sujet, si le « parlêtre » est cet être qui se constitue dans et par le langage, alors écrire ce n'est pas seulement décrire, mais c'est aussi faire ressurgir quelque chose du sujet que la seule pensée ne peut atteindre. Comme le montre Lacan (1966), le sujet est pris dans le langage avant même de savoir le manier, écrire c'est alors travailler cette prise, la déplier, la laisser raisonner autrement. Cette recherche est elle-même un acte créateur, une mise en forme de ce qui résistait à la forme. Une poétisation du rapport à la langue, aux mots, à l'écriture et à la création, où l'échec lui-même n'est pas un défaut de méthode, mais la condition même de ce qui peut advenir. Blanchot (1955) nous montre que ce n'est pas malgré l'impossibilité à tout dire que l'on écrit, mais à cause d'elle, le manque à dire n'est pas un obstacle, mais le moteur.

Ce travail adopte également un dispositif formel singulier, une écriture en miroir. À la page de droite, le discours théorique et clinique se déploie, construit, argumente, cite. À la page de gauche, une voix poétique lui répond ou plutôt l'accompagne sans le suivre. Ces fragments en prose ne sont ni des illustrations ni des commentaires de la théorie, ils sont une autre manière de dire ce que la théorie ne peut pas tout à fait atteindre, ce qui résiste à la formulation, ce qui précède le concept. Ce choix formel est lui-même une mise en acte de la problématique, si la création touche à *lalangue*, à cette matière langagière antérieure à la symbolisation, il fallait un espace dans l'écriture où cette dimension puisse

exister sans être immédiatement réduite au sens. La page de gauche est cet espace, un espace de bord, où quelque chose peut s'écrire sans avoir à se justifier.

L'écriture met en dialogue les auteurs, ma propre réflexion et mes questions, ce qui m'a arrêtée dans mes lectures, ce qui a résisté, fait douter. L'écriture de cet essai ne consiste donc pas à appliquer une théorie à un objet, mais consiste à laisser les auteurs travailler ma pensée. C'est ce que Paillé et Mucchielli (2021) nomment la posture du chercheur-interprète, non pas un regard neutre et distant sur l'objet, mais une présence engagée dans le processus même de construction de sens.

La collecte

Cette recherche s'appuie sur deux types de matériaux, mis en dialogue tout le long du texte. D'un côté, un retour théorique sur mes lectures en psychanalyse lacanienne, en psychothérapie institutionnelle et en art-thérapie, que je fais travailler entre elles comme matière à penser, à mesure qu'elles naissent de mon écriture. De l'autre côté, mes propres observations cliniques, issues de mon expérience de stage auprès d'adultes de structure psychotique, consignées sous forme de notes, comme une écriture spontanée découlant de mes lectures. Ces observations ne sont pas des données recueillies selon un protocole de recherche classique, ni quantitatif, ni généralisable, mais plutôt qualitatif, dont les illustrations cliniques viennent comme point d'ancrage à ma réflexion.

L'écriture est cette troisième matière, car ces poèmes en marge ne sont pas de simples ornements, mais participent au processus de compréhension de ma recherche, révélant ce que la seule écriture clinique ne pourrait jamais atteindre. Parfois, je fais part de mes réflexions personnelles qui émanent de mon écriture, de ce savoir qui se dégage des auteurs. C'est une voix off qui souffle, au lecteur, une voix intime de ce que je cherche.

L'analyse

L'analyse s'est construite progressivement selon une démarche qualitative inspirée de Paillé et Mucchielli (2021). Dans cette approche, l'écriture devient un outil de construction de l'analyse, mon processus de rédaction permet de développer peu à peu ma réflexion, de mettre en relation les concepts, de faire émerger des significations et de construire une interprétation de ce que créer veut dire.

Mais comment analyser ce qui, au fond, résiste à être analysé ? Dans le même geste, dans le même souffle d'écriture, de la théorie venait réveiller des souvenirs de stage, mes lectures réactivaient ma

mémoire, faisant alors des liens avec la pratique. De mes lectures me venaient aussi spontanément des désirs d'écrire de la prose, en aparté, ce que je ne pouvais tout à fait saisir par de simple mot du discours commun venaient prendre une forme poétique et résonnait avec la théorie clinique. Rien n'est resté fixe bien longtemps, comme si le sens lui-même refusait de se laisser saisir une bonne fois pour toutes. C'est cet aller-retour, tenu par l'écriture, qui constitue la méthode d'analyse de cette recherche, une méthode qui a sa propre cohérence, son propre langage, à l'image de ce que je tente de dire depuis le début. Ce n'est donc pas malgré ce mouvement continu que cette recherche avance, mais à partir de lui. C'est aussi pourquoi la théorie et la clinique ne sont jamais séparées en sections distinctes dans cet essai, ils n'ont jamais été séparés dans l'écriture elle-même. L'analyse s'est déployée dans cette mise en dialogue, au fil des résonances, des déplacements, des associations rendus possibles par l'écriture.

AVANT-PROPOS

Ma recherche se délie et se développe au fur et à mesure que les mots s'écrivent, au rythme des réflexions, je pars de nombreuses questions pour poursuivre ma recherche sur une tentative de réponse. C'est une écriture qui file qui souhaite trouver quelques pistes de réponses dans un océan d'inconnu, je vais tenter avec réserve et humilité d'en écrire quelque chose du soin psychique.

Par ailleurs, il me tient à cœur d'inscrire cette réflexion théorique sous le signe de l'adresse. À l'image de celui qui frappe à une porte, porté par une demande adressée à l'Autre, je dédie cet écrit à cet "Autre" que vous incarnez, cher lecteur, chère lectrice. C'est en vous que mes mots et mes pensées cherchent un lieu où se déposer, agissant comme le moteur même de mon écriture. En écho au désir qui pousse le sujet à venir en séance pour y loger son mal-être, je pose dans ces lignes le témoignage d'une parole qui cherche, elle aussi, son chemin vers l'Autre.

Tout au long de mes pistes de réflexion, je prends le soin d'exposer les différentes structures psychiques qui habitent ce monde et de l'importance d'en connaître les subtilités dans notre travail de relation d'aide pour savoir à qui nous nous adressons et qui nous accompagnons. Car le rapport au monde, au langage et à l'Autre diffère selon la structure psychique, aussi singulière soit-elle, il existe néanmoins des concepts communs qui nous guident dans nos interventions.

Cette recherche naît dans l'interrogation de ma propre pratique, entre la formation universitaire et la réalité du terrain. Je fus alors portée et habitée par l'approche et les valeurs qui prennent vie sur mon lieu de travail, un organisme communautaire alternatif d'hébergement transitoire de type milieu de vie qui accueille des personnes du côté de la psychose. Cet espace qui résiste aux normes sociales et laisse une place à ce qui reste singulier chez chacun, sans intention aucune de changer l'autre, mais de porter une écoute et un accueil unique à la souffrance humaine. De ce lieu est né le souhait d'explorer ma propre posture d'art-thérapeute en étant en cohérence avec ce que véhicule ce lieu et ce qui git en moi (10h45, 04 juillet 2026).

Une note sur la notation : tout au long de cet essai, je distingue l'Autre avec majuscule de l'autre avec minuscule, distinction empruntée à Lacan. L'autre minuscule désigne le semblable, la personne concrète à qui l'on s'adresse, le thérapeute, le parent, le pair. L'Autre majuscule désigne le lieu du langage, l'ordre symbolique qui nous précède et nous constitue, ce tiers qui n'est pas une personne, mais une structure,

la langue, la loi, le discours social. Cette distinction est centrale dans la pensée lacanienne et dans la façon dont cet essai pense la parole, l'adresse et la création.

Il paraît que les mots viennent à manquer
Qu'il existe des joies, des souffrances, des peurs innommables
Que le mot même ne sait se dire
Des sensations inconnues qui traversent le corps sans trouver mots pour les contenir
Ceux qui s'essaient s'échouent, lamentablement.

Je sais bien que tous ces mots ne peuvent dire Le mot que je tente en vain de dire
Tous les mots n'existent pas pour dire ce qui tente sans arrêt vouloir se dire
J'écris pour tenter de dire en vain

1. LE SUJET ET LE LANGAGE

« Je n'ai qu'une seule langue, et ce n'est pas la mienne ».

Jacques Derrida

J'écris depuis cette chaise, depuis cette table posée devant cette fenêtre, depuis mon regard qui s'y perd, depuis le monde des pensées. Ce qui suit est la suite logique de tout le cheminement né de mes lectures, de mes questionnements, de ma pratique clinique et artistique. J'ai donc commencé par ce qui selon moi était premier, le langage et de comment celui-ci pouvait déterminer tout le reste, les restes seront les chapitres suivants qui se répondent, se suivent, se contredisent, vivent dans les mots et malgré eux (13h35, 03 juillet 2026).

1.1 Le langage

Commençons par le commencement : la naissance d'un être humain. Que se passe-t-il à ce moment-là où l'enfant se retrouve plongé dans le monde du langage, immergé dans le monde des signifiants ? Comme le souligne Lacan dès ses *Écrits* (1966), le sujet est d'emblée capté par cet ordre symbolique qui lui préexiste et qui découpe sa réalité, plongé dans le discours de l'Autre. Il est parlé avant de parler, avant de dire « je ».

Dans la majorité des cas, et dans le meilleur, l'Autre lui parle, s'adresse au nourrisson, lui prête des intentions qui viendront le constituer et le structurer. L'Autre vient donner du sens à un cri, exerçant ce que Aulagnier nomme dans *La violence de l'interprétation* (1975) une « violence nécessaire » : celle de traduire les manifestations organiques de l'enfant en un appel psychique adressé à l'Autre, interprétant alors ce cri soit par de la faim, de la douleur, de la fatigue ou tout autre chose, selon l'adulte qui prodigue le soin. Elle fait entrer l'enfant dans le champ de la demande, mais aussi dans un monde où ce qu'il éprouve ne coïncide plus immédiatement avec ce qui se dit de lui. C'est là que naît une première distance, une première rupture entre le vécu et le langage.

Il paraît que le mot tue la chose
Que de ce qui ne peut être dit reste dans les restes
Dans le vide du corps
J'écris pour border, resserrer ce qui est resté.

Née,
À peine entrée ou à peine sortie
Je perds.
Je suis coupée du lien
Ce qui me relie à ma mère.
Première perte
Premier deuil
Brûlant dans le premier cri
Je commence l'entrée dans le temps
Tout en le perdant.

C'est ici qu'une distinction clinique majeure se dessine. Là où, dans la névrose, le sujet accepte cette interprétation comme une perte nécessaire ouvrant au désir, dans la psychose, le sujet peut la vivre comme une intrusion radicale (Lacan, 1955-1956 ; Maleval, 2011). On pourrait dire que, dans la psychose, le signifiant ne produit pas toujours cet effet de bord qui permet de mettre le corps à distance, car l'adulte plaque un mot général sur une expérience singulière et indicible : la sensation du corps (Rouzel, 2000). Dans la névrose en revanche, le langage en venant border le corps vient aussi le creuser, le mot « tue » la chose^[08]⁴

L'enfant naît donc dans ce « bain de langage » (Dolto, 1984) propre à son milieu, en se confrontant au monde extérieur, en se confrontant au discours d'une société donnée, dans une époque donnée, à une histoire familiale singulière. À partir de là, une question se pose presque inévitablement : sommes-nous libres ? Je serais tentée de dire non, du moins pas au sens d'une liberté originelle et absolue. Nous sommes déjà l'être d'un Autre. Nous naissons dans un tissu de paroles qui nous précèdent, dans des récits qui nous racontent avant de pouvoir nous raconter nous-mêmes. Mais ce lien est nécessaire, ce n'est pas seulement une aliénation, mais plutôt ce qui permet de rendre possible l'entrée dans le langage, dans le lien social. Sans cette inscription première, il n'y aurait pas de sujet, mais uniquement des organismes. Les travaux de Spitz (1945) sur l'hospitalisme l'ont montré de façon saisissante, des nourrissons privés de parole et de tendresse, pourtant nourris et soignés, dépérissaient et mouraient. Le corps seul ne suffit pas, il faut que quelqu'un s'adresse à lui.

Il est important de préciser ici la structure psychotique dans la pensée lacanienne, car le terme fait souvent l'objet de préjugés. La psychose n'est pas un déficit, une lacune ou une pathologie du manque de quelque chose. Elle n'est pas non plus une forme appauvrie ou dégradée de la névrose. Elle est une structure au même titre que la névrose, c'est-à-dire une manière d'être au monde, une façon singulière dont le sujet se noue au langage, à l'Autre et à son corps. Lacan (1955-1956) distingue ces structures non pas selon un critère de gravité ou de normalité, mais selon le mode de traitement du signifiant primordial, qui vient normalement border le sujet et organiser son rapport au langage et au désir. Dans la névrose, ce signifiant est refoulé, il opère en creux, produisant le manque qui ouvre au désir. Dans la psychose, il est forclos, non pas absent au sens d'un oubli ou d'un accident, mais non inscrit

⁴Expression empruntée à Hegel et reprise par Lacan. Nommer une expérience, c'est aussi la faire disparaître dans sa singularité brute. La sensation pure, avant d'être nommée, appartient au corps, dès qu'elle reçoit un mot, elle entre dans l'ordre symbolique et perd quelque chose de son immédiateté. Il reste alors toujours un résidu de ce qui n'a pas pu passer dans le mot, et c'est ce reste qui devient le moteur du désir.

dans l'ordre symbolique du sujet, ce qui produit un rapport radicalement différent au langage, à l'Autre et au corps.

Ce rapport différent ne signifie pas un rapport moindre. Le sujet psychotique n'est pas privé de langage, il en use autrement parfois avec une sensibilité à la matière des mots, à leurs sons, à leurs résonances, que la névrose précisément voile. Maleval (2011) insiste sur ce point : il ne s'agit pas d'un langage déficient, mais d'un autre rapport au signifiant, plus proche du Réel, moins filtré par la symbolisation. Soler (2002) reprend cette idée de Freud d'un inconscient à ciel ouvert de la psychose. En effet, là où dans la névrose l'inconscient est refoulé, caché, déchiffrable par les symptômes, dans la psychose il est livré au grand jour, visible et tout aussi indéchiffrable pour le sujet lui-même. Nous pouvons l'entendre dans des propos délirants, qui ne font pas sens, comme un rêve qui serait exposé au grand jour. Rouzel (2000) le dit également, ce que le sujet psychotique invente avec la langue, ses néologismes, ses mots-valises, ses formules singulières, témoigne non d'un échec du langage, mais d'une créativité particulière face à ce qui, pour lui, ne se laisse pas facilement symboliser. Cette différence dans la structure s'explique par l'absence de cette fonction symbolique fondatrice (Lacan, 1955-1956), une fonction qui, lorsqu'elle opère, médiatise le rapport du sujet au Réel alors qu'en son absence celui-ci reste sans bord, sans filtre, exposé à une jouissance qui déborde sans pouvoir se canaliser dans le désir. C'est pourquoi, en art-thérapie comme en clinique, il est essentiel de savoir à quelle structure on a affaire, non pour étiqueter ou réduire, mais pour ajuster sa posture, son écoute, et comprendre ce que la création fait pour ce sujet-là, dans ce rapport-là au monde et au langage.

