HAL
open science

Du son… Des sens : évaluation clinique des processus de symbolisation dans un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale en psychiatrie adulte

Christine Falquet Clin

To cite this version:

Christine Falquet Clin. Du son… Des sens : évaluation clinique des processus de symbolisation dans un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale en psychiatrie adulte. Psychiatrie et santé mentale. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCB066 . tel-01908930

HAL Id: tel-01908930

https://theses.hal.science/tel-01908930v1

Submitted on 30 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS DESCARTES

MEMBRE DE USPC Université Sorbonne Paris Cité

Université Paris Descartes

Ecole doctorale ED566

Sciences du Sport, de la Motricité et du Mouvement Humain

Laboratoire TEC - Techniques et Enjeux du Corps - EA 3625

du Son…des Sens

Évaluation clinique des processus de symbolisation dans un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale en psychiatrie adulte

Christine Falquet Clin

Thèse de doctorat en Sciences du Mouvement Humain
- Arts-thérapies -

Dirigée par Mme le Pr Edith Lecourt

Co-direction : Mme le Pr Anne Boissière

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2017

Membres du jury :

Mme Edith Lecourt (Directeur), Professeure émérite en Psychologie Clinique et Psychopathologie, Université Paris Descartes.

Mme Anne Boissière (Co-direction), Professeure en Esthétique et Philosophie de l'art, Université Lille 3.

M. Chouvier Bernard (Rapporteur), Professeur émérite en Psychologie et Psychopathologie Clinique, Université Lumière Lyon 2

Mme Marta Grabocz (Rapporteur), Professeure Université Strasbourg 2

M. Eric Jacquet : Maître de Conférences en Psychologie et Psychopathologie Clinique, Université Lumière Lyon 2.

Résumé :

Une recherche qualitative à partir de l'étude d'un cas de groupe retrace le travail clinique tel qu'il est « en train de se faire » dans un dispositif *de musicothérapie analytique de groupe*, sur le terrain « ordinaire » d'un hôpital de jour accueillant des sujets adultes souffrant de troubles psychiatriques invalidants. Plusieurs voix, psychanalytiques, musicologiques et philosophiques, offrent une trame conceptuelle pour interroger la rencontre et le jeu avec les sons au sein du groupe, et la façon dont le jeu contribue à restaurer les processus de symbolisation primaire particulièrement empêchés pour les sujets que nous accueillons. Dans le cadre-dispositif ouvrant des potentialités de transferts multidirectionnels et d'associativité dans une pluralité de langage, les éléments relevés dans l'observation du cheminement clinique du groupe sont le support d'un modèle d'évaluation, au sens d'extraire de la valeur, du jeu symbolisant. De la matérialité sonore et musicale, appel à la sensori-affectivo-motricité, jusqu'aux sens potentiels de la mise en mots se déploie le cheminement mouvant de mise en forme et en scène du groupe, des sujets dans les liens de groupe. Ce cheminement ouvre sur la construction de la réflexivité psychique au cœur des processus de symbolisation et d'appropriation subjective de l'expérience, expérience restée jusque-là impensable, infigurable, irreprésentable.

Mots clés : évaluation qualitative, étude de cas de groupe, musicothérapie, médiation, processus de symbolisation, jeu, pathologies psychiatriques.

Sound and senses. A clinical evaluation of symbolisation processes in a therapeutic group with sound and musical mediation in adult psychiatry

Abstract:

A qualitative research from the study of a group case retraces clinical work as it « is being done » in a plan of *analytic group music therapy*, on the « ordinary » ground of a day-hospital that treats adult subjects suffering from invalidating psychiatric troubles. Several voices, be they psychoanalytical, musicological, or philosophical, offer a conceptual framework with which to interrogate the encounter and the play with sounds within the group, and the way in which this play contributes to the restoration of the *primary symbolisation* processes that are particularly impaired for the subjects we treat. In the framework that opens a potential for multidirectional transfers and for associativity in a plurality of language, the elements gathered while observing the group's clinical thought processes are the basis of a model of evaluation, in the sense of value extraction and of symbolisation play. From the materiality of music and sound, which calls to senso-affectivo-motricity, to the potential senses of wording, a moving process of shaping and staging develops within the group and the subjects that form the group. This process opens up on the building of the psychic reflexivity that lies at the heart of symbolisation processes and of processes through which the subjects seize experience, the latter having hitherto remained unthinkable, unfigurable and unrepresentable.

Key words: qualitative evaluation, group case-study, music therapy, mediation, symbolisation processes, play, psychiatric pathologies.

À mes directrices de thèse, les Pr E. Lecourt et A. Boissière, pour leurs riches apports et leur confiance,
Aux rapporteurs du jury, les Pr B. Chouvier et M. Grabocz et à E. Jacquet pour avoir accepté de lire ce travail et de le discuter,
À mes proches professionnels, amicaux, familiaux pour leur patience et leur soutien constant
Aux participants du groupe pour leurs jeux

J'adresse mes sincères remerciements

Table des matières

INTRODUCTION **10**

1. AMORCE ET LIGNES DIRECTRICES D'UNE RECHERCHE CLINIQUE A PARTIR DE LA PRATIQUE DE LA MEDIATION SONORE ET MUSICALE **13**

1.1 D'UNE RECHERCHE A UNE AUTRE… PROLONGEMENT DES « *VOYAGES D'HIVERS* » - « *DES PAS SUR LA NEIGE* » **13**
1.2 LES ENJEUX D'UNE RECHERCHE A PARTIR DE LA PRATIQUE CLINIQUE DE TERRAIN : UN ENJEU DE SURVIE DE LA CLINIQUE **15**
1.3 PRINCIPES ET ENJEUX DU SOIN PSYCHIQUE – SYMBOLISATION ET APPROPRIATION SUBJECTIVE PAR LE JEU. **18**
1.3.1 L'IMPERATIF DE SYMBOLISATION, UN ENJEU VITAL POUR LA PSYCHE 18
1.3.2 LE « BESOIN DE CREER » 20
1.3.3 UN REGISTRE LANGAGIER PLURIEL 21
1.3.4 L'ENJEU DU SOIN : CREER DES DISPOSITIFS POUR « JOUER LES JEUX QUI N'ONT PAS PU ETRE JOUES EN LEUR TEMPS » 22
1.4 QUESTIONS ET HYPOTHESES DE TRAVAIL. **24**