Le rapport à l'Autre diffère selon la structure psychique. Si le névrosé habite un monde marqué par le manque-à-être, le sujet psychotique peut se trouver confronté à un Réel vécu comme un « trop-plein », dans la mesure où celui-ci échappe davantage aux médiations symboliques (Lacan, 1955-1956). Pour lui, le mot ne « tue » pas la chose ; il reste parfois collé à elle, privant le sujet de cet espace de vide nécessaire pour désirer⁵. Là où dans la névrose le sujet peut se tenir à l'écart, dans le voile, dans l'illusion, dans la psychose, le sujet peut se trouver exposé à une proximité brutale avec les choses, les voix, les sensations. Le langage ne joue plus tout à fait son rôle de filtre ou de séparation. Il ne protège plus comme il le devrait et le sujet se retrouve plus directement confronté à ce qui, pour lui, ne fait pas

⁵ Lacan distingue trois registres qui structurent l'expérience du sujet. Le Symbolique désigne l'ordre du langage, des signifiants et de la loi, ce qui structure et découpe la réalité. L'Imaginaire désigne le registre des images, des identifications et des représentations, ce par quoi le sujet se perçoit et perçoit l'autre. Le Réel désigne ce qui échappe à la symbolisation et à la représentation, ce qui ne peut pas se dire, ce qui résiste au sens et fait irruption dans l'expérience comme ce qui est impossible à intégrer. Ces trois registres sont noués ensemble.

bord. C'est là que la pensée de Maleva (2011), de Zenoni (2009), de Rouzel (2000) est importante, puisqu'elle permet de comprendre que dans la psychose, il ne s'agit pas d'un langage avec des lacunes, mais d'un autre rapport au signifiant, où la suppléance, le bricolage et l'invention deviennent parfois indispensables.

Susurre les mots interdits, des enfants des enfants, des parents des parents

L'entrée dans le langage commence même avant le premier cri. Dans le ventre de la mère, l'enfant est déjà dans le langage des parents, dans leurs désirs, leurs projections, leurs peurs, le prénom. Le langage résonne jusque dans sa peau, à travers le corps maternel, pour constituer ce que Anzieu appelle le « Moi-Peau » (1985) : cette enveloppe psychique qui se calque sur l'enveloppe corporelle. Le langage touche et imprègne les pores de la peau et commence à constituer la structure psychique et corporelle de l'être à venir. Il ne passe pas seulement par les mots prononcés après la naissance, il est déjà là dans les tonalités, dans les rythmes, les attentes, les fantasmes qui entourent l'enfant avant même qu'il puisse être entendu en tant que sujet. Dans la névrose, cette enveloppe du "Moi-Peau" (Anzieu, 1985) assure une fonction de limite. Elle permet au sujet de contenir, de filtrer, de différencier le dehors et le dedans. Dans la psychose, cette peau peut s'avérer trouée, rendant l'expérience du monde et du corps fragmentée, plus morcelée, parfois plus envahissante. Le langage ne touche pas seulement la pensée, il touche aussi la chair psychique.

1.2 La parole et adresse

« La parole crée le sujet dans le langage » (Lacan, *Écrits*, 1966).

1.2.1 La parole

Si le langage nous a été imposé, au sens où il nous précède et nous assujettit à une structure qui n'est pas de notre invention, la parole est l'effort du sujet pour se réapproprier sa propre histoire (Zenoni, 2009). Je me permets de souligner tout de même que cette « aliénation », l'entrée dans le langage, est nécessaire pour que le sujet puisse se définir et s'inscrire dans le lien social, que l'infans puisse devenir sujet. L'aliénation n'est pas un accident, c'est la condition même de la subjectivation. Il n'y a pas de sujet avant le langage, il n'y a qu'un organisme. C'est dans la perte que quelque chose d'un sujet peut advenir. Alors qu'est-ce que de ce langage, ancré dans une société donnée, dans un temps donné, le sujet pourra en dire ? Qu'est-ce qu'il en fera ? Qu'est-ce que de cette « aliénation », le sujet racontera de lui par ce langage même ?

On déguise nos existences à coups de subterfuges
Avant rien et rien par la suite
Nous aurons habité la terre

Comment pourra-t-il se raconter dans ce lien à l'Autre, dans ce qui l'accroche au langage de l'autre ? Ces questions me semblent importantes puisqu'elles montrent que la parole n'est pas un simple véhicule d'informations, mais elle est aussi une manière de prendre place, de se faire entendre, mais aussi de se découvrir dans l'écart entre ce que l'on veut dire et ce que l'on dit.

La parole devient alors une mise en acte de cette langue, une mise en mots de la langue, c'est un acte de subjectivation. Comme le suggère Zenoni (2009), il s'agit pour le sujet de trouver une manière d'habiter la structure pour ne pas y rester captif. C'est-à-dire que si l'aliénation au langage est inévitable, le sujet n'est pas pour autant condamné à la passivité. Habiter la structure, c'est cesser de subir le langage comme une loi pétrifiante pour commencer à y circuler, à y introduire du jeu et de la nuance. C'est transformer le discours universel en un discours subjectif.

Cet effort de réappropriation emprunte toutefois des chemins différents selon la structure psychique du sujet, car la structure névrotique et la structure psychotique ne parlent pas depuis le même lieu. Dans la névrose, marquée par le refoulement, la parole est habitée par le manque (Lacan, 1966 ; Freud, 1915). Le sujet cherche, à travers ses symptômes et ses lapsus, à dire ce que le langage a voilé. Dans la psychose, le rapport au langage est plus radical (Maleval, 2011), il n'est pas un lieu de refoulement, mais un lieu d'envahissement par le Réel. L'effort de parole ne vise pas tant à découvrir un sens caché qu'à produire un « point de capiton »⁶, une tentative de reconstruction pour stabiliser un monde menaçant. « Le point de capiton » apporté par Lacan (1955) empêche que le sens ne continue à se délier à l'infini ; il permet au signifiant de se fixer en un point pour s'ancrer, évitant ainsi au discours de filer sans fin.

⁶ Le point de capiton est un concept introduit par Lacan dans son séminaire III (1955-1956). L'image est celle du capitonage, ce point de couture qui fixe le tissu et l'empêche de glisser. Dans le langage, il désigne le moment où un signifiant vient fixer rétroactivement le sens d'une chaîne de signifiants qui, sans lui, continuerait à glisser indéfiniment. Dans la psychose, cette fonction est défaillante, le sens ne se fixe pas, il continue à glisser, pouvant produire des phénomènes d'envahissement ou de fragmentation.

Il paraît que l'angoisse de la page blanche ne vient pas du vide,
Du manque à dire
Mais d'un trop plein
Rien ne se fixe,
Rien ne vient faire trace dans le blanc
Aucune idée, aucun mot ne vient s'arrêter
Ils ne trouvent encore aucun point où se laisser bercer
Ils flottent dans l'errance de mes pensées, sans jamais se former.

Lacan (1972) fait une distinction intéressante et qui permet de faire un lien avec la création, la distinction entre la langue et *lalangue*. La langue étant celle de l'Autre, un système codifié de signes et de règles syntaxiques qui s'impose au sujet pour lui permettre de communiquer et de s'insérer dans le lien social. C'est le versant universel, mais aussi aliénant du langage. À l'inverse, *lalangue* désigne la manière dont chaque sujet a été « affecté » par les sons, les rythmes et la musicalité des mots avant même d'en comprendre le sens. C'est une langue « charnelle », faite de débris de phrases entendues, de sons qui résonnent et de jeux de mots qui touchent au corps. Ce « bricolage » avec la matérialité sonore des signifiants permet au sujet de sculpter une réponse créatrice à l'énigme du désir de l'Autre.

Rouzel (2017) illustre ce rapport à *lalangue* depuis deux situations cliniques qui disent mieux que n'importe quelle définition ce que cela signifie concrètement. Une enfant diagnostiquée schizophrène, devant enfiler sa culotte puis son pantalon, invente un mot le « pantalote ». Ce néologisme n'est pas une erreur, c'est une trouvaille, elle noue en un seul signifiant deux objets que la logique ordinaire de la langue sépare, pour ne pas avoir à traverser cet écart qui pour elle est insupportable. C'est *lalangue* en acte, un bricolage singulier avec la matière sonore des mots pour tenir dans ses enveloppes et ses contours (Rouzel, 2017, p. 77).

Un autre patient, lui, parle pendant des mois de « peremort », un mot-valise qui fusionne père et mort, sans pouvoir encore les articuler l'un à l'autre. Ce n'est qu'au bout d'un long temps qu'il put introduire la distance nécessaire pour dire, mon père est mort. Cet écart entre les deux mots, cette respiration grammaticale, c'est ce que le langage lui permet enfin d'habiter. Avant, il n'y avait que la chose, massive, collée à lui. Puis, il y a un espace, une perte nommée, une possibilité de désir (Rouzel, 2017, p. 77).

Ces deux exemples montrent ce que *lalangue* fait cliniquement, elle n'est pas un déficit du langage, mais une autre façon d'habiter la langue, plus proche du corps, plus proche du Réel, moins filtrée par la symbolisation. En art-thérapie, le médium artistique peut offrir un espace similaire, un lieu où le sujet peut jouer avec la matière sans avoir à respecter la logique ordinaire du sens, où quelque chose peut s'inventer qui n'existait pas encore dans la langue commune.

Ce processus rejoint la pensée de Brun (2014) sur les formes primaires de symbolisation. Brun explique comment la sensorialité du médium peut faire ressurgir un souvenir du corps et de la psyché. Ce ne sont pas des traces symbolisées qui remontent à la surface, mais des traces perceptives, avant même que le mot puisse trouver son chemin jusqu'au vécu. C'est la matière, sa texture, sa résistance, sa malléabilité

qui réactive ces traces. Dans cette rencontre entre le corps du sujet et la matière, quelque chose de ce qui ne peut se dire peut prendre forme, non pas comme une image mentale, non comme un mot, mais comme expérience du corps, comme un geste répété, comme une forme qui insiste, comme un reste du langage de l'autre. Là où la parole fait défaut ou s'avère trop menaçante, le médium artistique offre un « espace potentiel », tel que défini par Winnicott (1971), où le sujet peut jouer avec son aliénation pour en faire une aire de liberté. Comme le souligne Klein (2012), la création devient alors une forme de parole qui « fait acte » par le détour de la création, non pas en disant quelque chose, mais en faisant advenir quelque chose qui n'existait pas encore.

Enfin, pour que cette parole ne reste pas un monologue, elle nécessite la présence d'un témoin. Dans la lignée de la psychothérapie institutionnelle de Oury (1982), le clinicien offre une écoute qui garantit la portée symbolique de l'adresse. Cette posture fait écho aux travaux de Gori (2008), pour qui l'acte de parole est un acte de résistance contre la catégorisation, en tant que témoin non-intrusif, nous accueillons la singularité irréductible du sujet. En écoutant ce qui « accroche » le sujet au langage, ce point de faille où le dire universel échoue, nous permettons au sujet de passer du statut d'objet du langage à celui d'auteur de sa propre parole.

Dindart (2022) illustre précisément ce mouvement depuis sa pratique. Elle décrit comment certains sujets, sans pouvoir parler, posent quelque chose dans la matière qui devient progressivement une adresse par un geste répété, une couleur choisie, une forme qui revient et comment ce geste cherche, parfois à l'insu du sujet lui-même, un témoin capable de le recevoir sans l'interpréter. Ce n'est pas encore de la parole au sens verbal du terme, mais c'est déjà une adresse, quelque chose qui tend vers l'autre, qui attend d'être reçu pour exister pleinement.

1.2.2 L'adresse

Qu'est-ce que parler ? Parler est avant tout une adresse, dans le parler il y a un Autre. Pour Lacan (1953), la parole n'est pas seulement un moyen de communiquer ou de se faire entendre, mais est intimement liée à la structure langagière du sujet et de son rapport à la langue. Qu'est-ce que la parole d'un sujet dit de lui et de son rapport au monde et aux autres ? C'est un acte, une mise en forme d'une pensée, d'un élan vers l'Autre et surtout un engagement dans lequel le sujet s'implique dans ses mots. Parler alors reviendrait à dire que c'est un processus de subjectivation, en effet chez Lacan parler c'est se faire sujet.

Lorsqu'un sujet parle, il ne transmet pas simplement une information ; il lance un pont. Dès l'origine, comme l'analyse Lacan, dès 1938, le cri de l'infans (celui qui ne parle pas encore) ne devient une demande que parce qu'il est interprété par l'Autre (la mère, le soignant). C'est cette interprétation qui transforme le besoin biologique en une adresse symbolique.

Cette adresse première à la relation au parent qui prodigue les soins est le fondement du sujet intégrant le champ de la demande. Mais au-delà de ce qui est demandé (de la nourriture, du soin), la parole porte toujours une demande de reconnaissance : « Reconnais-moi comme sujet ». Comme le déplie Dor (1985), c'est dans cet écart entre le besoin et la demande que se loge le désir, car toujours l'Autre vient à manquer, rien ne peut être comblé totalement. Parler à l'Autre, c'est donc toujours, en creux, lui poser la question: « Qui suis-je pour toi ? » (Lacan, 1960).

Dans notre pratique, en art-thérapie, cette adresse prend une dimension particulière. Le sujet ne s'adresse pas seulement au clinicien en tant que personne (le petit autre), mais au Lieu de l'Autre (le grand Autre), concept que Lacan aborde dès son *Séminaire II* (1954-1955). En tant que "témoin non-intrusif", notre rôle est de maintenir ce pont ouvert, de recevoir l'adresse sans la saturer par nos propres réponses, afin que le sujet puisse entendre sa propre parole. Cette éthique de l'accueil rejoint la pensée de Lévinas (1961), où l'adresse de l'autre nous ramène à une responsabilité : celle de laisser place à l'altérité sans chercher à la réduire. En étant le destinataire de cette adresse, nous permettons au sujet de se réapproprier les signifiants qui le constituent et de passer d'une parole subie à une parole qui fait acte.

Mais quelle est la place de la parole et du langage en art-thérapie? La parole y est d'abord accompagnement du geste. Ce que le sujet dit pendant qu'il crée, avant de commencer ou après avoir posé le pinceau, n'est pas un commentaire de l'œuvre, c'est une parole qui émerge depuis le faire, depuis le contact avec la matière, depuis ce qui s'est passé dans le corps pendant que le geste avait lieu. Cette parole n'est pas demandée, elle surgit, ou elle ne surgit pas, et les deux sont possibles. Oury (1982) insistait sur ce point dans la psychothérapie institutionnelle : ce qui se dit dans un atelier n'est pas séparable de ce qui s'y fait. La parole et le geste ne sont pas deux registres distincts, mais deux façons dont quelque chose du sujet peut advenir dans le même espace et dans le même temps.

La création elle-même parle, non pas parce qu'elle contient un message à déchiffrer, mais parce qu'elle est posée quelque part, dans un espace partagé, devant un autre qui la reçoit. Ce dépôt est déjà une adresse, même sans mots, même sans regard. Klein (2012) souligne que le simple fait de recevoir ce qui a été produit, sans l'interpréter, sans le commenter, simplement en le reconnaissant comme existant, constitue déjà un acte thérapeutique. L'œuvre adresse quelque chose au témoin, et le témoin, en recevant cette adresse, permet qu'elle existe autrement que dans la solitude du sujet qui l'a produite. C'est dans cet écart entre créer et être reçu que peut-être quelque chose peut se déplacer.

Il y a également la parole de l'art-thérapeute, une parole qui peut être risquée, si elle est exprimée trop tôt, interpréter trop vite. Intervenir au lieu du silence peut tuer la création, renfermer ce qui s'ouvrait. Comprendre la valeur des mots pour savoir qu'un mot peut créer un chamboulement, un déplacement, aggraver ou soulager c'est savoir que le silence peut dire tout autant. Savoir porter ce silence est aussi un enjeu important pour le thérapeute et l'apprivoiser est un devoir pour éviter d'énoncer un mot simplement pour éviter sa pesanteur, car il viendrait alors seulement soulager l'angoisse du thérapeute. Une question qui appelle une réponse risque de rompre le processus, de refermer par le symbolique ce qui cherchait encore sa forme dans le Réel et l'Imaginaire. La parole juste en art-thérapie est donc souvent une parole retenue, une parole qui attend, une parole qui laisse du temps à ce qui n'est pas encore prêt à se dire. Winnicott (1971) nommait cette capacité, le holding, non pas l'indifférence, mais la capacité à contenir sans intervenir, à être là sans s'imposer. C'est dans cet espace de retenue que le sujet peut, parfois, risquer quelque chose de lui-même dans la matière, et laisser advenir ce qui ne pouvait pas encore se formuler.

Ces trois dimensions, la parole comme accompagnement, comme adresse et comme risque coexistent dans chaque séance, parfois simultanément, parfois successivement, et c'est la sensibilité du thérapeute à ce qui est en jeu à chaque moment qui permet de les distinguer et d'ajuster sa posture en conséquence. Car ce qui est vrai à un moment peut devenir faux au moment suivant et c'est peut-être cela, finalement, la clinique de l'art-thérapie : savoir rester à l'écoute de ce qui cherche à advenir, sans décider à l'avance sous quelle forme cela doit se présenter.

1.3 Le transfert

La clé de notre pratique et de toute pratique en relation d'aide est le transfert. Qu'est-ce qui fait qu'une personne revient nous voir, que cette personne nous parle, se livre sur ses souffrances et sur son histoire

? Qu'est-ce qui se joue dans le transfert et comment s'exprime-t-il ? Ce lien qui se tisse au fur et à mesure des rencontres est différent d'une personne à une autre, mais surtout différent selon la structure psychique du sujet. La posture du thérapeute se doit alors de s'ajuster à la personne qui se présente devant elle. Il est essentiel de savoir qui s'adresse à nous afin d'éviter toute rupture, dérapage ou déclenchement. Alors, qu'est-ce que le transfert et comment il s'établit selon la névrose ou selon la psychose ?

Pour commencer, on peut s'interroger sur ce qui fait qu'une personne vient frapper à notre porte, c'est à dire ce qui pousse le sujet à s'adresser à l'autre et je parle ici de la demande, s'il y en a une...

Petit retour historique, Freud (1912) pensait que le transfert était une projection de l'affect du sujet sur l'analyste et que l'analysant rejouait ses relations passées, souvent parentales, comme un « miroir » du passé. Pour Lacan (1964), le transfert dans la névrose n'était pas simplement une répétition des émotions passées, mais un rapport au savoir. En effet, dans le cas de la névrose, le sujet entre en analyse parce qu'il souffre d'un symptôme, qu'il ne comprend pas et il souhaite faire un travail qui lui permettrait d'élucider son propre mystère et qu'il attribue à l'analyste une fonction magique que Lacan nomme le sujet supposé savoir⁷. Le transfert est alors ce qui pousse le sujet à parler parce qu'il croit que l'analyste a la clé à sa souffrance. L'analyste occupe une place de manque pour que le sujet en cherchant des réponses chez l'autre, finisse par produire son propre savoir. La fin de l'analyse ne se résout donc pas dans une réconciliation affective, mais par la chute du sujet supposé savoir. L'analysant découvre que l'analyste est lui aussi marqué par le manque et qu'aucun Autre ne détient la clé ultime de son existence et de son désir.

Si dans la névrose le transfert repose sur le sujet supposé savoir, dans la psychose le savoir n'est pas « supposé » chez l'autre, il est souvent déjà là, du côté du sujet. Comme le souligne Maleval (2011), Le sujet ne vient pas en analyse avec une énigme à déchiffrer sur lui, mais vient avec une certitude, il détient la réponse avant même que la question se pose et l'Autre est souvent perçu comme un autre réel, menaçant voulant s'emparer de son être. Le transfert n'est pas une invitation à l'interprétation, mais une tentative de stabiliser une certaine relation au monde. Le sujet vient alors témoigner de ce qui lui arrive pour lui, et l'analyste se fait plutôt « secrétaire » (Lacan, 1956) de ce témoignage, il recueille le discours,

⁷ Le sujet supposé savoir est un concept de Lacan (Séminaire XI, 1964). Il désigne la fonction que le sujet attribue à l'analyste, celle de détenir le savoir sur sa souffrance et le sens de ses symptômes. Ce n'est pas une qualité réelle de l'analyste mais une projection qui inaugure et soutient le transfert. La fin de l'analyse advient lorsque cette supposition tombe, lorsque le sujet ne découvre qu'aucun Autre ne détient ce savoir.

l'aide à ordonner son monde et à construire un « sinthome » c'est-à-dire une invention personnelle qui lui permette de nouer Imaginaire, Symbolique et Réel. Contrairement au névrosé qui est un sujet manquant cherchant son être dans l'Autre, le psychotique est souvent un sujet trop plein, envahi par la jouissance de l'autre. Le transfert ne vise pas à révéler une division, mais à créer une bordure, une limite pour que le sujet ne soit pas aspiré par le Réel. L'analyste se doit alors d'être discret, de ne pas incarner un expert, le grand Autre menaçant, mais un petit autre semblable.

Le transfert ne vise pas à déchiffrer le message d'un inconscient, mais à offrir une espace où le sujet peut bricoler une solution singulière, l'analyste occupe alors la place d'un partenaire-sinthome. Le transfert peut se stabiliser lorsque le sujet a réussi à isoler ce petit quelque chose, cela peut être une activité, une routine, une création ou autre qui lui permet de s'inscrire dans le lien social sans être dévoré par l'Autre.

En art-thérapie, le transfert ne se joue pas dans un face-à-face, il se médiatise à travers un tiers matériel. Comme le soutient Klein (2012), le processus s'effectue au sein d'une « configuration transférentielle » où le médium artistique fait tiers, accueillant une part des projections et instaurant une distance protectrice indispensable. Maldiney (1987), exprime que la présence du thérapeute doit demeurer « latente » et « marginale ». Faisant référence à la clinique de Pankow avec les sujets schizophrènes, Maldiney rappelle que ces derniers exécutaient parfois leurs modelages hors de sa présence directe, mais « intentionnellement à son attention » : elle devenait le pôle de leur projection, permettant ce que Pankow qualifiait de « greffes de transfert » (2/10).

L'art-thérapeute n'est pas un « analyste intelligent, qui veut mettre de l'ordre dans le chaos » (2/10). Son rôle, comme le soutient Winnicott repris par Maldiney, est de savoir accueillir le non-sens ou l'informe sans chercher à le rationaliser ou à le structurer prématurément. Organiser le non-sens ou le chaos constitue déjà une défense de l'institution et du clinicien contre l'angoisse.

Il y a également à différencier l'espace de la rencontre, en institution ou en cabinet, le transfert ne se joue pas de la même façon. Delion (2012) rappelle que le sujet psychotique, marqué par le morcellement et la dissociation, ne peut pas supporter un transfert massif et centralisé. Le transfert s'y présente de manière éclatée, c'est le concept de constellation transférentielle (Delion, 2012 ; Oury, 1982). Le patient dépose des morceaux de son énigme subjective sur les différentes personnes qu'occupent son environnement, mais aussi sur les objets et les lieux. Dindart (2022), quant à elle, conceptualise l'atelier

comme une « clinique des formes » qui permet, au cœur des structures de soin, une mise au travail des processus de création. En institution, face à la psychose, Zenoni (2009) propose d'opérer un « vidage » au niveau du savoir et du vouloir de l'institution, afin de rendre l'adresse du sujet supportable.

L'atelier libre, en art-thérapie, permet cet espace où on ne vise ni la guérison, ni l'évaluation, ni la production d'un chef-d'œuvre. L'Atelier du Non-Faire, fondé en 1983 par l'infirmier psychiatrique Christian Sabas au Pavillon 53 de l'hôpital Maison-Blanche, est à l'image de ce lieu où les patients pouvaient peindre, jouer de la musique, écrire, ou simplement ne rien faire (Sabas, cité dans *Comme des fous*, s.d.). Le nom même de l'atelier renverse la logique productiviste du soin, il ne s'agit pas de faire quelque chose de mesurable, mais d'habiter un espace où faire et ne pas faire ont la même valeur clinique. Cette philosophie du lieu résonne avec ce que Oury (1986) défend dans la psychothérapie institutionnelle, un espace suffisamment ouvert pour que rien n'y soit imposé d'avance, y compris l'obligation de créer. La constellation transférentielle s'élargit ainsi aux dimensions du médium artistique, de l'ambiance et du tracé plastique. Comme le soulignait Maldiney (1987), en évoquant l'atelier de l'hôpital du Vinatier dirigé par Pierre Pelloux, le lieu doit échapper à la « suite coutumière des occupations asilaires » et à la rigidité de la « séance » pour préserver l'imprévisibilité de la rencontre et de la surprise.

En cabinet, en un pour un, le travail avec un sujet psychotique est possible et donne lieu à un travail clinique d'une immense valeur. Comme le souligne Zenoni (2009), la différence ne se situe pas dans cette impossibilité du face-à-face, mais plutôt dans la manière de réinventer cette rencontre et d'y habiter le cadre. Recevoir la psychose en un pour un exige de renoncer définitivement à la position de l'analyste ou du thérapeute silencieux ou interprétant. Le silence pourrait être vécu comme une attente ou un vide menaçant. Pour que la relation ne devienne pas persécutrice, l'art-thérapeute en cabinet utilise le médium comme tiers où le matériel artistique cesse d'être un simple outil d'expression pour devenir le véritable partenaire du binôme. Le regard du thérapeute ne se fixe pas sur le sujet, mais se dirige, avec lui, vers l'objet en formation. Pour faire écho à Dindart (2022), la cure en cabinet se soutient d'un « dépliage continu entre création, image et langage », où les formes produites servent de bord face à l'énigme vivante du Réel du langage. L'accompagnement se fait, selon les termes de Klein, « discret, ni complaisant ni intrusif » (2017), accueillant une forme qui advient sans forcer un sens préconçu.

De plus, la cure en cabinet doit intégrer ce que Maldiney (1987) nomme la « fragilité » des formes et le respect du rythme propre du sujet. Le thérapeute devient alors le garant d'un cadre désencombré, utilisant l'art et la matière comme un bouclier transférentiel. Moon (2002) ajoute que le dispositif art-thérapeutique traite le sujet non pas comme un patient à réadapter, mais comme un artiste au travail. L'atelier devient alors un lieu où le sujet manipule la matière pour border l'angoisse.

2. CE QUI POUSSE À CRÉER

« Tout écrivain est un revenant qui cherche à regagner la langue d'avant le bannissement. » (Quignard, 2002)

2.1 Le manque

Qu'est-ce qui pousse quelqu'un à créer ? Quel élan, quelle pulsation permet cette action, cette mise en forme d'une forme, ce que Oury (1989) nomme *Gestaltung* ? Comme le souligne Maldiney (1973), ce processus est une rencontre avec l'imprévisible où le sujet tente de transformer un chaos en cosmos. Ces lectures m'amènent alors à me demander, qu'est-ce qui sommeille au plus profond de l'être pour que jaillisse la pulsion à faire advenir une partie de soi projeté dans l'objet ? Est-ce que cet acte posé serait une tentative de subjectivation, une extension de soi-même et une tentative de mise en forme de ce qui reste énigmatique, irrésolu, manquant en soi ? Animé par cette question existentielle qui ramène tous les êtres vers une seule et même question, qui suis-je ? Il reste que nous sommes manquants, manquant à nous-mêmes. Est-ce qu'alors créer serait une tentative de répondre en vain à cette éternelle question ? La mise en forme d'un échec assuré, mais dont la formation génère des mystères de l'être humain complexes, subtils et poétiques.

Dans la névrose, créer ne naît pas d'un plein, mais d'un trou, d'une béance, de quelque chose en soi qui pulse, qui insiste non parce que le sujet sait ce qu'il veut dire, mais justement parce qu'il ne sait pas. Blanchot (1955) affirmait d'ailleurs que l'artiste est celui qui appartient à l'œuvre, et non l'inverse ; il est dépossédé de son savoir par l'acte même de faire. La création naît de ce manque à dire, lorsque le langage échoue à se former.

Le poète Valéry (1957) disait qu'un poème n'est jamais achevé, seulement abandonné. L'œuvre ne se termine pas parce qu'elle serait complète, elle s'arrête parce que le sujet, à un moment donné, cesse d'y revenir. Ce recommencement n'est pas un échec, c'est la structure même du désir créateur. Si l'œuvre pouvait être achevée, si tout pouvait être dit, il n'y aurait plus rien à faire. C'est l'impossibilité qui relance. Giacometti (1967) écrit ne progresser qu'en tournant le dos au but, ne faire qu'en défaisant. Pour lui, plus on échoue, plus on réussit, à condition de ne pas abandonner et d'insister, encore. Blanchot (1955) dit quelque chose de proche lorsqu'il évoque l'artiste comme celui qui appartient à l'œuvre, et non l'inverse, dépossédé de son savoir par l'acte même de faire. L'œuvre n'est pas l'acte, elle en est le reste. En art-thérapie, ce mouvement est souvent visible, un sujet qui revient semaine après semaine au même

geste, à la même couleur, non pas pour perfectionner, mais parce que quelque chose insiste, quelque chose qui n'a pas encore trouvé sa forme et qui pourtant ne cesse de vouloir advenir.

Dans le cadre de mon stage auprès d'adultes du côté de la psychose, j'ai pu voir cette répétition dans un geste ou dans le choix du matériau. Il y a non seulement le déploiement d'un langage plastique qui leur est propre, mais aussi une tentative de border ce qui pourrait s'effondrer. Un geste qui tient, qui maintient dans cet équilibre à être aussi face à l'autre, de se tenir dans un espace où le regard de l'autre peut-être trop. Chacun joue d'astuce et d'ingéniosité pour se tenir ensemble dans cet espace et de créer quelque chose de cette forme informe qui gît en dedans et qui ne fait parfois et souvent aucun sens (9h04, 30 juin 2026).

Dans la névrose, la création flirte avec le manque ; elle est une métaphore du désir qui cherche à contourner le refoulement pour dire l'indicible. Alors que dans la psychose, la création est une tentative de parer à l'effondrement. Comme le souligne Lacan (1975-1976) dans son étude sur Joyce, l'œuvre peut faire fonction de suppléance : un "bricolage" vital qui vient lier ensemble ce qui menace de se défaire entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Le sinthome, que Lacan conçoit à partir de Joyce, désigne précisément cette invention singulière par laquelle un sujet parvient à tenir.