2. UNE REVUE DE LITTERATURE **26**

2.1 LA QUESTION DE L'EVALUATION DES PSYCHOTHERAPIES **27**
2.1.1 ÉVOLUTION DE L'EVALUATION DES PSYCHOTHERAPIES – DE L'EVIDENCE BASED MEDECINE A L'ETUDE DES PROCESSUS DE CHANGEMENT 27
2.1.2 LES RECHERCHES SUR LES PSYCHOTHERAPIES VALORISENT UN MODE DE PRESENCE SOUPLE ET MALLEABLE DU THERAPEUTE COMME FACTEUR DETERMINANT D'OUVERTURE SUR UN CHANGEMENT. 31
2.1.3 D. STERN ET LE GROUPE DE RECHERCHE DE BOSTON – LE MOMENT PRESENT – LE JEU ENTREMELE DES FORMES DE VITALITE DYNAMIQUES. 33
2.2 LES TRAVAUX CONCERNANT LE REPERAGE DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION **35**
2.2.1 L'ECHELLE DES SYMBOLISATIONS DE D. ANZIEU 35
2.2.2 LES REPERES D'IDENTIFICATION DES PROCESSUS DE SYMBOLISATION DES PRATIQUES DE MEDIATIONS THERAPEUTIQUES (RECHERCHES DU CRPPC DE LYON) 36
2.3 ÉVALUATION DE LA MEDIATION SONORE ET MUSICALE **42**
2.3.1 L'INSERTION DES SOINS MEDIES PAR LA MUSIQUE EN PSYCHIATRIE. 42
2.3.2 DIVERSITE DES PRATIQUES 43
2.3.3 PARMI LA DIVERSITE DES PRATIQUES, ZOOM SUR DEUX DISPOSITIFS THERAPEUTIQUES 45
2.3.4 LE BILAN PSYCHO-MUSICAL 48
2.3.5 SITUATION D'ENSEMBLE DE L'EVALUATION DANS LE CHAMP DE LA MUSICOTHERAPIE EN PSYCHIATRIE 49
2.3.6 LES TRAVAUX DE J. DE BACKER 52
2.3.7 THESE DE D. LIEGL (2009) 55
2.3.8 RECHERCHE DE T. RABEYRON & COLL. (2016) 56

3. REPERES EPISTEMOLOGIQUES **58**

3.1 LES MODELES THEORIQUES : UNE NECESSITE **59**
3.2 ÉVOLUTION DE LA PENSEE SCIENTIFIQUE – PREGNANCE D'UNE PENSEE DE L'IMPREVISIBILITE, DE L'INDETERMINATION ET DE L'INCOMPLETUDE. **60**

3.3 UNE « *EPISTEMOLOGIE DES MULTIPLES POSSIBLES*» - « *APPROCHE COMPLEXE EN PSYCHOTHERAPIE* » - INTERETS ET LIMITES. **63**
3.3.1 COMPLEMENTARISME – COMPLEXITE – FREUD PRECURSEUR DE LA PENSEE COMPLEXE 63
3.3.2 RELIANCE ET « EPISTEMOLOGIE DES MULTIPLES POSSIBLES » 65
3.3.3 L' « APPROCHE COMPLEXE EN PSYCHOTHERAPIE » 66
3.4 UNE COGNITION INCARNEE **68**
3.4.1 RENCONTRER ET COMPRENDRE N'EST PAS EXPLIQUER – PLACE A L'EXPERIENCE 68
3.4.2 LE CONCEPT D'ENACTION – SON EXTENSION A L'ART. 70
3.5 UNE REALITE PSYCHIQUE - « L'OBJECTIVITE DE LA SUBJECTIVITE » **73**
3.5.1 UNE MATIERE PREMIERE PSYCHIQUE HYPERCOMPLEXE ET ENIGMATIQUE A TRANSFORMER 74
3.5.2 UNE REALITE PSYCHIQUE LARGEMENT INCONSCIENTE 76
3.5.3 UNE REALITE PSYCHIQUE DE GROUPE COMPLEXE MULTISPATIALE 77
3.5.4 UNE MATIERE PSYCHIQUE VIVANTE, MOUVANTE, INSAISISSABLE, NON ENTIEREMENT PREDICTIBLE. 79
3.6 LA PSYCHANALYSE ELARGIT SON CHAMP D'APPLICATION **81**
3.6.1 LA PSYCHANALYSE : UNE PENSEE EN DIALOGUE AVEC LES RECHERCHES CONTEMPORAINES 81
3.6.2 EXTENSION VERS LE GROUPE 83
3.6.3 EXTENSION VERS LE JEU ET LA CREATIVITE 85
3.7 LE RAPPORT A LA THEORIE **91**
3.7.1 THEORISATION ET PRATIQUE CLINIQUE SONT RELIEES DANS LA PSYCHANALYSE 91
3.7.2 LA « FICTION THEORIQUE » - LA CREATIVITE THEORIQUE DANS L'ESPACE INTERMEDIAIRE THEORICO-CLINIQUE 92
3.7.3 ENTRE PRESENCE ET SUSPENSION DE LA THEORIE – « L'EQUATION INTELLECTUELLE DU CHERCHEUR » ET DU CLINICIEN. 93

4. LE JEU AVEC LES SONS ET LES PROCESSUS DE SYMBOLISATION **96**

4.1 AUX COMMENCEMENTS… ÉMERGENCE DE L'EXPERIENCE ESTHETIQUE, DU MUSICAL ET DU CORPS EN MOUVEMENT – L'AVENTURE DE LA SYMBOLISATION **97**
4.1.1 LE GOUT POUR LES SONS - ÉMERGENCE DE L'EXPERIENCE ESTHETIQUE 97
4.1.2 RYTHME, CORPS EN MOUVEMENT ET « INSERTION DANS L'EXISTENCE ». 99
4.1.3 ARCHEOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE DU SONORE 101
4.1.4 CREER DES FORMES SYMBOLIQUES UN TEMOIN DE L'HOMINISATION? - L' « AVENTURE DE LA SYMBOLISATION » 104
4.2 QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE ? **106**
4.2.1 DIFFICULTES POSEES PAR LA DEFINITION DE LA MUSIQUE 107
4.2.2 LA MUSIQUE : UN BESOIN DE MAITRISE DU CHAOS SONORE 111
4.2.3 LA MUSIQUE, UN ORDRE DU SONORE A CREER 112
4.2.4 MUSIQUE – UN ESPACE-TEMPS OUVERT PAR LE MOUVEMENT 114
4.2.5 L'INSTRUMENT UNE DIMENSION CONSTITUTIVE DE LA MUSIQUE 118
4.3 ONTOGENESE DES CONDUITES MUSICALES - LA MUSIQUE : UN JEU D'ENFANT ? **120**
4.3.1 « AU COMMENCEMENT ETAIT LE SENSORI-MOTEUR » (F. DELALANDE) 121
4.3.2 LA FORME SONORE EST RATTACHEE A UNE VALEUR SYMBOLIQUE. LE SON POUR CREER DU SENS. 123
4.3.3 ORGANISATION DANS UNE PRODUCTION SONORE REGLEE 124
4.3.4 L'INVENTION MUSICALE 124
4.4 SYMBOLISER : UN TRAVAIL DE REPRESENTATION REFLEXIVE AU CŒUR DE LA VIE PSYCHIQUE **126**
4.4.1 DEFINITION ET VUE D'ENSEMBLE 126
4.4.2 UNE DIFFERENCIATION ENTRE DEUX MODALITES DE SYMBOLISATION UN ENJEU CLINIQUE ET DE SYNTHESE 128
4.4.3 D'AUTRES AUTEURS ONT PROPOSE DES MODELES DIFFERENCIANT DES ETAPES DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION. 131