Le rapport du sujet au symbolique s'organise autrement, dans la psychose, le langage a rencontré une limite dans la symbolisation, la coupure entre la chose et le fait de nommer la chose n'a pu se faire et donc le symbole ne remplace pas la chose, mais se confond avec elle. Le langage ne parvient plus toujours à assurer pleinement sa fonction de médiation vis-à-vis du réel. Pour Rouzel (2000), cet acte créateur est une véritable « éthique du manque » : il s'agit de transformer son « manque à être » en un « avoir à dire », permettant au sujet de ne pas rester pétrifié par le Réel. La création ne vient pas combler un vide, mais construire un intervalle. En déposant une part de soi dans la matière, le sujet crée un point d'ancrage, une "lettre" qui vient fixer ce qui, autrement, resterait une errance insupportable.

Jusqu'à ce que tu rencontres le mur du Réel
Celui qui frappe
Celui qui achève
Qui te ramène à ta simple condition
Être de chair qui pourrit lentement jusqu'à sa propre extinction.

On ne sait pas
Et finalement ne pas savoir c'est ce qui tourmente
Savoir nous tuerait

Chez Oury (1986), le *gestaltung* n'est pas simplement donner une forme, mais permettre de faire tenir quelque chose du chaos, permettre de donner une consistance à une expérience brute du monde, un fragment informe d'un vécu, d'un ressenti, de quelque chose qui ne fait sens ou qui ne trouve place dans le langage. Créer serait alors de trouver un bord, un contenant, une consistance à cette expérience humaine. Pour le sujet psychotique, ce bord est une nécessité pour ne pas être envahi par un "trop-plein" de Réel. L'objet créé devient alors ce "troisième terme" dont parle Rouzel (2000), un médiateur qui fait écran entre le sujet et l'insupportable de son existence.

Ce qui vit en soi est comme une pulsion, une tension, quelque chose entre le dicible et l'indicible, entre soi et ce qui lui échappe. Cette tentative de faire jaillir en dehors de soi n'est pas tant un essai de subjectivation, mais une volonté à vouloir faire trace de ce qui traverse et bouleverse. Ne pas s'effondrer sous le poids de la question « qui suis-je », mais peut-être de pouvoir, grâce à la création, faire tenir cette question sans y répondre.

Un jeu entre le dedans et le dehors qui trouve son lieu dans ce tiers qu'est la création. Mettre en dehors de soi ce qui est dense, opaque, illisible. Un lieu, un espace intermédiaire tel que défini par Winnicott (1971) où le sujet peut rencontrer quelque chose de lui-même sans s'y confondre. Comme l'ajoute Rouzel (2000), cet espace est celui d'un « passage à l'acte » réussi, où la violence de la pulsion se sublime dans la matière plutôt que de s'exercer contre soi ou contre l'autre.

Peut-être que créer n'est pas de combler ce manque, mais comme le suggère Zenoni (2009), de permettre d'habiter ce manque en le bordant par une production singulière.

Rouzel (2017) explique que ce trou dans le sens, cette faille entre les signifiants, « abrite un topos, un lieu vide, le lieu de ce qui n'a pas eu lieu, donc le lieu du possible, le lieu d'où jaillit ce qui a lieu d'être » (p. 75). Le manque n'est pas une absence à combler, c'est l'espace même où quelque chose peut advenir. Sans ce vide, pas de création. Sans cette faille, pas de désir. Ce que les ateliers d'art-thérapie peuvent offrir, c'est précisément cela, un espace où le trou peut exister sans être immédiatement recouvert, où le sujet peut rester un moment dans l'inconnu de ce qui n'a pas encore trouvé sa forme. Et les mots, comme les gestes, comme les couleurs, « bordent et brodent un point de Réel » (Rouzel, 2017, p. 74), sans prétendre le combler.

2.2 Le désir : Entre manque-à-être et bordure du Réel

Au regard de ce qui s'est progressivement révélé, le rapport au désir prend une place singulière selon la structure psychique et n'est pas toujours au rendez-vous d'une pulsion à créer. Si le manque fait naître le désir du côté de la névrose, du côté de la psychose c'est tout autre (Lacan, 1962-1963 ; Maleval, 2011). Le désir ne prend pas appui sur le manque de la même façon, le manque de manque étant, le désir peut disparaître pour faire place au trop et donc le rapport à la création est aussi différent, l'élan et la fonction ne sont pas les mêmes.

J'ai pu entendre ce trop-plein notamment dans la parole, dans les échanges, je n'ai pas vu ce trop dans la création. Celle-ci venait au contraire couper ce trop-plein, mettre une pause, une respiration entre les mots. La création créait de l'espace là où les mots envahissent et fuit dans un non-sens, dans un monologue dans lequel certains sujets peuvent s'engouffrer si on ne les coupe pas pour soulager aussi ce qui ne cesse de ne pas finir (9h18, 30 juin 2026).

Du côté de la névrose, la création est une quête, une recherche de ce qui a été perdu, ce que Lacan (1964), nomme l'objet a^8 . Comme la madeleine trempée dans le thé fait ressurgir chez Proust (1913) un souvenir d'enfance en passant par le sensoriel, au-delà des mots, tout comme la création peut faire resurgir, par la matière, quelque chose d'un vécu que le mot seul ne peut retrouver. Mais là où Proust retrouve presque le temps perdu, la création thérapeutique ne le retrouve jamais tout à fait, elle en approche le bord. Comme le précise Rouzel (2000), l'acte de création ne vise pas la complétude, mais vient border le vide par où s'origine le désir. Le manque qui se creuse entre ce qui ne peut être nommé, ce qui manque à dire, de ce qui a été perdu dans l'entrée dans le langage, ce qui restait de *lalangue*, mais qui glisse sans arrêt dans l'oubli des mots.

La poésie, ce choix ou ce non-choix des mots qui traversent le texte est aussi à l'image de ce qui se dessine péniblement parfois dans un atelier, dans la création, dans une tentative de dire l'impossible, à vouloir mettre en forme cet impossible à supporter ce que peut-être la création peut rendre tolérable. La poésie, proche de la matière, des mots qui parfois n'ont pas de sens et contiennent pourtant tout le sens du monde, dans ce qui échappe au langage, à ce qui n'existe pas et n'existera jamais dans le sens des

⁸ L'objet petit a est un concept de Lacan désignant ce reste irréductible produit par l'entrée du sujet dans le langage, ce qui échappe à toute symbolisation. Ce n'est pas un objet réel mais la cause du désir, ce autour de quoi le désir tourne sans jamais pouvoir l'atteindre. C'est précisément ce manque qui maintient le désir vivant.

mots et qui se charge dans la formation des mots mêmes, dans cette nécessité à vouloir tout dire sans jamais y parvenir (11h04, 28 juin, 2026).

La création est alors ce désir de donner corps à cet objet petit à qui ne resterait sinon rien d'autre qu'un vide. Cette tentative de donner forme, de donner matière par la création permet de laisser une trace de ce qui manque. C'est un échec réussi, la création pointe vers ce qui manque sans jamais pouvoir la saisir. Blanchot (1955) écrit que l'artiste est lié à une œuvre qui « l'attire vers le point où elle est mise à l'épreuve de son impossibilité ». L'œuvre est le reste, pas l'acte lui-même, ce qui reste après que quelque chose a brûlé. Mais c'est justement parce que cet objet est perdu que le désir reste vivant, si tout pouvait être dit, la création ne pourrait exister.

Je pense alors aux écrits de Deleuze et Guattari (1972) dans l'Anti-Œdipe dont les réflexions s'opposent à cette théorie que le désir est manque. Si j'expose cette dissonance, c'est qu'à l'image de mon essai, tout semble toujours aussi insaisissable dans cette complexité à vouloir dire ce qui ne pourra jamais vraiment se dire de l'acte de créer. Pour eux, le désir n'est pas articulé au manque, mais à la production ; il ne tourne pas autour d'un vide originaire, il fabrique, il branche, il fait machine. Le désir ne cherche pas un objet perdu qu'il faudrait border, mais produit du Réel à même son propre mouvement. Ces deux théories permettent d'aborder dans leurs différences ce qui pousse un sujet à créer. Je ne cherche pas ici à trancher entre ces deux lectures, je préfère les laisser coexister comme deux langues qui décrivent, chacune depuis son lieu propre, un même phénomène clinique, quitte à ce que cet essai porte lui-même la trace de cette tension irrésolue, à l'image de ce qu'il tente de dire du sujet parlant : qu'aucun langage ne suffit jamais tout à fait à en rendre compte.

Est recherché que ce qui manque
Ce qui échappe, inévitablement

Ce qui a été perdu de *lalangue*, de cette matière langagière qui fait son avant la symbolisation, c'est ce qui touche le corps, qui est une langue de jouissance pure. Avec l'entrée dans le langage, nous perdons cette jouissance immédiate des sons. Les mots deviennent des outils de communication, perdant leur chair. Comme le note Maldiney (1973), la création est ce qui permet de retrouver « la présence d'avant la parole ». Créer c'est tenter de faire remonter des éclats de *lalangue* à travers le langage. C'est essayer de faire vibrer le mot au-delà de sa définition, de retrouver ce qui glisse sans arrêt dans l'oubli. En art-thérapie, le médium artistique offre précisément cet espace où quelque chose de *lalangue* peut se déposer sans avoir à se formuler, le geste, la texture, la couleur portent une mémoire du corps que les mots ne peuvent pas toujours atteindre.

Si la névrose tient en une quête de l'objet perdu, la psychose, elle, se confronte à une tout autre réalité. Comme Lacan (1962-1963) le souligne, l'angoisse survient quand le manque vient à manquer. Du côté de la psychose, le désir s'éteint sous le poids du Réel trop présent et sans filtre pour permettre de se protéger. Le sujet n'est pas séparé de l'objet, il est, selon l'expression de Maleval (2011), « envahi par une jouissance qui ne se laisse pas canaliser par le désir ». Ce que la psychanalyse définit par « jouissance » est au-delà du principe de plaisir, c'est une tension qui dépasse le sujet, un trop-plein qui amène à la souffrance. Le langage n'agit pas comme filtre transformant alors la jouissance en désir, non, celle-ci devient envahissante et s'inscrit alors dans le corps (Lacan, 1975-1976).

Je marche à contre-

Temps pis

Je respire à contre-

Temps pis

Les oiseaux aussi effleurent le sol

Il me souffle dans le dos

L'élan créateur devient alors selon Rouzel (2000) une fonction de survie. Il s'agit de déposer dans l'objet ce « trop » de sensations ou de pensées imposées pour tenter de faire advenir, enfin, un espace respirable. Rouzel (2007) précise d'ailleurs que dans ce contexte « L'acte de création ne vise pas à produire du beau, mais à produire du bord. Il s'agit de localiser la jouissance pour qu'elle cesse d'errer dans le corps ou dans la tête du sujet ». Dindart (2022) l'observe dans sa pratique en psychiatrie : les gestes répétés, les recouvrements, les trouages ne sont pas des résistances à la création, mais des tentatives de tenir, des façons de border ce qui sans cela resterait insupportablement ouvert. L'œuvre agit comme suppléance, là où le langage a échoué à faire écran, la création vient donner corps, faire consistance. Si le névrosé crée pour retrouver la « chair » des mots perdue dans *lalangue*, le psychotique crée pour se protéger de la « chair » du Réel qui l'habite. Créer c'est alors border le réel. Dans cet océan de trop plein, du langage qui fuit sans jamais se fixer dans le sens, le sujet cherche un point d'ancrage et l'atelier d'art-thérapie peut offrir précisément cela : un espace où quelque chose peut se fixer, provisoirement, dans la matière.

C'est précisément au cœur de cette tension entre la « chair des mots » et la « chair du Réel » que ma méthodologie de recherche par l'écriture et la poésie prend toute sa valeur épistémologique. Si j'avais abordé ces notions de trop-plein et d'inscription corporelle de la jouissance à partir d'une posture strictement théorique, je serais demeuré à l'extérieur de la dynamique qu'elles décrivent. L'acte de déployer ce travail entre la page de droite (clinique) et la page de gauche (poésie) devient le laboratoire où j'expérimente moi-même ce que je tente de comprendre et d'expliquer ici.

3. CE QUE CRÉER FAIT

« L'art est ce qui permet à l'homme de ne pas devenir fou. »
(Lacan, 1975-1976)

3.1 Sublimation

La sublimation est un concept développé par Freud (1905), et c'est une des voies possibles, la moins souffrante pour le sujet, de la mise en œuvre de la pulsion. En effet, alors que le refoulement amène la pulsion à faire retour dans le corps, prenant la forme de symptômes, effectuant donc un déplacement qui trouve une certaine résolution, une certaine satisfaction. Ce déplacement reste souffrant pour le sujet, ce que Freud nomme *Jouissance*. Au contraire, la sublimation permet un double déplacement, de son but, mais aussi d'objet. La pulsion ne se cherche pas dans la satisfaction directe de la pulsion, mais dans un objet socialement valorisé (1930). C'est un déplacement qui permet au sujet de ne pas ressentir de déplaisir ou d'inhibition, c'est la voie « royale » pour l'expression d'une pulsion qui envahit. Ce déplacement permet de mettre à distance ce qui pourrait faire symptôme, de le mettre en forme et en matière visible, et de l'offrir dans l'espace public, ce qui peut rapporter une certaine satisfaction. Dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud (1905) met en lumière la différence entre la sublimation et la répression morale, l'idée n'est pas d'interdire la pulsion, mais de lui offrir une autre voie, une autre forme que celle du corps.

Ce qui est important dans la théorie de Freud, c'est que la sublimation est un acte social, l'objet crée, l'œuvre n'est pas seulement un détournement de la pulsion, elle est aussi adressée, offerte à l'autre et reconnue par l'autre. Vivre en société avec ses règles et ses lois peut amener tout sujet à la souffrance de cette vie en communauté, la sublimation est donc un moyen de pallier cela, et Freud (1930) l'explicite dans *Malaise dans la civilisation*. Toutefois, cette solution reste fragile, parfois elle n'est pas suffisante face à la détresse psychique et elle reste une voie pour certains sujets qui disposent d'une organisation psychique particulière. La sublimation ne guérit pas, elle permet un déplacement, met en forme ce qui ne peut se libérer et permet de mettre à distance le monde, de créer un espace respirable entre la pulsion et ce monde. En art-thérapie, la sublimation est reconnue comme l'une des voies possibles de la création thérapeutique, sans pour autant en être la seule. Schauder souligne (2014) que la sublimation suppose une organisation psychique particulière, et que d'autres fonctions et

rapport à la création, notamment comme suppléante, doivent être pensées pour les sujets dont le rapport au langage et à la jouissance diffère.

Lacan (1959-1960), quant à lui, reprend ce concept pour l'amener un peu plus loin et ailleurs et c'est dans le séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*, qu'il énonce que sublimer c'est élever un objet à la dignité de la chose (*das ding*⁹). La chose est considérée par Lacan comme étant ce vide originaire, cet objet perdu dans l'entrée dans le langage, autour duquel le désir ne cesse de tourner sans jamais pouvoir l'atteindre. L'objet créé ne parvient pas à combler ce vide, il l'entoure, le borde, lui donne une forme sans le remplir. C'est finalement vain et en échec, mais nécessaire. Nécessaire puisque cela permet de donner une direction à ce reste, à ce qui tente infiniment de se dire sans y parvenir et c'est ce qui permet de produire un effet sur le sujet. Créer permet alors de donner corps à un impossible à dire, pour y laisser une trace.

Pour sa part, Anzieu (1985) apporte une dimension corporelle à cette réflexion avec le concept du *Moi-peau*. Il voit le corps comme surface, mais aussi comme limite où le geste créateur n'est pas seulement un déplacement de la pulsion, mais aussi une reconstruction d'enveloppes psychiques. Le sujet, dans sa création, crée un bord qui façonne une membrane entre le dehors et le dedans, une surface-frontière qui sert de limites du corps. C'est intéressant de prendre ce point de vue surtout en art-thérapie lorsque la manipulation des médiums fait « travailler » le corps, par le toucher, modeler et à déposer quelque chose en dehors de soi.

L'œuvre de Frida Kahlo illustre bien ces propos. En effet, après son tragique accident de bus qui lui fracture le corps à 17 ans, c'est depuis son lit de convalescence qu'elle commence à peindre son propre corps. Le tableau devient alors ce que Lippi et De Neuter (2016) nomment une fonction unifiante et narcissique, comparant ce constat au stade du miroir chez Lacan (1966). La création reconstruit une image du corps que l'accident a morcelé, fracturé. C'est de la sublimation, donner une forme idéale à ce qui a été abîmé et exister autrement que dans la douleur.

⁹ Das Ding, « la Chose » en allemand, est développé par Lacan dans le Séminaire VII (1959-1960). Il désigne ce vide originaire, cet objet à jamais perdu dans l'entrée dans le langage, autour duquel le désir tourne sans jamais pouvoir l'atteindre. sublimer, pour Lacan, c'est élever un objet à la dignité de la Chose, pointer vers ce vide sans prétendre le combler.

Écrire, écrire, écrire

C

R

I

R

E

Mais progressivement, dans son travail, quelque chose s'est déplacé. Les autoportraits ne cherchent plus à restaurer une image belle unifiée, mais montrent une colonne brisée, les larmes, le corps ouvert, traversé et souffrant. La création cesse d'être un détournement de la pulsion pour devenir quelque chose d'autre, plus proche du sinthome. Kahlo, elle-même écrit « Pourquoi me suis-je mise à dessiner ce qui me pousse à détruire ? » (Cité dans Lippi et Neuter, 2016). La création n'apaise pas, elle borde. Elle offre un lieu à la jouissance du corps souffrant pour qu'elle cesse d'errer sans forme et sans limite.

Ce glissement est peut-être l'un des mouvements les plus précieux qui puissent se produire dans un atelier. Comme le formulent Lippi et De Neuter (2016) à partir de l'œuvre de Kahlo, « l'art ne vient pas renforcer le moi, il corrige simplement la défaillance du nœud ». Rouzel (2000) le dit autrement, il ne s'agit plus de produire du beau, mais de produire du bord, de localiser ce qui errait sans forme dans le corps ou dans la tête du sujet.

Mais la sublimation ne s'accorde pas à tous les sujets. La sublimation suppose que le sujet ait pu accepter une perte, qu'il ait pu traverser le manque, qu'il ait pu renoncer à la satisfaction directe de la pulsion ou au déplacement dans l'objet, une forme, une adresse à l'Autre. Cela suppose que le nœud Réel, Imaginaire, Symbolique tienne, que le sujet dispose d'un espace imaginaire assez stable pour que le déplacement puisse se faire sans que tout se défasse. Lorsque ce n'est pas le cas, certains sujets tentent de nouer grâce à une invention singulière que Lacan (1975-1976) nomme Sinthome.

3.2 Sinthome

Lacan (1975-1976) orthographie Sinthome pour reprendre l'étymologie grecque du mot symptôme, cette pensée qui apparaît tardivement dans le séminaire XXII permet de questionner ce que créer, faire et inventer veut dire pour un sujet. Pour comprendre la théorie de Lacan, je reviens au nœud Borroméen (en mathématique ce nœud est l'entrelacs de trois cercles ne pouvant se détacher des uns des autres) qui forme la structure du sujet à partir de trois registres le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Ces trois éléments doivent tenir ensemble pour que le sujet puisse habiter le monde, le langage et son corps. Sans ce nœud, le sujet se retrouve exposé au Réel sans filtre, envahi par la jouissance qui ne sera pas canalisée par le désir, par des voies, des hallucinations, des phénomènes corporels étranges qui révèlent une dissolution des limites entre soi et le monde.

Je rappelle que dans la structure psychique psychotique, la fonction symbolique est absente, bien que tout sujet psychotique ne s'effondre pas sous le poids du Réel, fort heureusement, car chaque sujet peut mettre en place une solution pour faire tenir le nœud, une personne, un être cher, une fonction, etc., il n'en est pas moins que le tout reste fragile si le nœud cède par un divorce, une perte, le chômage, la parentalité, etc. Alors, comment reconstruire le nœud pour tenir dans l'existence ?

Que cela soit du côté de la psychose ou du côté de la névrose, il arrive qu'à un moment donné le nouage Réel, Imaginaire et Symbolique vacille, que face à un événement tout fout le camp et que le sujet se retrouve collé à un Réel qui le submerge, qui ne permet pas de créer une distance nécessaire pour que le manque subsiste, pour que le langage vienne créer un équilibre. C'est alors que le sujet pris dans l'angoisse (l'angoisse c'est le manque du manque), cherchera de rétablir le nouage pour éviter l'effondrement. Le sinthome est donc cette création singulière que le sujet mettra en place pour border le réel et pour renouer le Réel, le symbolique et l'imaginaire.

C'est ici que la parole en art-thérapie prend une place particulière et délicate. Elle n'est pas première, elle n'est pas le moteur de la séance, mais elle n'est pas non plus absente. Elle circule autour de l'œuvre, entre le sujet et le thérapeute, depuis ce que la création a rendu possible de dire. Brun (2014) le formule ainsi : ce n'est pas l'œuvre elle-même qui porte l'essentiel du travail, mais ce que le sujet offre dans son discours à propos de ce qu'il a fait. En disant quelque chose de son geste, de sa couleur, de sa forme, le sujet dit davantage qu'il ne le réalise et c'est dans cet écart entre ce qu'il dit et ce qu'il énonce que quelque chose peut se déplacer. La parole en art-thérapie n'interprète pas l'œuvre, elle l'accompagne. Elle ne cherche pas à donner un sens à ce qui vient d'advenir, elle laisse résonner ce qui a été posé dans la matière, sans le réduire, sans le fixer. C'est en ce sens que Klein (2012) insiste sur le fait que l'œuvre n'est pas un message à décoder, mais un acte et que la parole qui l'entoure doit respecter cette dimension d'acte plutôt que de chercher à en extraire une signification. Et le silence, respecter le geste, sans mot, dans ce que cette action seule fait dans son existence pure ? Le silence peut-être se vide qu'il ne vaut mieux ne pas combler, laisser l'acte de faire être seule dans ce qu'elle peut exister dans sa propre existence autonome. Cet acte dit déjà quelque chose du sujet. Vasse (1974), dans sa réflexion sur la voix et l'origine du sujet, pense le silence non comme une absence, mais comme ce fond depuis lequel toute parole devient possible, un lieu qui précède le dire et que le dire ne doit pas nécessairement recouvrir. Rester dans ce silence auprès d'un sujet qui crée, c'est parfois lui offrir davantage qu'une

question ou un commentaire, c'est lui laisser la possibilité que son geste existe pour lui-même, sans avoir encore à ne rendre compte de rien.

Dans le cadre de mon stage, j'ai vu des personnes venir sans créer de formes, mais en créant des liens, ils venaient cohabiter cet espace de création, parler d'eux, parler de ce qui les préoccupe. Des échanges sur les créations des autres ou sur ce qui se passe dans l'espace et dans ce qui prend vie dans ce lieu qu'est l'atelier. D'autres créaient sans dire mot, dans l'intimité de leurs gestes et pourtant dans cette adresse, toujours de s'exposer à l'autre. D'autres parlent de leurs créations, d'autres parlent dans un flux de paroles et je me dois alors de couper, de déplacer qui envahit (13h23, 1er juillet 2026).

Le sinthome est ce qui est inventé par le sujet pour pallier ce qui manque, c'est le quatrième nœud, ce n'est pas une guérison, mais une solution singulière qui permet au sujet de maintenir un rapport à l'Autre sans être dévoré. Rouzel (2007) souligne que le sinthome n'est pas à éliminer, mais à soutenir, que le clinicien doit respecter et savoir le reconnaître puisqu'il a une fonction vitale.

Rouzel (2017) nous explique ce passage par ses exemples cliniques, le « pantalote » de la petite schizophrène, le « peremort » du patient, ces inventions ne sont pas des symptômes à corriger. Ce sont des sinthomes, des solutions singulières trouvées là où la langue commune ne suffisait plus. Rouzel suggère d'ailleurs au clinicien de féliciter la petite fille pour sa trouvaille, par reconnaissance de ce que cet acte représente : une invention qui fait tenir, une création qui borde le réel (Rouzel, 2017, p. 77).

Deux figures littéraires permettent d'incarner concrètement ce que le sinthome fait dans l'écriture : James Joyce et Antonin Artaud. Joyce, dont Lacan (1975-1976) a consacré son séminaire sur le sinthome, a construit dans *Finnegans Wake* (1939) une langue qui déborde toute syntaxe, avec des néologismes et des jeux de mots multilingues jusqu'à rendre le texte presque illisible et c'est précisément cette illisibilité qui tient. Artaud, lui, attaque la langue depuis le corps, depuis la rage et la douleur, produisant des textes qui ne transmettent pas un sens, mais qui traversent, qui éprouvent, qui frappent avant de signifier. Tous deux inventent depuis le même lieu, là où le langage ordinaire ne suffit plus à tenir le sujet dans le monde.

11h57. un jour du mois de mai. Écho, chute, se cognent les genoux, les mains pleines de cailloux, les pleures, les au revoir, les cabanes dans les arbres.

Ce que ces exemples montrent, c'est que le sinthome n'est pas réservé aux grandes œuvres, il peut être un mot inventé un matin en s'habillant, une phrase répétée comme une formule, un geste qui revient. En art-thérapie, ces petites inventions surgissent aussi, une façon particulière de tenir le pinceau, un motif qui revient semaine après semaine, une couleur choisie systématiquement. Ce ne sont pas des habitudes, ce sont peut-être des sinthomes en train de se former, des tentatives de nouer ce qui autrement se défait. Dindart (2022) l'observe dans sa pratique en psychiatrie : ces gestes répétés semaine après semaine, ces motifs fixes qui reviennent sans variation, ces recouvrements de couleur jusqu'à l'opacité totale, ces façons singulières de tenir l'outil ou d'approcher la feuille, ne sont pas des signes d'un sujet en échec de création. Ce sont des tentatives de tenir, des façons de border ce qui sans cela resterait insupportablement ouvert. Reconnaître cela, ne pas chercher à le corriger ni à le faire évoluer vers une forme plus élaborée ou plus lisible, c'est l'une des postures les plus exigeantes et les plus essentielles de l'art-thérapeute. Rouzel (2017) le rappelle avec force : ce que le sujet invente pour tenir mérite d'être accueilli comme tel, dans sa singularité, sans que le regard clinique ne vienne le réduire à un symptôme à traiter ou à un manque à combler.

Grossman (1996) nous éclaire sur ce que Joyce et Artaud ont en commun dans leur rapport à l'écriture et au corps. Tous les deux « se disent coupés de leur chair, exilés dans un monde où les langues épuisées échouent à symboliser un corps vivant » et « entreprennent de reconstruire dans l'écriture le corps qui leur fait défaut » (Grossman, 1996, p. 8). Ce mouvement de reconstruction n'est pas métaphorique, il est vital. L'écriture ne dit pas le corps, elle le refait, elle le tient ensemble là où il menaçait de se défaire.

Mais les deux sinthomes ne fonctionnent pas de la même façon. Joyce reconstruit par le rire, par le jeu avec la langue, par la prolifération des sens qui finit par ne plus en avoir. Artaud, dans sa formule, « Je suis un homme maternité, vos idées viennent de moi » (Artaud, cité dans Grossman, 1996, p. 9) dit quelque chose d'essentiel dans son rapport au langage, il ne se distingue plus de ce qu'il produit, le texte est le corps, le corps est le texte.

Grossman (1996) observe que ces écritures « décomposent leur destinataire », elles ne transmettent pas un sens, elles traversent, elles touchent avant de signifier (1996, p. 10). C'est *lalangue* à l'état pur, cette matière langagière antérieure à la symbolisation. Le sinthome chez Artaud et Joyce, tel que Grossman (1996) et Lacan (1975-1976) le donnent à lire, ne produit pas du sens, il produit de la présence, du bord, une consistance là où tout menaçait de se dissoudre.

3.3 Autres bricoles

Il est des sujets pour qui le sinthome reste inaccessible, pas parce qu'ils n'inventent pas, mais parce que ce qu'ils créent ne tient pas assez longtemps pour nouer. Il existe alors un espace intermédiaire, entre le Réel et le sinthome, celui des bricoles du quotidien.

Dans la structure psychotique, les petites bricoles, les petits trucs que chacun tente d'élaborer pour que le corps tienne, ce sont les bricolages du quotidien pour rendre le rapport au corps et aux autres tolérables. Ce sont les astuces singulières pour que le sujet ne s'effondre pas, mais contrairement au sinthome, ces bricoles restent souvent précaires et instables et peuvent à tout moment s'effondrer. Ce sont des tentatives créées dans l'urgence, elles ont leurs importances, bien qu'elles soient souvent fragiles et temporaires. Cela peut-être un objet, un rituel, un geste, un vêtement, une phrase. Si le sinthome est une forme apaisée du nouage, les bricoles se font face à un Réel qui déborde, quand le trop est de trop.

Rouzel (2000) expose une éthique du bricolage, l'idée que ce que le sujet psychotique invente pour tenir doit être reconnu comme singulier, sans chercher à le corriger ou à le rationaliser. Si le clinicien retire l'objet, le déplace, rompt un rituel, il risque de créer ce qu'il souhaite éviter. Car la bricole, même fragile, est ce qui retient le sujet au bord, le défaire c'est exposer le sujet au vide qu'elle bordait.

Dindart (2022) décrit comment mettre dans les mains d'un sujet psychotique un pinceau, une toile, un crayon, c'est se retrouver très vite dans des univers chargés d'affects, des « affects quelquefois massifs, pulsions irrépressibles, peur du vide, fixations de tout ordre, répétitions de formes » (p. 36). Elle observe aussi les gestes inverses, « des tentatives très agressives d'écrasement, de dispersion, d'explosion, de trouage, de mise en pièces » (p. 41) comme si certains sujets avaient besoin de détruire l'image pour qu'elle ne reste pas, pour que le trop-plein ne se fixe pas dans la matière et ne les envahisse pas en retour. Ce n'est pas de la résistance à la création, c'est une autre forme de bordure, une façon de traiter le réel par l'anéantissement plutôt que par l'accumulation.