4.4.4. Processus de symbolisation : une trajectoire dynamique a partir d'un double ancrage corporel et relationnel 133
4.5 L'appareil psychique comme appareil de memoire – Du jeu dans la memoire – La musique un art de la memoire 137
4.5.1 Une memoire plastique 137
4.5.2 Memoire et historicisation 138
4.5.3 Un passe inoubliable malgre l'oubli... Des mouvements et des sons 139
4.5.4 La musique contribue au jeu dans la memoire 146
4.6 Les differentes modalites d'inscription psychique de l'experience – Le dire de la musique 148
4.6.1 Difficultes posees par le mot representation 148
4.6.2 Remarques sur les caracteristiques de l'experience sensorielle sonore 149
4.6.3 La pulsion : une « *force de representance psychique* » et de transformation - Un principe de mouvement 155
4.6.4 Des formes animees d'un mouvement - Les premieres formes de la symbolisation 158
4.6.5 La representation-chose, la representation de chose 178
4.6.6 La representation de mot 179
4.6.7 Le Representant-affect 180
4.6.8 Le « dire » de la musique - Ce que la musique exprime et represente 183
4.7 La pulsation de la psyche - Les trois temps - les trois scenes de la symbolisation primaire 187
4.7.1 Vue d'ensemble 187
4.7.2 Le temps du jeu intersubjectif - la rencontre avec la fonction symbolisante de l'objet 188
4.7.3 Le temps auto-subjectif – le jeu avec l'objeu 196
4.7.4 Le temps intra-psychique - le reve- le jeu interiorise 207
4.7.5 Espace du jeu et de la creation – Toute creation est creation d'espace 207
4.8 Des sons et des mots – Transposition de la representation-chose en representation de mot (Symbolisation secondaire) – « Dire » la musique 213
4.8.1 Une nouvelle exigence de transposition qui maintient l'ancrage aux formes primaires de symbolisation 214
4.8.2 Les mots comme un materiau sonore 214
4.8.3 Des mots et leur chair – Incarnation du langage – Une « gestualite generalisee » 215
4.8.4 Dire la musique - L'imaginaire cinetique : un instrument de signification musicale. 218
4.9 L'appareil auto – La fonction reflexive 229
4.10 Psychopathologie de l'appareil representatif – Des processus de symbolisation endommages 231
4.10.1 La notion de terreur agonistique 231
4.10.2 Alteration des capacites de reflexivite 233
4.10.3 Les echecs de la fonction medium malleable de l'environnement premier 235

5. APPROCHE METHODOLOGIQUE 238

5.1 D'une posture d'evaluation clinique a celle d'une recherche : Un pas a franchir 239
5.2 La recherche qualitative 240
5.2.1 Motivation du choix d'une methode qualitative 240
5.2.2 Les origines et les principes de la methode qualitative 240
5.3 Place de l'etude de cas dans la recherche 243
5.3.1 Ancree dans une longue tradition, l'etude de cas est l'objet d'un regain d'interet. 244
5.3.2 Qu'est-ce qu'une etude de cas ? 245
5.3.3 Et l'etude de cas de groupe ? 246
5.4 Une methodologie generale d'observation clinique, socle de l'etude de cas 249
5.4.1 Avant tout : Rencontrer - Mode de Presence et d'etre-avec du clinicien 250
5.4.2 L'observation clinique, une methode ancestrale 251

5.4.3 Les cinq operations methodologiques fondamentales de la position clinique 252
5.4.4 L'observation clinique referee a la psychanalyse: des appareils psychiques en presence- « La subjectivite rehabilitee »..... 253
5.4.5 Les difficultes propres a l'observation en situation de groupe 255
5.5 Extension aux groupes a mediations therapeutiques des « trois piliers » de l'ecoute analytique.....257
5.5.1 La liberte d'associer – la pensee en mouvement..... 258
5.5.2 Le champ transferentiel..... 263
5.5.3 La fonction interpretante du groupe et du jeu - Passage par d'autres – Passage par la sensorialite et l'affect..... 272
5.6 Methodologie de recueil des donnees.....277
5.6.1 Nature des donnees 277
5.6.2 Temporalite de la prise de note 278
5.7 Les etapes suivies pour l'etude de cas : deux temps et un entre-temps.....280
5.7.1 Premier temps : va-et-vient entre implication et desimplication dans la pratique clinique .. 280
5.7.2 Un entre-temps d'immersion dans les donnees – le moment mysterieux..... 282
5.7.3 Deuxieme temps : construction et ecriture 283
5.8 Questions ethiques posees par l'etude de cas.....285
5.8.1 Primum non nocere 285
5.8.2 Informer, anonymiser, proteger..... 288
5.8.3 Integrite et communication des connaissances dans le cadre de la recherche 290