J'ai pu percevoir cette démarche, pendant mon stage, où certaines personnes souhaitaient jeter ou se débarrasser de leurs créations, les laisser sur la table, les abandonner, d'autres souhaitaient vite repartir avec, comme une partie d'eux-mêmes, venant constituer cette extension d'eux-mêmes (13h48, 1er juillet 2026).

Dindart (2022) exprime ce que la folie fait et ce que la création tente, « la folie, le délire, est une création pour éviter pire, dissolution, néant, éclatement, désintégration, morcellement, mort, implosion de soi » (p. 37). La bricole, dans ce contexte, n'est pas une activité parmi d'autres. Elle est ce qui tient encore, ce qui protège le sujet de l'effondrement. Et à la fin, quoi qu'il advienne de l'œuvre, quelque chose reste, « il y restera toujours des traces... comme une trace sur le corps » (p. 43).

En art-thérapie, reconnaître ces bricoles, les gestes répétés, les formes fixes, les recouvrements, c'est reconnaître que le sujet travaille, même quand rien ne semble se produire. C'est peut-être là l'essentiel de notre posture, savoir voir ce qui se fait sans se montrer. Cela demande un certain regard, sensible aux détails, aux soupçons de presque rien qui se crée, à la douce et terrible poétique de l'être qui se crée.

Oury (1986) dans la psychothérapie institutionnelle appuie cette éthique du bricolage comme exigence clinique où l'institution fonctionne comme un espace de bricoles partagées, des rituels collectifs, des gestes du quotidien, des lieux et des visages familiers qui donnent des repères qui permettent au sujet de s'orienter sans avoir à tout reconstruire à chaque instant. C'est dans la régularité des lieux, les horaires du quotidien, la répétition que le sujet peut se sentir rassuré et protégé, à l'abri de ce qui pourrait le submerger. L'espace d'art-thérapie peut aussi s'inscrire dans cette même logique et nous le verrons dans le prochain chapitre.

Certains sujets bricolent chaque jour sans jamais atteindre le sinthome, cette stabilité mais cette invention incessante est déjà en soi une résistance au Réel et le geste qui revient fait tenir une semaine, un matin, encore.

CRÉER UN BORD AU DIRE : CE QUI ÉMERGE DE L'ANALYSE

Je prends un temps pour revenir sur le chemin parcouru. Partant d'une simple question rencontrée en stage est née mon interrogation et le souhait de comprendre en quoi la création, loin d'être un simple outil d'expression, constitue un acte de langage et de subjectivation permettant de border le Réel. Les trois premiers chapitres ont été traversés par cette question, reprise, déplacée à chaque fois sous un angle différent, à l'image d'une spirale, partant du même point pour évoluer autour sans jamais y revenir tout à fait.

Le premier chapitre a permis d'aborder la question du sujet pris dans le langage, parlé avant de parler, et que ce rapport au signifiant primordial se structure différemment selon la névrose et la psychose. De ce chapitre est ressorti un premier thème important, celui de l'adresse et la parole et la création découlent et prennent sens parce qu'il y a cet Autre, même silencieux, même absent. Le deuxième chapitre a mis en avant ce qui pousse un sujet à créer, en mettant en lumière deux logiques distinctes, celle du manque, où la création vient border un vide structural d'où le désir circule et l'idée d'un trop-plein de Réel que la création tente de border. Le troisième chapitre s'est attardé à ce que la création fait au sujet, les thèmes de la sublimation, de sinthome et de bricoles ont vu le jour, sans les hiérarchiser. Ces fonctions diverses parcourent les différentes structures psychiques selon les difficultés de la vie rencontrées. De ces thèmes, a émergé ce thème qui m'est cher, celui de la résistance, créer, c'est résister à quelque chose, à l'effondrement, à la dissolution, à l'oubli.

C'est à partir de ces thèmes, l'adresse, la bordure, la résistance que ce dernier chapitre discute maintenant de ce que cette recherche apporte à la pratique de l'art-thérapie. Ces thèmes n'ont pas été définis en amont, ils ont émergé progressivement du mouvement d'aller-retour entre mes lectures, mes observations cliniques et l'écriture, tel que décrit dans la démarche d'analyse. Au fur et à mesure que les divers concepts se sont révélés pour se mettre en relation, que la théorie réveillait des souvenirs de stage et que la poésie jaillissait spontanément, tout commençait à prendre forme ensemble et venait se lier entre eux pour tour à tour tenter de dire quelque chose de ce que créer veut dire. L'adresse, la bordure et la résistance constituent ainsi ce qui s'est dégagé de ce processus d'analyse en mode écriture. Ils ne viennent pas clore la réflexion, mais peuvent offrir quelques points d'appui pour penser, depuis la pratique en art-thérapie, ce qui se joue lorsque le sujet crée au bord du dire.

4. L'ART-THÉRAPIE EN PRATIQUE

4.1 L'atelier et l'accueil

Ce chapitre est une tentative de répondre, à partir de ma pratique et à partir de tous les auteurs cités plus haut, à la question qui a porté cette recherche depuis le début : en quoi la création constitue-t-elle un acte de langage et de subjectivation qui borde le Réel, plutôt qu'un simple outil d'expression ? Si les chapitres précédents ont permis d'éclairer la clinique et la théorie, quand est-il de ce que cela implique concrètement pour la posture de l'art-thérapeute, pour ceux qu'il accueillera, accompagnera et recevra ?

Après ces recherches, ces théories psychanalytiques, j'ai pu peu à peu penser davantage ma pratique en tant que future art-thérapeute. Au-delà de mon enseignement universitaire, c'est par la curiosité personnelle et mon travail à la Maison l'éclaircie de Montréal qui m'ont permis de penser ce que créer veut dire. Les échanges cliniques avec mes collègues m'amènent à toujours remettre en question ce que je pensais savoir et à chaque nouvelle personne, tout est à réinventer.

Ces lignes qui suivent sont donc un état des lieux, un lieu qui rassemble tout ce que j'ai pu traverser dans le texte, dans mes lectures, dans mon travail, dans les doutes, les questionnements et surtout dans les contradictions qui habitent les références apportées ici, mais aussi les miennes, dans une pensée et une pratique qui toujours se cherche et se forme. Dans une mise en création perpétuelle de qu'est-ce que créer et de qu'est-ce qu'un art-thérapeute. Ces mots sont le résultat, la synthèse de ce qui a été exploré dans la page de droite (clinique) et la page de gauche (poésie). Finalement, ce chapitre est le point de rencontre où se joint la clinique et la pratique et c'est en pensant à toutes les personnes rencontrées dans le cadre de mon travail et de mes stages que se dessine peu à peu un esprit critique de ce que pourrait être ma place, ma posture d'art-thérapeute. Cette oscillation entre clinique et poésie m'amène à consolider la subtilité de cette profession et de m'engager plus clairement dans ce qu'elle implique dans ce rapport si singulier à cette personne que je serais amenée à rencontrer (17h52, 28 juin 2026).

Après mes divers stages, j'ai pu constater que l'accueil était une première base bien essentielle à la rencontre d'un autre et cela, peu importe la structure psychique de la personne. Nous accueillons avant tout une souffrance, un mal être qui cherche à se dire, dans la parole, dans le geste, dans la trace, dans le silence, dans la façon dont un sujet rentre dans l'espace, la façon de s'asseoir, de rester debout ou à l'écart. L'accueil ne va pas sans penser le lieu et le temps de cet accueil. Les travaux de Jager (1975) me

permettent de déplier davantage mes propos. En effet, il aborde l'accueil non pas comme une simple formalité polie, mais comme une ouverture de l'espace habitable et une traversée du seuil. Selon lui, habiter un espace implique un dialogue entre le familier et l'étranger ; accueillir l'autre, c'est lui offrir un lieu hospitalier capable de recevoir la singularité de sa présence sans lui imposer une direction prédéfinie. La façon dont le sujet se tient à l'écart, s'assied ou investit les limites de la pièce fait partie intégrante de ce que Jager nomme la « corporéité habitante ». L'atelier doit donc être pensé comme un espace d'hospitalité pure, une zone de transition. Nous accueillons du singulier, de l'unicité et c'est précisément ce que l'ensemble de cette recherche a tenté de montrer. Chaque sujet arrive avec son rapport singulier au langage, à la langue, au corps et au Réel. Le névrosé et le psychotique n'habitent pas le même monde, ne créent pas depuis le même lieu, n'attendent pas la même chose de la rencontre avec le thérapeute et avec la matière. Ce que nous avons vu du *sinthome*, des bricoles, de *lalangue*, du manque et du trop-plein, tout cela rappelle qu'il n'existe pas de protocole applicable d'un sujet à un autre, encore moins d'une structure à une autre. Il faut sans arrêt se remettre en question, s'adapter à ce qui ne s'est encore jamais présenté, à ce qui ne s'est encore jamais raconté. Les ateliers ne sont pas fixés, les espaces sont ouverts, laissant place à ce qui peut émerger. C'est ce que Winnicott (1971) appelait la fiabilité de l'environnement, non pas la rigidité d'un cadre immuable, mais la constance suffisante pour que le sujet puisse risquer quelque chose, pour que l'inattendu ait un espace où advenir. Laisser l'opportunité que quelque chose puisse naître de cette rencontre avec l'autre et avec cet espace de liberté, c'est peut-être la définition la plus juste de ce que l'atelier d'art-thérapie peut offrir, un espace où un sujet peut, pour un temps, se trouver autrement dans son rapport à la langue et au monde.

Dans le cadre d'un groupe ouvert, en art-thérapie, comme cela a été le cas dans mon dernier stage, la personne qui se présente peut venir se déposer ou déposer quelque chose de l'ordre du témoignage verbal ou plastique sans avoir l'engagement de devoir revenir chaque semaine et sans devoir y rester tout le temps donné. Cette posture découle de mes lectures et mes réflexions développées tout au long de cet essai. Si le sujet psychotique vit souvent l'Autre comme menaçant, intrusif, voulant s'emparer de son être, comme nous l'avons vu avec Maleval (2011) et Lacan (1975-1976), alors la posture du thérapeute doit tenir compte de cette réalité structurale. Ne pas attendre, ne pas exiger, ne pas fixer de cadre qui peuvent devenir une contrainte persécutrice, c'est une conséquence clinique directe de ce que la psychanalyse lacanienne nous enseigne sur le rapport du sujet psychotique à l'Autre. Pour la simple raison que je ne veux pas être cet Autre qui attend quelque chose d'eux, cet Autre persécutant, cet Autre intrusif mais plutôt respecter leur rythme et leur désir. En psychanalyse lacanienne, cette posture rejoint

celle de l'art-thérapeute qui "barre" sa propre demande. Comme le précise Lacan (1964) dans son étude sur la position de l'analyste, il s'agit de ne pas répondre à la demande pour laisser place au désir : « l'analyste doit être celui qui ne demande rien » (p. 254). En n'attendant rien du sujet, on évite de réactiver l'angoisse d'intrusion liée à un Autre qui voudrait saturer l'espace de son propre vouloir.

J'avoue que même auprès de sujets dit névrosés je n'exigerai pas non plus à ce qu'ils se présentent toutes les semaines dans ce groupe, je n'aurai pas d'attentes envers leurs engagements, mais plutôt dans ce qu'ils pourraient désirer créer dans cet espace, pour eux seuls. Dans le cas d'une rencontre en cabinet, j'attendrais, tout du moins à ce qu'ils me préviennent de leurs absences, rien de plus (15h, 1er juillet 2026).

Même si tout est à réinventer à chaque rencontre dans la façon de laisser de la place, dans l'écoute et dans la manière de se tenir, dans la distance de l'autre, dans le vide créé pour que la personne puisse l'habiter, le cadre minimal des séances et des ateliers est d'une grande importance. Il donne des repères et rassure la personne, cet ancrage permet que quelque chose ait lieu à ce moment précis ; dès lors, cela importe peu qu'ils viennent ou non puisqu'ils savent qu'on est là. Cette certitude du lieu, que Fédida (1977) lie à la stabilité du « site » analytique, permet que la relation existe même à distance. La relation existe entre les séances, dans le lien et dans le transfert qui a pu s'établir et qui met le sujet toujours au travail. Ce temps donné de la rencontre et la relation permet une répétition. Revenir chaque semaine dans ce même espace, avec les mêmes matériaux, à la même heure, la même présence permet au sujet de s'installer, de se laisser aller progressivement à ce qui ressemblerait à de la confiance. Winnicott (1971) nomme cette dimension la *fiabilité de l'environnement*, une constance suffisante pour que le sujet puisse risquer quelque chose. Je tiens à souligner encore ici l'importance du transfert, car c'est grâce à lui qu'un travail reste possible même entre les rencontres, entre les séances et qu'une adresse continue d'exister en dehors du lieu.

L'accueil ne va pas sans penser le lieu, ce n'est pas un espace neutre, mais un espace chargé par sa disposition, par la lumière, les matériaux, les meubles et ses déplacements. Oury (1986) insistait sur cette dimension dans la psychothérapie institutionnelle. Un atelier trop ordonné peut laisser penser une exigence implicite de conformité et un atelier chaotique peut laisser le sujet sans appui, sans bord. Il faut pouvoir trouver le juste milieu, un espace suffisamment structuré pour contenir et suffisamment ouvert pour laisser advenir.

Il paraît que l'ennui rend intelligent
Que dans l'absence
L'imaginaire se laisse entendre
Que l'univers s'expose et que le chaos se rassemble
Pour former un mot, un geste, un temps qui s'apprend

Comment être libre dans une ligne ?
Comment être le point qui saute au risque de trébucher

4.2 L'accompagnement

Au fil de mes lectures et de mes expériences, les thèmes de l'accompagnement et d'une certaine qualité de présence se sont présentés comme des éléments importants à la pratique en art-thérapie. L'accueil précède et conditionne l'accompagnement. Accompagner ce n'est pas diriger, imposer, prendre la place de l'Autre ou décider à l'avance où il doit aller. Accompagner c'est renoncer savoir mieux ou plus que le sujet lui-même. C'est aussi renoncer à l'efficacité comme objectif premier et l'idée que notre rôle est de produire un résultat visible, c'est donc renoncer au discours commun et à son langage entrepreneurial. Accompagner c'est soutenir le désir du sujet même quand il est discret, ambigu ou contradictoire, sans y succomber, Lacan formule cette idée de ne pas céder sur le désir du sujet dans le séminaire VII (1959-1960). C'est tenir cet espace des possibles pour laisser quelque chose émerger sans le forcer. Rouzel (2000) ajoute qu'accompagner c'est être avec sans faire à la place.

Dindart (2022) le formule ainsi, « soutenir, ce n'est pas porter » (p. 35). Cette distinction est importante. Porter, c'est se substituer au sujet, prendre en charge ce qui lui appartient, le priver de l'effort qui lui revient. Soutenir, c'est être là, dans une présence qui tient l'espace sans l'occuper, qui accompagne sans devancer. Elle décrit comment, face à une patiente qui ne pouvait plus peindre, elle s'est installée à côté, a peint elle-même, sans rien demander, simplement présente, simplement en train de faire. Et la patiente s'est remise à peindre. Non pas parce qu'on le lui avait demandé, mais parce que quelque chose dans la présence avait rendu l'espace possible à nouveau.

C'est avoir une posture qui n'écrase pas, qui ne dirige pas et qui ne commente pas nécessairement. C'est être cette présence qui tient l'espace si la personne y dépose quelque chose de lourd et assurer que rien ne viendra s'effondrer. Cela ne veut pas dire être passif mais plutôt d'avoir une attention constante, être attentif aux détails, à la moindre des choses qui n'est jamais à laisser au hasard et de pouvoir s'adapter en tout temps au rythme, aux interventions et à la distance. C'est comme une danse ou une mélodie avec son temps et son espace, jouant dans le rythme des mots, le rythme des gestes pour déambuler dans l'espace, dans les silences, dans les distances, plus ou moins loin.

Cette question de la distance est importante dans notre travail, être trop proche c'est le risque d'être envahissant, de projeter sur le sujet des morceaux de nous qui n'appartiennent pas au sujet, d'être menaçant, d'être celui qui juge ou interprète. Trop loin c'est le risque d'abandonner le sujet à sa propre solitude et de réactiver son angoisse plutôt que de la contenir. Klein (2012) d'ailleurs parle de cette juste

distance thérapeutique, une distance vivante qui s'ajuste en permanence en prenant en compte ce que le sujet peut tolérer dans cette distance. La question de l'empathie est d'ailleurs à prendre avec des pincettes, elle est souvent mise en avant dans le soin, mais elle détient un risque. Se mettre à la place de l'autre, ressentir ce qu'il ressent, croire ce qu'il vit c'est précisément risquer de projeter sa propre subjectivité au lieu d'accueillir l'autre dans sa singularité. L'empathie mal dosée comble le vide au lieu de le laisser ouvert, elle répond avant même que la question ait pu se former. Rouzel (2017) le formule ainsi : le clinicien peut soit accoler ses propres signifiants à ceux du sujet, croire comprendre, interpréter, réduire, soit s'ouvrir à l'effet de création de la langue en acceptant de savoir ne pas savoir. C'est cette deuxième voie, inconfortable et exigeante, qui permet au sujet de construire ses propres chaînes signifiantes depuis sa propre place plutôt que depuis celle que l'autre lui assigne. Il illustre cela par une rencontre avec un jeune qui lui dit vouloir couper avec sa famille, et Rouzel lui répond qu'il vient justement de rentrer trente stères de bois. Ce déplacement par l'équivoque, ce refus de colmater le sens, ouvre un espace où le sujet peut exister autrement que dans ce qu'on dit de lui (Rouzel, 2017, p. 79).

Ce que la clinique lacanienne nous enseigne, c'est que le sujet n'a pas besoin d'être compris, il a besoin d'être entendu et ce n'est pas la même chose (Lacan, 1953 ; Rouzel, 2017). Comprendre, c'est traduire, réduire, ramener l'autre à ce que l'on connaît déjà. Entendre, c'est recevoir ce qui vient sans chercher à le classer, laisser résonner ce qui est dit sans se précipiter vers une interprétation. Winnicott (1971), lui, évoquait la capacité du thérapeute à ne rien faire au bon moment, ce qu'il nommait le holding. Non pas l'indifférence, mais la capacité à contenir sans intervenir, à être là sans s'imposer. C'est dans cet espace que le sujet peut, parfois, se risquer à exister un peu différemment. Le soin psychique ne se joue pas dans le miroir, mais dans l'écart, dans cet espace entre deux sujets qui restent distincts. C'est cet écart qui permet au sujet de se rencontrer lui-même, plutôt que de se retrouver dans le reflet de l'autre.

En art-thérapie, cette posture se traduit par ce refus d'interpréter l'œuvre, de lui donner un sens avant que le sujet ne l'ait lui-même cherché. Laisser la couleur être une couleur, le geste être un geste, sans immédiatement les rattacher à une signification, à un diagnostic, à un progrès mesurable. C'est dans cet espace de non-savoir assumé que quelque chose peut advenir, et puis de toute façon, que savons-nous de l'autre, rien que lui ne sait pas déjà. L'accompagnement c'est aussi être conscient des raisons pour lesquelles nous ne faisons pas telle ou telle chose. On n'interprète pas l'œuvre, on ne cherche pas le sens caché dans une forme, une couleur ou un geste, comme si l'œuvre était un rébus à déchiffrer.

D'ailleurs, Brun (2014) insiste sur ce point que l'œuvre n'est pas un symptôme à lire, mais une création à accueillir dans sa singularité, à laisser exister sans la réduire rapidement au sens. Ce que cette création, produit chez le sujet, est plus importante que ce qu'elle signifie.

Le rapport au sens est important en règle générale, nous sommes guidés, voire hantés par le sens, nous sommes naturellement attirés par le fait de comprendre, de nommer, de relier. En art-thérapie ce rapport au sens peut être un obstacle, car ce qui se joue dans la création n'est pas toujours de l'ordre du sens, c'est parfois de l'ordre du sensible, du corporel, de ce qui précède la symbolisation, ce que certains auteurs nomment le préverbal (Winnicott, 1971 ; Anzieu, 1985), mais que Lacan (1976-1977) préfère penser non pas comme un en-deçà du langage, mais comme un au-delà, un verbal à la seconde puissance, plus proche du corps et de *lalangue* que du sens articulé. Ce qui précède le mot, ce qui résiste à la formulation, ce qui ne cherche pas à être compris, mais à exister. Brun (2014) nomme ces productions des formes primaires de symbolisation, des expressions qui ne passent pas encore par le langage verbal, mais qui constituent déjà une mise en forme de l'expérience interne, une première tentative de donner corps à ce qui déborde.

Lacan (1966) nous rappelle que le sens est toujours du côté du Symbolique, là où les signifiants s'enchaînent et produisent de la signification. Mais la création, elle, touche aussi au Réel, ce qui échappe au sens, ce qui ne se laisse pas symboliser. Vouloir à tout prix donner du sens à une œuvre, c'est risquer de rater précisément ce qu'elle fait, ce bord qu'elle construit, cette consistance qu'elle offre au sujet là où le langage ne suffit plus. Klein (2012) insiste sur ce point : l'œuvre en art-thérapie n'est pas un message à décoder, mais un acte, et c'est cet acte qui compte, indépendamment de ce qu'il représente ou signifie.

Le sens n'est pas à bannir pour autant, il peut surgir, émerger de lui-même, porté par le sujet au détour d'un geste ou d'une parole et c'est là toute la différence. Le sens qui vient du sujet, à son rythme, dans sa langue, a une valeur plus grande que le sens plaqué par le thérapeute. Être art-thérapeute c'est donc toléré cette zone d'opacité, l'incertitude, l'inachevé et être patient face à ce qui se répète sans se formuler. Winnicott (1971) parlait de cette capacité à demeurer dans le doute sans irritation. C'est une posture qui nous met aussi au travail comme individu, comme thérapeute et qui va à contre-courant de nos réflexes professionnels et de notre désir de comprendre. Mais c'est peut-être dans cette tolérance à ne pas savoir que réside l'essentiel de notre fonction, laisser au sujet l'espace de construire son propre sens, à son propre rythme, sans que nous ayons décidé à l'avance ce qu'il devrait y trouver.

La souffrance ne s'écoute plus
Puisque maintenant elle est mesurée
Que des ensembles de solitudes
Marchant, souriant
Vers le rien

4.3 *L'art-thérapeute témoin*

C'est ainsi qu'émerge cette posture particulière de témoin. Cela ne veut pas dire être simple spectateur passif qui regarde au loin ce qui se déroule, ni être cet « expert » qui évalue, commente et dirige, mais c'est être cette personne qui reçoit, qui a une qualité de présence particulière, attentif sans imposer ce qui se joue. Lacan (1956) propose la figure du secrétaire, pour les sujets de structure psychotique, qui recueille le discours du sujet sans chercher à l'interpréter, mais qui aide à ordonner son monde intérieur.

Cette figure du secrétaire résonne profondément avec la posture de l'art-thérapeute, être témoin, c'est d'abord accepter de ne pas être au centre. Anzieu (1985) parlait de la fonction de « peau » du thérapeute, cette enveloppe contenant qui délimite un espace sans l'envahir, qui offre une surface d'appui sans se substituer à ce qu'elle soutient.

Dans la pratique art-thérapeutique, cette posture de témoin se manifeste dans des gestes souvent imperceptibles et subtils. C'est un regard qui accompagne sans scruter, c'est une présence qui ne commente pas systématiquement, c'est un silence qui n'est pas un vide, mais un espace, c'est savoir quand poser une question et surtout savoir quand ne pas en poser. Klein (2012) insiste sur ce point, être le témoin c'est aussi valider et reconnaître l'existence de ce qui a été produit simplement par le fait de le recevoir.

Cette réception, même silencieuse, dit au sujet que quelque chose a eu lieu, que ce qu'il a posé dans la matière mérite d'exister. Oury (1982) avait lui aussi abordé ce point que la présence de témoin a une fonction de validation de l'existence. En effet, être vu dans son acte créateur, c'est être reconnu comme sujet qui crée, qui fait, qui laisse une trace. Pour certains sujets, notamment de structure psychotique, cette reconnaissance est fondamentale. Être témoin, c'est aussi porter une attention particulière au regard. Regarder une œuvre sans la juger, sans la hiérarchiser, sans la comparer, c'est déjà un acte thérapeutique en soi. Le regard est une question qui mérite qu'on s'y attarde, car il n'est jamais neutre. Avant même que la parole s'ouvre, avant même que le geste se pose, il y a le regard et ce regard dit déjà quelque chose au sujet sur la façon dont il est reçu dans l'espace. Le regard ce n'est pas simplement voir, mais c'est aussi ce que le sujet ressent à l'idée d'être vu par l'Autre. Être regardé, c'est toujours risquer d'être réduit à ce que l'autre voit, capturé dans son regard comme dans un miroir qui ne renverrait qu'une image partielle et figée.

Dindart (2022) résume ce que l'atelier en art-thérapie permet au sujet en trois gestes, « produire, regarder et dire » (p. 36). Trois temps distincts, trois postures différentes que l'art-thérapeute doit savoir reconnaître et accompagner sans les confondre. Produire, c'est laisser advenir le geste, la forme, sans intervenir. Regarder, c'est recevoir ce qui a été fait, dans un regard qui ne juge pas et ne réduit pas. Dire, c'est permettre que quelque chose puisse se mettre en mots, à partir de l'œuvre, au rythme du sujet. Ce n'est pas une progression linéaire, certains sujets diront sans avoir encore regardé, d'autres regarderont longuement sans jamais dire. L'art-thérapeute témoin est celui qui tient ces trois espaces ouverts, sans décider à l'avance lequel doit advenir. Cette dimension est particulièrement importante, car le sujet qui crée s'expose. Il pose quelque chose de lui dans la matière et lorsqu'il lève les yeux vers l'autre, il cherche dans le regard du thérapeute une réponse à une question qu'il n'a pas formulée. C'est une adresse, une tentative de loger quelque chose dans le regard de l'Autre sans savoir ce qu'il adviendra. Gori (2008) rappelle que témoigner, c'est résister à la tentation de tout voir et de tout nommer. Un regard trop insistant, trop focalisé sur l'œuvre ou sur le sujet, peut produire l'effet inverse et mettre le sujet en position d'objet d'étude et donc réactiver l'angoisse d'être vu, figer ce qui cherchait à se déployer. Le regard de l'art-thérapeute n'est donc pas un regard qui cherche à tout saisir, mais un regard qui laisse de la place à ce qui ne se voit pas encore.

J'appelle !

Prendre soin
S'oublie,
Au détriment
De soi
Au détriment
Des autres

Faiblit.

La caresse des mots ne trouve refuge dans les oreilles des autres.
Épaule fatiguée par des narcissismes démesurés
La souffrance ne s'écoute plus
Puisque maintenant elle est mesurée.
Point de rencontre
Lassé par un je
Déguisé sous le mot bienveillant
Aucune intention de soin

Pour ceux qui luttent
Qui se butent
Pour ceux qui trébuchent
Qui chutent

Qui ne trouvent accroche
Dans les pas des autres
Dans l'attention d'un autre.

Marcher droit

Aucune faille ne peut advenir
Le monde ne se construit que de ceux qui se tiennent
Qui participent
Actifs dans leurs mouvements
Citoyens d'un monde qui s'anime
Qui jubile
Qui à coups d'Ativan
Rend féérique
L'illusion d'un monde ensemble
Que des ensembles de solitudes

Marchant, souriant
Vers le rien
Droit
Jamais de travers.

Prendre soin s'oublie
Dans l'écho
Des discours bien menés pour estomper le semblant d'une vie contrariée.

J'appelle à la douceur des mots

Aux oreilles attentives
Au retrait d'un nombril qui s'astique
Pour ne trouver qu'en soi des réponses fausses.

J'appelle au temps
Lent de se laisser porter

Que du rien advienne ce que chacun s' imagine.
J'appelle à la créativité singulière
Jamais copiée dans les mots des autres.
J'appelle aux remèdes qui jamais ne s'avalent
Pour porter la souffrance, la douleur
Jusqu'à l'autre,
Pour partager ce qui se raconte péniblement
Ce qui se dit
Ce qui ne s'éteint jamais sans se dire.
J'appelle à ce qui se raconte
Loin de ce qu'on nous dit.
J'appelle au soin
Comme on l' imagine.

4.4 La création comme résistance

« L'art est la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort ; le musée est le seul lieu du monde qui échappe à la mort ».
Malraux (*La Tête d'obsidienne*, 1974)

Cette phrase met l'emphasis sur le Réel à l'état cru, réduit à sa simple condition humaine d'être mortel où la création est ce qui reste, ce qui échappe à la mort, ce qui résiste à la finitude, même si le temps aura raison de lui, plus tard. Cela m'amène à penser au concept de néguentropie de Stiegler (2018), qu'il reprend à la physique, en opposition à l'entropie. L'entropie, en physique, désigne cette tendance de tout système à se désorganiser, à perdre sa forme, à retourner peu à peu vers le désordre. Créer serait alors un geste néguentropique, une lutte, une forme organisée qui résiste, un instant, à ce mouvement. Non pas une victoire sur l'entropie, mais un sursis, une trace qui s'oppose, le temps d'un geste, à ce qui tend partout à s'éteindre. Créer est alors laisser une trace de ce qui a existé au-delà du moment présent. Cet acte singulier témoigne alors d'un être qui fut, là, à un moment donné, dans un certain lieu. Blanchot (1955) disait que l'œuvre est ce qui reste quand tout a cédé, comme résidu, comme reste irréductible que ni le temps ni l'oubli ne peuvent tout à fait effacer. Il explique que l'œuvre appartient à l'espace du mourir, non pas à la mort comme événement, mais à cette tension entre disparaître et persister qui habite tout acte créateur. Créer, c'est accepter de disparaître dans l'œuvre tout en y laissant quelque chose qui demeure. C'est peut-être la seule victoire possible sur ce qui efface, non pas vaincre la mort, mais lui soustraire un fragment de présence.