6. PRESENTATION DU GROUPE THERAPEUTIQUE A MEDIATION SONORE ET MUSICALE « DU SON DES SENS » 291

6.1 Presentation du metacadre.....292
6.1.1 Un emboitement de cadres 292
6.1.2 Presentation generale de l'hopital de jour. La difficile recherche d'une clinique « bien temperee » 293
6.1.3 Un travail d'equipe soutenu par un travail de supervision 297
6.1.4 Place et principes de la mediation therapeutique de groupe a l'hopital de jour..... 299
6.1.5 La question de l'indication d'un groupe a mediation therapeutique 300
6.1.6 Les groupes a mediation sonore et musicale a l'hopital de jour 302
6.2 Du Son... des Sens : un dispositif groupal co-construit de scenarisation sonore 303
6.2.1 Principes organisateurs du cadre-dispositif a mediation sonore et musicale 304
6.2.2 Une « reverie anticipatrice » et des inquietudes de depart 308
6.2.3 Description du cadre-dispositif de scenarisation sonore du Son des Sens. 312
6.2.4 La seance : un rythme a trois temps..... 316
6.3 Cheminement suivi par le groupe – Prelude, Themes et variations.....321
6.3.1 La fenetre temporelle de la recherche 321
6.3.2 Presentation des sujets du groupe – Constitution du groupe..... 322
6.3.3 Reperes pour suivre le cheminement du groupe..... 323
6.3.4 Prelude aux variations sur un theme - Construction de la groupalite - Co-construction du dispositif (S1-S14 et atelier d'ete)..... 326
6.3.5 Variations sur le theme « Je voudrais parler a mon pere » - Mais Papaoutai ! ... Appels sans reponses. S15-S28..... 340
6.3.6 Variations sur le theme des ruines de la maison detruite: Un contenant disparait - « La ou il y avait quelque chose il n'y a plus rien » - S29-S36..... 350
6.3.7 Variations sur le theme des catastrophes surmontees (orage, noyade, quatre (plus le « cinquieme») elements) S37-S42 367
6.3.8 Variations sur le theme de la Separation (S43-48)..... 372

6.3.9 VARIATIONS SUR LE THEME DE LOUIS (L'OUIE) - TRANSMISSION- RENCONTRES EN DOUBLE TRANSMODALES (S49-S56) 376
6.3.10 VARIATIONS SUR LE THEME DE L'AVEUGLE : « LA VISION DISPARAIT » – UNE MAIN TENDUE - UNE NOUVELLE VUE (S57-S63) 382
6.3.11 VARIATIONS SUR LE THEME DU VOYAGE (PASSER LE « MUR » (DU SON) - RENCONTRER – TERRITOIRE - UN VOYAGE « SANS RETOUR » - « JE SUIS LE GROUPE QUI RESTE ») S64-S84 395

7. RETOUR AUX QUESTIONS ET HYPOTHESES DE DEPART - LES LIMITES ET LES DIFFICULTES RENCONTREES - PERSPECTIVES 424

7.1 HYPOTHESE 1 : LE DISPOSITIF A MEDIATION SONORE ET MUSICALE EST UN OBSERVATOIRE POUR SUIVRE LES PROCESSUS DE SYMBOLISATION A L'ŒUVRE DANS LE GROUPE. 424
7.1.1 LA TRAJECTOIRE SYMBOLISANTE SUIVIE PAR LE GROUPE : DE LA SYMBOLISATION DE LA DESYMBOLISATION A LA SYMBOLISATION POTENTIELLE EN APPUI SUR LA RENCONTRE AVEC DES OBJETS SYMBOLISANTS 425
7.1.2 CONSTRUCTION DES FORMES DE REFLEXIVITE DANS LE GROUPE – REPRESENTATION DES FIGURES DE LA REFLEXIVITE 428
7.2 HYPOTHESE 2 : LES SPECIFICITES DE L'UTILISATION DU DISPOSITIF DANS LE GROUPE 431
7.2.1 REMARQUES SUR L'UTILISATION DU MEDIUM SONORE DANS LE GROUPE 431
7.2.2 RECOURS A L'IMAGINAIRE, A LA FICTION 438
7.2.3 UN « BESOIN NARRATIF » 441
7.2.4 LA MISE EN JEU D'« *OBJETS DE RELATION* » CULTURELS 443
7.2.5 LE MOUVEMENT A L'ŒUVRE ? 447
7.2.6 LA CREATIVITE MOBILISEE DANS LES SCENARISATIONS DU GROUPE – LA JUBILATION, DES MOMENTS D'INTEGRATION SUBJECTIVE 451
7.3 HYPOTHESE 3 : CONSTRUCTION D'UNE TRAME D'EVALUATION DES PROCESSUS DE SYMBOLISATION 453
7.4 LES DIFFICULTES ET LES LIMITES RENCONTREES - PERSPECTIVES 458
7.4.1 LIMITES RENCONTREES DANS UNE RECHERCHE SUR UN DISPOSITIF PRATICIEN PAR LE PRATICIEN LUI-MEME 458
7.4.2 LES LIMITES DANS LA PRISE DE NOTES 459
7.4.3 LES LIMITES POSEES PAR L'ABSENCE D'UNE VERITABLE CO-THERAPIE. 461
7.4.4 QUESTIONS POSEES PAR LA PARTICIPATION AUX JEUX DANS LE GROUPE 461
7.4.5 LIMITES RENCONTREES PENDANT L'ECRITURE 466
7.4.6 LES LIMITES CONCERNANT LE MATERIEL SONORE 467
7.4.7 LIMITES DANS L'APPRECIATION DES EFFETS SUR LES PATIENTS 468
7.4.8 LES LIMITES D'UNE RECHERCHE QUALITATIVE PAR ETUDE DE CAS 468
7.4.10 SURVIE PAR LA PRATIQUE CLINIQUE ET SON ECRITURE 473
7.4.11 PERSPECTIVES 476

CONCLUSION 477

BIBLIOGRAPHIE 480

« *J'irais jusqu'à dire que, dans les cas graves, tout ce qui est réel, important, original et créatif, est caché et ne donne nul signe de vie.* » (Winnicott, 1971, p. 96)

« *La musique comme/par/en jeu* » ? (Delalande, 1997, p. 1).

"*But music is as incomprehensible as the psychics problems*" (De Backer, 2006)

Introduction

> « *Si ce que je dis comporte une parcelle de vérité, les poètes en auront déjà traités ; pourtant les éclairs d'intuition qui traversent la poésie ne peuvent nous dispenser de cette tâche pénible qui est la nôtre : s'éloigner pas à pas de l'ignorance sans qu'un but nous oriente*. » (Winnicott D. W., 1975, p. 35)

La musique occupe une position d'exception parmi les arts par son affinité avec la vie intérieure (Boissière, 2014 a, pp. 96-97). Elle entretient avec les soins et la vie relationnelle des liens retrouvés de tout temps, dans toutes les cultures. Les thérapies médiatisées par le sonore et le musical reposent sur la place du sonore (silence, bruit, son), comme «matière première» à partir de laquelle se construisent les codes de la communication humaine que sont la parole et la musique, son ancrage corporel sensori-affectivo-moteur, les rapports entre structure musicale, structure psychique et structure groupale et la place du sonore dans l'élaboration de notre identité individuelle et de groupe. Elles s'attachent à saisir les processus psychiques en lien avec le sonore dans la relation thérapeutique et l'aspect fondamentalement subjectif de ce qui fait musique pour un sujet ou un groupe. Elles s'appuient sur la potentialisation de deux démarches : art musical et thérapie (E. Lecourt).

La création artistique et les soins psychiques référés à la psychanalyse ont en commun la mise en forme d'une « matière première » par la création de représentations symboliques de l'expérience sur le socle vital du « *sentir* » (E. Straus). « *Le travail de création par la symbolisation est leur vecteur fondamental.* » (Roussillon, 1998 a, p. 165). La musique offre une forme de symbolisation, fruit de tout un travail psychique au sein d'une appartenance culturelle, visant à transformer l'excitation sensorielle du bruit et du son en forme musicale. La musique symbolise la symbolisation. La rencontre et le jeu avec le matériau sonore et musical au sein d'un groupe, en lien avec des soignants, dans un cadre-dispositif ouvrant des potentialités de transferts multidirectionnels et d'associativité dans une pluralité de langage, peut contribuer à restaurer les potentialités symbolisantes particulièrement empêchées pour les sujets souffrant de troubles psychiques invalidants. Du matériau sonore et musical, attracteur d'éprouvés sensori-affectivo-moteurs impensés, jusqu'aux sens potentiels de la mise en mots, se déploie le cheminement mouvant, complexe, de mise en forme et de mise en scène sonore du groupe et des sujets dans les liens de groupe. Ce cheminement peut permettre la construction de la réflexivité psychique au cœur des processus de symbolisation et d'appropriation subjective de

l'expérience, expérience restée jusque-là infigurable, irreprésentable, non-advenue. De même que l'œuvre crée son créateur, le patient, en créant par l'improvisation, en variant les formes sonores par le jeu créatif, se crée lui-même comme sujet (Brun, 2007, p.17-18).

Mais comment ces mouvements complexes de symbolisation réflexive à l'œuvre, indicateurs de changement, peuvent-ils être identifiés, repérés, décrits, valorisés, évalués ? Peut-on repérer dans un groupe et son cheminement des qualités particulières des processus de symbolisation générés par le dispositif à médiation sonore ?

En réponse à un impératif de plus en plus prégnant dans les institutions soignantes pour rendre intelligibles et partageables les modalités de soins engagés et pour valoriser leur pertinence dans le processus thérapeutique, nous devons tenter d'éclairer ce questionnement. Nous proposons un travail de recherche qualitative, à partir de l'étude d'un cas de groupe, retraçant le cheminement clinique tel qu'il est « en train de se faire » dans un atelier thérapeutique à médiation sonore et musicale, sur le terrain « ordinaire » d'un hôpital de jour pour adultes du Pôle Santé Mentale d'un Centre Hospitalier public. L'étude de cas peut représenter une véritable contribution pour la valorisation de la richesse créative et de la complexité de la pratique clinique telle qu'elle se déploie et se vit sur le terrain du quotidien du soin psychique en milieu institutionnel.

Notre carnet de route est le suivant.

Après avoir précisé les enjeux et les lignes directrices d'une telle recherche, nous explorerons les données des acteurs du soin qui ont travaillé à ce même questionnement dans une revue de littérature. Nous préciserons ensuite nos repères épistémologiques avant d'aborder les présupposés théoriques sur lesquels nous adossons notre pratique clinique groupale de la médiation sonore et musicale avec des sujets souffrant pour la plupart de troubles psychotiques. Les principales voix conceptuelles que nous avons choisi de mêler appartiennent à la psychanalyse, à la musicologie et à la philosophie de la musique. Nous préciserons en particulier la théorie de la symbolisation impliquée, qui vectorise l'ensemble de la démarche clinique, et les qualités offertes par le sonore et la musique comme « *matière à symbolisation* » (Chouvier, 1998), comme matière pour attirer, accueillir, transformer l'expérience en souffrance d'intégration psychique. Cette partie théorique, polyphonique, est devenue en elle-même une véritable recherche, une recherche de points de rencontre. Suit la méthodologie qui précisera par quels moyens nous établissons ce que nous connaissons du cheminement clinique et comment nous donnons forme à ce que nous cherchons à saisir, à observer, à explorer, à noter puis à synthétiser et à écrire. La méthodologie s'établira dans une perspective qualitative ayant pour but la

compréhension, l'interprétation et la contextualisation des potentialités symbolisantes de la médiation sonore et musicale dans l'espace d'expérience, de transformation et de représentation du groupe et des sujets du groupe en lien. Nos données, dont nous préciserons le mode de recueil, seront essentiellement narratives et sonores. La présentation du groupe thérapeutique, de son cadre-dispositif et de son cheminement clinique, est précédée de la description des modalités du soin à l'hôpital de jour au sein duquel il prend place. Enfin, après un retour aux questions initiales auxquelles, après ce parcours, des amorces de réponses se dessineront, nous signalerons les limites et les difficultés rencontrées avant de conclure.

1. Amorce et lignes directrices d'une recherche clinique à partir de la pratique de la médiation sonore et musicale

> « *La construction d'une problématique est une affaire d'interactions entre le réel qui a ses propriétés et un chercheur qui a ses intentions.* » (Paille & Mucchielli, 2003, p. 130)

Mon arrivée en 2008 dans l'équipe soignante d'un hôpital de jour pour adultes, institution dans laquelle les médiations thérapeutiques pratiquées en groupe tiennent une place importante, a progressivement modifié ma pratique clinique de praticien hospitalier. Les limites de ma formation professionnelle de psychiatre dans ce domaine (pratiques et théorisations de la médiation et du groupe) d'une part, mon goût pour la musique et une pratique ancienne et régulière de cet art d'autre part, m'ont orienté vers l'exploration de la médiation sonore et musicale dans une perspective psychanalytique, à partir d'une formation à l'Université Paris Descartes sous la direction du Pr Édith Lecourt. De là sont nés des projets d'approfondissement …

1.1 D'une recherche à une autre… Prolongement des « *Voyages d'hivers* » - « *Des pas sur la neige* »

> « *Ce prélude*[1] *évoque une nostalgie qui penche vers la mélancolie, quelque chose qui essaie de se reconstruire…Car la musique d'après eux, les amène vers un chemin profond, à un endroit lointain où l'on peut contempler l'horizon et l'intérieur de soi-même ; elle touche à l'essence même de l'âme et elle est un recueillement qui nous renvoie à notre propre vérité faisant penser aux cycles de la vie, aux grandes choses que l'on a vécues ; elle évoque aussi bien la fin de quelque chose que le retour progressif à la vie.* » (Cuen, 2007, p. 157 et 160)

Un premier travail de mémoire, « *Voyages d'hivers* »[2] retraçait le cheminement psychothérapique de deux personnes dont la pensée semblait « gelée », empêchée par une expérience de perte, et le processus thérapeutique figé dans une impasse. Je proposais

[1] « *Des pas sur la neige* » est le sixième prélude du livre I de C. Debussy. Dans son étude ce prélude sert à L. Cuen de support pour « *comprendre par quels mécanismes cette musique nous renvoie à la reconnaissance et/ou aux souvenirs des états moteurs, cinétiques, qui sont à l'origine des émotions humaines.* » (Cuen, 2007, p. 152).