L'acte créateur est aussi une résistance au chaos, à ce qui menace de s'effondrer face au Réel, comme nous avons pu le voir plus haut. Malraux appuie cette idée que la résistance se situe non seulement dans le temps, mais aussi dans la vie psychique, lorsque le réel risque de tout emporter menace le sujet de l'effondrement, de la dissolution et de l'envahissement. Dans cette perspective, la création résiste à la fois dans la mort physique que la mort psychique. Elle résiste à la dépersonnalisation, à la fragmentation et à la perte de sentiment d'exister, elle donne corps à ce qui pourrait s'effondrer, la matière comme corps. À chaque fois qu'un sujet crée, trace, choisi une couleur, répète un geste, il affirme quelque chose de son existence.

Dindart (2017) le dit, « il y restera toujours des traces... comme une trace sur le corps » (p. 43). Peu importe ce que l'œuvre devient, peu importe si elle est détruite, recouverte, oubliée, quelque chose a eu lieu, quelque chose s'est inscrit. Dans le corps du sujet qui a créé, dans la mémoire de celui qui a regardé,

dans la matière même qui a reçu le geste. La trace n'est pas l'œuvre, elle est ce qui reste quand l'œuvre a disparu. Et c'est peut-être cela qui résiste vraiment, non pas l'objet produit, mais l'acte qui l'a précédé, le moment où quelque chose a voulu advenir. La trace est ce qui reste quand l'œuvre a disparu et c'est peut-être cela qui résiste vraiment, non pas l'objet fini, mais l'acte qui l'a précédé, le moment où quelque chose a voulu advenir. Il y a d'ailleurs quelque chose de la création qui échappe à son auteur, qui continue d'exister dans le monde, indépendamment de lui, en dehors de tout rapport au langage qu'il aurait pu vouloir y mettre. L'œuvre, une fois posée devant l'autre ou laissée dans un lieu, ne demande plus rien à son auteur pour être là.

Rouzel (2007) dit de la création qu'elle est comme une résistance à l'effacement de soi, du désir et de la singularité. Mais là où la théorie construit des arguments objectifs et concrets, l'artiste, lui, dit depuis le corps, depuis l'urgence, depuis ce qui ne peut pas ne pas se faire. C'est peut-être ce que Kristeva (1974) théorise dans *La révolution du langage poétique* où elle distingue deux rapports au langage, le symbolique et le sémiotique. Et c'est celle-ci qui nous intéresse, comme étant ce qui fait rythme, pulsion, jouissance, une agitation du corps qui travaille la langue sans s'y réduire. Ce que nomme Lacan comme étant la *lalangue*, ce qui touche le corps, avant ou au-delà du sens.

En art-thérapie, il est important de soutenir la création comme cette résistance, à soutenir ce geste d'affirmation. Cela permet au sujet d'avoir l'espace pour que son geste créateur soit reçu sans être jugé, ni mesuré ou réduit à un symptôme ou à un progrès thérapeutique mesurable. Le sujet souhaite être libre, libre de l'Autre tout en ne pouvant vivre sans le regard de l'Autre. Prisonnier de ce qu'il désire, il ne demande qu'à ce qu'on lui foute la paix.

C'est peut-être ça finalement, ce que créer veut dire. Créer c'est résister, résister à la mort, à l'effacement, à la dissolution, à la catégorisation et c'est résister avec ce que l'on a, une couleur, un geste, une bricole, un sinthome. Résister non pour vaincre, mais pour rester là, encore un peu, encore une séance, encore une trace posée dans le monde. C'est cette résistance-là que je tente d'aborder dans cet essai, créer ce n'est pas seulement un moyen d'expression, où on projettera ce qui existe déjà en nous et qui pulse, mais aussi ce que le sujet ne sait encore dire de lui. Par cette résistance, le sujet tente de devenir sujet dans ce geste même de créer et être auteur de ce quelque chose qui advient. C'est aussi border ce Réel et résister à cette dissolution certaine. Ce n'est pas la nier ou la vaincre, mais lui donner une couleur, une forme, un geste.

Créer c'est échapper à l'ordre social, échapper à ce qui ne plus donner sens, créer c'est résister à ce qu'on dit de nous, ce que le discours commun dit de nos vies et de nos êtres sans arrêt en devenir. Que devenir dans l'ordre? Créer pour donner du chaos et créer pour ranger le chaos. J'écris depuis la place d'artiste que j'occupe, parfois, à mes heures perdues. Au temps perdu que je retrouve quand jaillit en moi le désir brûlant de faire, peu importe, quoi, je crée comme je crie, comme j'écris, mon désir d'exister (10h34, 03 juillet 2026).

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, en voici la synthèse où je rassemble tous les points importants que j'ai pu dégager tout le long de cette recherche pour répondre à mon questionnaire initial. Ainsi, à partir de mes lecteurs, de ces auteurs, de mes réflexions et de mon écriture je peux proposer quelques repères cliniques art-thérapeutiques tout en ouvrant vers l'incessant questionnement qui anime ce lien indissociable entre création, langage et structure psychique.

En introduction, je me posais cette question : en quoi la création, loin d'être un simple outil d'expression, constitue-t-elle un acte de langage et de subjectivation permettant de border le Réel ? Je ne pense pas y avoir répondu, dans le sens où une réponse supposerait un point final, une clôture du sens de l'acte de créer. Mais quelque chose s'est déplacé, tout de même, dans cette tentative de mise en mot.

Cette recherche a fini par revenir, toujours et éternellement à la langue ou à *lalangue*, comme une ritournelle, un refrain entêtant. Non pas la langue comme outil ou comme système, mais la langue comme condition première, comme lieu où tout commence et où quelque chose se perd en même temps que tout commence.

Ceux après seront ceux d'avant

Nous aurons habité la terre

Tout naît de la naissance, et puis même avant, de ce premier cri qui entre dans le monde et qui déjà perd quelque chose en devenant demande. De ce mot qui tue la chose en la nommant. De ce reste qui ne se dit jamais tout à fait et qui pourtant n'arrête pas d'insister, de revenir, de chercher une forme.

Si la création n'était qu'un outil d'expression, cela voudrait dire que le contenu serait déjà là, que le vécu serait déjà formé et qu'il suffirait de le transposer dans une matière. Mais ce que j'ai tenté de montrer, c'est que rien n'est là avant le geste. Le sujet ne sait pas ce qu'il crée avant de l'avoir créé, il ne dispose pas d'un message intérieur qu'il n'aurait qu'à traduire. C'est en cela que la création est un acte de langage plutôt qu'un moyen d'expression, elle ne transmet pas un sens qui existerait avant la création. Au contraire, elle fait advenir un sujet là où avant il n'y avait qu'effet du signifiant.

Comment être libre dans une ligne ?

Comment être le point qui saute au risque de trébucher

Nous nous butons en vain à l'impossibilité de dire. Nous tournons à l'infini autour d'un vide, autour d'un reste. On se bute, on lutte, on se cogne sans arrêt contre ce qui ne peut pas tout à fait se formuler. Ce n'est pas un échec, c'est la condition même du sujet parlant. C'est ce qui le met en mouvement. Dans cette recherche, la création n'a pas été pensée comme la réalisation d'un sujet déjà constitué qui chercherait simplement à se faire voir, mais elle a été pensée comme l'un des lieux où le sujet peut se créer lui-même, où il se risque, où il se découvre dans l'écart entre ce qu'il voulait dire et ce qu'il a fait.

N'existe pas encore avant de se faire

Elle devient, toujours au futur

Une fois passée, elle n'a jamais été présente

La création montre ce point de butement. Elle ne le résout pas, elle ne comble pas le vide, elle ne répond pas à la question *qui suis-je?* Elle fait quelque chose de plus modeste et de plus essentiel, elle donne une forme à ce qui se cogne, une matière à ce qui résiste, une consistance à ce qui menaçait de tout emporter. Elle permet que cela soit tolérable. Border le Réel, ce n'est pas le contrôler, ni le comprendre, ni même le symboliser tout à fait. C'est lui donner un contour sans jamais le combler, lui donner une forme. Que cela soit du côté du désir qui cherche un objet toujours manqué, comme le pense Lacan, ou du côté d'une production qui n'a pas besoin de manque pour se faire, comme le pensent Deleuze et Guattari, une chose est sûre, c'est que la création ne referme rien. Elle tient ouvert ce qui, sans elle, menacerait de se refermer sur le silence ou de déborder dans le chaos.

L'ombre des arbres danse dans les contretemps

Elles vivent pendant que je l'attends

C'est peut-être cela, finalement, ce que créer veut dire. Non pas triompher du manque, mais l'habiter autrement. Non pas vaincre ce qui résiste, mais lui donner un bord, une couleur, un geste, une bricole,

un sinthome. Et dans cet espace entre ce qui ne peut pas se dire et ce qui tente quand même de s'écrire, quelque chose d'un sujet peut advenir, se tenir, rester là encore un peu.

Cette recherche elle-même a été ce mouvement, une tentative de dire ce que créer veut dire, qui a échoué comme tout acte créateur échoue, nécessairement, fructueusement. Ce qui reste c'est l'écriture, la trace de cette tentative, et peut-être quelques pistes pour penser autrement ce qui se joue dans un atelier d'art-thérapie lorsqu'un sujet pose un geste dans la matière.

On restera figé, en attente d'une rencontre

Resteront vides à la fin de la soirée

Sauf que non, quelque chose a eu lieu. Dans le geste, dans la trace, dans ce qui s'est écrit sans savoir encore ce que cela voulait dire. C'est ça aussi créer, ne pas savoir ce qu'on a fait avant de l'avoir fait. Et découvrir, après, que quelque chose a quand même tenu.

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Dunod.
- Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*. PUF.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.
- Boissonneault, J. et Vinit, F. (2016). Entre récits et résultats : la voie de l'écriture pour maintenir le dialogue ouvert. *Erudit*. (V.35, N.2).
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Fayard.
- Brun, A. (2014). *Évaluation des psychothérapies à médiation artistique*. Dunod.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *L'anti-Œdipe*. Éditions de Minuit.
- Delion, P. (2022). La constellation transférentielle. Érès.
- Derrida, J. (1996). *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*. Galilée.
- Dindart, G. (2022) La psychanalyse en jeu : art thérapies et pratiques d'accompagnement. L'Harmattan.
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Seuil.
- Dor, J. (1985). *Introduction à la lecture de Lacan*. Denoël.
- Fédida, P. (1977/2020). *Œuvres complètes : Tome 3 (1977-1982)*. MJW Fédition.
- Freud, S. (2012). *Conseils aux médecins sur le traitement analytique (1912)*. In *Œuvres complètes, volume XI*. PUF.
- Freud, S. (2010). *Le malaise dans la culture (1930)*. In *Œuvres complètes, volume XVIII*. PUF.
- Freud, S. (1988). *Le refoulement (1915)*. Dans *Œuvres complètes, volume XIII : 1914-1915*. Paris : PUF.
- Freud, S. (2006). *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905)*. In *Œuvres complètes, volume VI*. PUF.
- Gadamer, H.-G. (1992). *L'actualité du beau (1976)*. Éditions Albin Michel.
- Giacometti, A. (1967). Notes sur les copies. Dans *L'Éphémère*, n°1. Paris : Éditions de la Fondation Maeght.
- Gori, R. (2008). *La preuve par la parole*. Érès.
- Grossman, É. (1996). *Artaud / Joyce. Le corps et le texte*. Nathan.
- Jager, B. (1985). L'obstacle et le seuil. Texte inédit. Université du Québec à Montréal

- Joyce, J. (1939). *Finnegans Wake*. Faber&Faber
- Klein, J.-P. (2012). *L'art-thérapie*. PUF (Que sais-je ?).
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil.
- Lacan, J. (1953). « Fonction et champ de la parole... ». Dans *Écrits* (1966). Seuil.
- Lacan, J. (1954-1955). *Séminaire II*. Seuil.
- Lacan, J. (1955-1956). *Séminaire III : Les psychoses*. Seuil.
- Lacan, J. (1959-1960). *Séminaire VII*. Seuil.
- Lacan, J. (1962-1963). *Séminaire X : L'angoisse*. Seuil.
- Lacan, J. (1960). « Subversion du sujet... ». Dans *Écrits* (1966). Seuil.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Seuil.
- Lacan, J. (1972-1973). *Séminaire XX : Encore*. Seuil.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Seuil.
- Lacan, J. (1976-1977). *Le Séminaire, livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* [Transcription non officielle, leçon du 14 décembre 1976]. Association Radicalement Lacanienne.
- Lacan, J. (2005). *Séminaire XXIII : Le sinthome (1975-1976)*. Seuil.
- Lévinas, E. (1961). *Totalité et infini*. Le Livre de Poche.
- Lippi, S. et De Neuter, P. (2016). Sublimation, symptôme et SINTHOME à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo *Psicologia Clínica*, vol. 28, núm. 1, 2016, pp. 39-58
- Maldiney, H. (1973). *Regard parole écriture*. L'Âge d'Homme.
- Maldiney, H. (1987). *Sens de l'art-thérapie*. Érès
- Maleval, J.-C. (2011). *L'étonnante docilité des schizophrènes*. Seuil.
- Malraux, A. (1974). *La tête d'obsidienne*. Gallimard.
- Moon, C. H. (2002). *Studio art therapy: Cultivating the artist identity in the art therapist*. Jessica Kingsley Publishers.
- Oury, J. (1982). *L'aliénation*. Galilée.
- Oury, J. (1986). *Le collectif : Le Séminaire de Sainte-Anne*. Scarabée / Métailié.

- Oury, J. (1989). *Création et schizophrénie*. Galilée
- Quignard, P. (2002). *Sur le jadis*. Grasset.
- Paillé, P., et Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5e éd.). Armand Colin.
- Proust, M. (1988). *À la recherche du temps perdu, tome 1 : Du côté de chez Swann* (1913). Gallimard.
- Rouzel, J. (2017). « À te lier tes cris durent »... Écrire, parler. *VST - Vie sociale et traitements*, 2017/4, N° 136, p. 74-81.
- Rouzel, J. (2018). *La folie douce. Psychose et création*. Érès.
- Rouzel, J. (2000). *Le travail d'éducateur spécialisé*. Dunod.
- Rouzel, J. (2007). *La pratique des écrits professionnels en éducation spécialisée : Méthode de rédaction et étude de cas*. Dunod.
- Sabas, C. Entretien, *Comme des fous*. <https://www.commedesfous.com/atelier-non-faire>
- Schauder, C. (2014). De la sublimation à l'œuvre ? *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 62(1), 127-140.
- Soler, C. (2002). *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*. Presses universitaires du Mirail.
- Spitz, R. A. (1945). Hospitalism: An Inquiry into the Genesis of Psychiatric Conditions in Early Childhood. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 1(1), 53-74.
- Stiegler, B. (2018). *Qu'appelle-t-on panser ? 1. L'immense régression*. Les Liens qui libèrent.
- Valéry, P. (1957). *Tel Quel*. Dans *Œuvres, tome II*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Vasse, D. (1974). *L'ombilic et la voix*. Seuil.
- Vivès, J.-M. et Vinot, F. (Dir.). (2014). *Les médiations thérapeutiques par l'art : Le réel en jeu*. Érès.
- Winnicott, D. W. (1971). *Jeu et réalité*. Gallimard.
- Zenoni, A. (2009). *L'autre pratique clinique*. Érès.

- Et maintenant ?

- Maintenant ?

- Rien.

On recommence.