[2] Falquet-Clin, C. (2012). *Voyages d'hivers. L'appréhension* de l'émotion esthétique à partir de l'étude clinique de deux cas. Mémoire du D.U d'arts en thérapie sous la direction du Pr E. Lecourt Université Paris Descartes.

d'introduire une écoute musicale dans les séances. Ce travail était mené sous l'impulsion du Pr E. Lecourt dans le cadre d'une interrogation/recherche collective sur l'émotion esthétique au sein de nos pratiques cliniques des médiations artistiques, dimension restée relativement peu explorée, alors que la dimension artistique et esthétique spécifie ces modalités thérapeutiques parmi les multiples modalités de soin psychique. Dans ces deux cas, tout semblait se passer comme si les moments d'émotion esthétique coïncidaient avec des moments féconds du processus thérapeutique permettant un franchissement, un « *moment de mouvement* » (Rogers & Ducraux-Bass, 2009). Partant du fond sensori-affectivo-moteur, partant du « sentir en soi », manifesté par un geste ou /et l'énoncé d'un *signifiant formel* (« ça tourne », « ça chute », « ça enferme »…), toutes les strates de l'espace psychique semblaient mises en mouvement, mouvement multisensoriel, multidirectionnel, multitransférentiel, multisignifiant. Ce mouvement dessinait un réseau complexe et créatif d'associations de sensations, d'images, de mots, un réseau d'entrecroisements, de déliaisons/recombinaisons, d'interpénétration et de circulation, d'éléments appartenant au(x) patient(s), à notre propre vie psychique, aux artistes (compositeurs, interprètes) convoqués dans leurs créations musicales, au matériau sonore œuvré dans la séance, et, au-delà… à la culture, à la communauté des hommes. L'œuvre musicale ouvrait une voie entre la culture et l'intime. Le chemin ouvert par le musicien, qui a pour lui-même mis en forme sonore des fragments de son monde interne, et les adresse à son public via ses interprètes créait un canal de communication dans un vécu de saisissement, de mise en résonnance des éprouvés.

Ces moments « d'é-motions aisthétiques », autrement dit ces moments de « mises en mouvement du sentir », proches du rêve, créaient des rapports nouveaux, ouvraient un passage à partir d'une expérience vécue d'une grande densité, expérience dans laquelle tout paraissait se relier et se tenir. Cette prise de forme éphémère et mouvante, résultant de la mise en jeu et en lien des sens (dans tous les sens du mot : sensorialité, direction, signification) révélait ce qui restait insaisissable, impensable, irreprésentable, infigurable, jusque-là. Elle témoignait de la fécondité de l'interaction du matériau œuvré dans la pratique artistique et la pratique clinique. Elle donnait un intense sentiment de présence à soi, à l'autre, au monde et de suspension du déroulé linéaire du temps. Un nouvel espace s'instaurait. Elle donnait le sentiment d'un « *mouvement vivant en soi* », d'un « *mouvement qui ouvre un espace* », « *d'un mouvement qui déborde la dimension du « Je », mais n'est pas hors langage* », d'un mouvement relié au sentiment de « *se sentir être en vie* » (Boissière, 2014 a).

Cette expérience clinique à partir de la médiation sonore et musicale m'amenait ainsi à considérer l'émotion esthétique comme un générateur, un impulseur de la mise en œuvre de processus pré-représentationnels, représentationnels et transformationnels, véritables créations de la psyché à partir de sensations, d'images et de mots. Mais l'émotion esthétique était aussi un témoin, un signal de ce *mouvement*, de ce geste, de cet élan, de ce trait, de ce dess(e)in (JL Nancy 2009), partant du soubassement sensori-moteur, éprouvé dans le corps, partagé dans l'interrelation, et de son cheminement de transformation vers « quelque chose de psychique ».

Je pense aujourd'hui en reprenant ces études de cas que je me suis attachée à décrire la trajectoire symbolisante qui se déploie sur une trame complexe et éminemment mobile, multidirectionnelle entre deux polarités : la sensorialité et la signification à partir de son double ancrage corporel et relationnel**.** L'écoute de musiques, dans le cadre-dispositif et les liens transférentiels, réactualisait et transformait le « *non encore advenu* » (D.W. Winnicott) de l'histoire des sujets, la part qui n'avait pu être symbolisée et appropriée subjectivement, la part qui hantait et faisait souffrir ces personnes.

Dès lors, je m'intéresse plus particulièrement au « cœur du réacteur », à ce que R. Roussillon désigne par *symbolisation primaire*, « *véritable pulsation de la psyché* » (Roussillon, 1998 a, p. 70).

1.2 Les enjeux d'une recherche à partir de la pratique clinique de terrain : un enjeu de survie de la clinique

> « *Il y a aujourd'hui une place pour la subjectivité dans l'objectivation autant qu'il est possible d'étudier objectivement la subjectivité. Il n'est donc plus question de défendre, au nom d'une nature prétendument irréductible et non objectivable de la subjectivité, la nature non évaluable et non mesurable de la clinique psychopathologique et de ses pratiques. Il s'agit au contraire de défendre la nature subjective et intersubjective de toute évaluation et de toute mesure, de toute science, sa nature humaine donc, et pour autant utile et juste.* » (Georgieff, 2016, p. 99)

Lorsque l'on travaille au service de la santé, que la responsabilité de soigner nous est confiée, « rendre des comptes » sur les actions mises en œuvre, évaluer ce que les soins apportent aux patients, comporte un enjeu clinique, épistémologique, méthodologique et éthique, mais aussi de façon cruciale aujourd'hui un enjeu politique[3] et économique (Brun,

[3] En effet, les thérapies n'ayant pas fait la preuve de leur efficacité « ne sont pas recommandées » par la Haute Autorité de Santé (HAS). L'expérience récente (2012) des recommandations de l'HAS concernant les troubles autistiques, balayant pour cause de « *faible valeur de preuve* » les interventions psychothérapiques

Roussillon, & Attigui, 2016), un enjeu de survie de la pratique clinique (Roussillon, 2012 a, p. 213). J.M. et M. Thurin soulignent le triple aspect que contient le terme d'évaluation comme « *moyen de justifier la valeur et l'efficacité de la psychothérapie en général ou d'une de ses méthodes, comme une façon de mieux connaître et utiliser une méthode psychothérapique (généralement associée à son cadre théorique), ou encore comme une façon rigoureuse d'étudier les ressorts et les conditions de l'action psychothérapeutique.* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 5).

Il s'agit de défendre la compréhension et la cohérence des fondements et des principes de nos pratiques cliniques, ce qui caractérise ses modes d'action, sur la base d'une théorisation la plus rigoureuse possible. Une multitude d'approches psychothérapiques existe, plus de quatre cents techniques identifiées (Chiland, 2012), référées à différents modèles (psychodynamique, soutien, thérapies cognitives et comportementales…) et diverses modalités (individuelle, de groupe, brève, longue…), posant avec acuité la difficulté de repérer leurs spécificités, leurs indications... Cet enjeu d'évaluation est particulièrement vif pour les pratiques thérapeutiques introduisant une médiation artistique. Paradoxalement, ces pratiques, le plus souvent groupales, pratiquées couramment dans les institutions de soins accueillant des sujets aux souffrances psychiques invalidantes, sont peu valorisées, évaluées. Un sentiment de bénéfice est perçu sans repérer les ressorts thérapeutiques. S'ajoutent les difficultés à valoriser une dimension groupale « ... *la situation groupale présente une forte opacité des processus élaboratifs ; cette obscurité représente une difficulté majeure, notamment en ces temps où rendre compte de son travail s'impose avec plus ou moins de poids.* » (Bittolo, 2007 b, p. 42)

Ces pratiques artisanales de terrain, fruits d'un art du soin ancestral, font par ailleurs l'objet de critiques menaçant leur crédibilité. Elles sont souvent reléguées à des propositions « annexes », de second plan. Elles constituent pourtant un élément important de la clinique psychothérapeutique des psychoses en permettant « *de pénétrer dans le « champ de l'expérience » psychotique* » et de « *prendre le risque de penser « avec » la psychose* », de « *faire avec* » des modalités intersubjectives qui subissent les effets du processus psychotiques (Di Rocco, 2017 b, p. 82).

---

a soulevé bien des questions sur la valeur donnée à une large expérience transmise par des générations de thérapeutes et l'élaboration poussée des théoriciens du psychisme dans ce domaine…

Il est souvent reproché aux arts-thérapies d'être davantage du côté de l'activité occupationnelle, de l'animation, de l'apprentissage, du développement personnel… voire du loisir créatif, que du soin. Les références théoriques sur lesquelles elles s'appuient manquent parfois de rigueur et de cohérence théorico-clinique (Brun A. , 2013 a, p. 39). Elles ne seraient pas portées par une théorie unifiée et seraient l'objet de « *formes parcellisées de réflexions* » centrées sur un type de pratique artistique (Rabeyron, 2017, p. 353). Arts et thérapies peuvent générer des « *liaisons dangereuses* » (Florence, 1997)… Or les pratiques psychothérapeutiques introduisant un médiat artistique bénéficient aujourd'hui d'une conceptualisation cohérente de support à la symbolisation qui contribue à leur donner toute leur place.

Évaluer l'expérience clinique peut s'entendre comme extraire de la valeur, apprécier pour accréditer, légitimer (Lottin, 2005, p. 97) et se réaliser sans trahir la singularité du sujet, du groupe, sans perdre la souplesse, les ajustements permanents et la créativité nécessaires dans la pratique de terrain, sans perdre « *un sens clinique de base, celui qui permet d'être tout simplement en prise avec des regards et des gestes de proximité* » dans la rencontre avec des sujets souffrants (Escots & Duruz, 2015, p. 30). Dans cette perspective nous ne nous sentons pas « *asservis à* la *folie évaluation* », à son imposture (Abelhauser, Gori, & Sauret, 2011), à l'évaluation qui hiérarchise, priorise, protocolise, comptabilise, qui subvertit l'objet même d'évaluation en ne s'intéressant pas ou peu à son processus et à son contenu …

La mise au point d'une évaluation, en corrélation avec les pratiques effectives et congruentes à notre épistémologie de référence psychanalytique, est nécessaire pour témoigner de notre expérience praticienne quotidienne. L'enjeu de ce type de recherche n'est pas d'évaluer des résultats, mais d'éclairer les présupposés sur lesquels reposent nos pratiques et de décrire les processus qui s'y déploient, d'évaluer un cheminement pour interroger, améliorer et transmettre nos pratiques (Brun, Roussillon, & Attigui, 2016). C'est porté par cet enjeu que nous avons cherché la possibilité de rendre compte du travail clinique d'un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale tel qu'il se pratique avec les moyens du bord, qui ne soit pas « *cerné d'un côté par un pragmatisme néopositiviste et de l'autre par un idéal herméneutique retranché derrière la forteresse d'une subjectivité insondable* » (Fischman, 2009, p. 149). Dans cette perspective le problème qui se pose est de trouver une approche de la subjectivité et du particulier, une approche évaluative qui ouvre à une compréhension des logiques sous-jacentes à nos pratiques de soin, qui interroge les modalités de symbolisation qui s'y déploient.

1.3 Principes et enjeux du soin psychique – Symbolisation et appropriation subjective par le jeu.

Pour aller plus loin dans la formulation de notre projet de recherche nous devons préciser la ligne directrice qui sous-tend notre approche des soins psychiques, en définit les enjeux, la posture soignante et la place de la dimension créative.

1.3.1 L'impératif de symbolisation, un enjeu vital pour la psyché

> « *Le travail clinique vise à optimiser l'intégration des expériences subjectives par la symbolisation et l'appropriation subjective de celles-ci.* » (Roussillon, 2012 a, p. 155).

À l'hôpital de jour, nous accueillons des sujets adultes souffrant de pathologies qui ont en commun une défaillance des contenants psychiques et s'inscrivent dans des difficultés majeures de la symbolisation et des liens précoces. Nous accueillons des sujets pour lesquels la construction et l'investissement des liens sont source de souffrances et imposent des formes de retrait et de désubjectivation. Les symptômes de ces sujets sont envisagés comme des aménagements défensifs, des tentatives d'autoguérison face à des sensations internes désorganisatrices et destructrices pour l'économie psychique, face à des *terreurs agonistiques* (Roussillon, 1999 a, pp. 138-158). Ces défenses sont elles-mêmes source de souffrance car elles menacent l'assise existentielle et le lien à l'autre.

À tous les âges de la vie, la psyché est gouvernée par une contrainte d'intégration à l'origine des processus de transformation et de symbolisation. Signifier l'expérience est « *l'enjeu le plus vital de la psyché* » (Roussillon, 1999 a, p. 148). Les défaillances de la générativité symbolisante amputent la psyché de sa vitalité, menace la vie psychique d'un excès d'excitation, d'un chaos (Gibeault, 2010, pp. 302-303), (E.M. & E.L. Da Rocha Barros, 2012). La capacité à symboliser n'est pas acquise pour toujours. Elle peut être perdue ou suspendue par des mécanismes de défenses dans certains secteurs de la vie psychique. Les maillages complexes qu'elle implique s'effectuent pour une grande part de façon inconsciente et se font de façon différente en fonction du degré d'organisation psychique (en lien avec la qualité de l'environnement premier, l'âge, les étapes de la vie, l'impact d'évènements traumatiques, le pôle d'organisation psychique dominant) et en fonction du rapport que le sujet entretient avec sa propre activité symbolisante.

Dans cette logique, en deçà de toutes les catégorisations diagnostiques, les troubles des personnes que nous accueillons dans nos lieux de soins en psychiatrie se référent souvent à des expériences en souffrance de représentations au sein de l'appareil psychique. Il s'agit

soit de traumatiques précoces survenus à une époque précédant le langage verbal (expériences qui n'ont pas pu être transformées dans l'interrelation avec l'environnement premier), soit d'évènements plus tardifs (moments de crise ou de mutation de l'organisation psychique, réveil d'un potentiel non-accompli[4]). Il s'agit d'expériences pour lesquelles le sujet, pour « survivre », ou ne pas trop souffrir, a dû se retirer, s'absenter, de lui-même. Ces expériences sont restées coupées, perdues, hors d'atteinte, hors espace et temps, en errance. Comme « *des fantômes »,* elles *« hantent les alcôves de la psyché* » (Roussillon, 2008 d, p. 38). Elles sont sans inscription en un lieu psychique[5]. « *Il n'y a rien là où il y aurait dû y avoir quelque chose* », elles sont *« non encore advenues »* (D.W. Winnicott), « *non symbolisées, non encore appropriées »* (R. Roussillon). Elles exilent le sujet de lui-même (Sassolas, 1997). Elles imposent une politique de « *terre brûlée* », de « *désertification interne* » (Roussillon, 2012 c, p. 293). Elles menacent le sentiment d'identité, le « *sentiment continu d'exister* »[6] (D.W. Winnicott). Elles créent des zones de non- symbolisation à la périphérie de psychisme (Levy, 2013, p. 119). Elles sont de l'ordre du négatif, d'un « manque à être ».

Ces expériences non transformées, inélaborées, non-représentées, sans inscription dans la trame de la vie psychique, incréées au sein du moi, « *clivées au moi* »[7] (R. Roussillon), « *mémoire sans souvenir* » (Botella, 2016), « *traces non écloses ou forcloses* » (Lavallée, 2016, p. 1505) gardent « *une sorte d'inépuisable actualité* » (Di Rocco, 2017 a, p. 168) et se répètent inlassablement sous forme de « *reviviscence* »[8], de sensations brutes non symbolisées dans une contrainte d'intégration, une tentative d'introjection.

Ces expériences non subjectivées, sans sujet, ni objet, ni scénario, restent à l'infinitif sous forme de « ça », sous forme de *signifiants formels* (D. Anzieu). Elles harcèlent la pensée dans une compulsion de répétition « *au-delà du principe de plaisir* », dans une tentative désespérée d'intégration psychique (Roussillon, 1999 a, p. 141). Elles ne peuvent

---

[4] Cette notion de potentiel fait référence à D.W. Winnicott. Nous naissons tous avec des potentiels. L'une des causes de la souffrance psychique est que certains potentiels n'ont pas pu s'accomplir. Ils sont restés lettre morte par défaut de reconnaissance, d'écoute. Le sujet est resté avec des potentialités non advenues. La souffrance naît de cet appel à un autre humain qui se confronte à une absence de réponse. Un élan se heurte à une fin de non-recevoir. Quelque chose est là qui n'a pas d'espace pour être. Ce quelque chose harcèle le sujet, le fait souffrir.

[5] Les conceptions de l'impact du traumatique du neuroscientifique A. Damasio (1999) résonnent avec celles de D.W. Winnicott et de R. Roussillon

[6] « *going on being »*

[7] Plus encore que le clivage du moi, R. Roussillon parle de clivage au moi pour désigner que le sujet est coupé d'une partie de son histoire qui est inaccessible, non représentée, non subjectivée. (Dans le clivage du moi une partie du sujet se coupe de la réalité (hallucination délire) tandis que l'autre reste en contact avec la réalité (1999 a, 2007 a).

[8] Plutôt que réminiscences qui correspondraient à des expériences intégrées dans la psyché puis refoulées.

qu'être évacuées, somatisées, agies ou se réactualiser de façon hallucinatoire, ou encore n'apparaître que comme impressions énigmatiques informes fantomatiques.

1.3.2 Le « besoin de créer »

> « *La création est production de soi, elle est nécessaire à l'advenue du sujet à lui-même. Ce qui signifie que le sujet est toujours prit dans un battement dialectique entre une forme d'existence potentielle, une exigence de création, et une forme de réalisation, de production de soi par la création. L'activité créatrice le transforme et le produit dans la mesure même où, par l'activité créatrice, il transforme lui-même le monde qu'il rencontre.* » (Roussillon, 1998 a, p. 169)

L'intégration psychique des expériences est reliée au fait de produire/créer en soi, et pour soi, une représentation symbolique de ces expériences. Le sujet est transformé, créé et recréé par cette intégration (Roussillon, 2013 a, p. 83). Le « *besoin de créer* », souligné par D.W. Winnicott, est au cœur des processus psychiques (Roussillon, 2000 a). Les dispositifs groupaux à médiations artistiques dans lesquels la créativité est centrale offrent une telle potentialité de transformation créatrice, de jeu, et sont particulièrement pertinents dans ces « *situations limites ou extrêmes de la subjectivation* » (Roussillon, 1999 a) qui concernent le vaste champ des troubles autistiques, psychotiques et certains situations psychosomatiques et états limites. Ce rapprochement des processus de la création, du jeu et de la fonction symbolisante, communs aux champs de l'art et de la clinique, donne sa fécondité au rapprochement de l'art et de la thérapie, à la « *conjonction musique-thérapie* » (Lecourt, 1988, p. 7) sans impliquer que les démarches artistiques et thérapeutiques se superposent. Le trait d'union dit la proximité, mais aussi la discontinuité, le contact mais aussi la limite, la conjonction, mais aussi la disjonction. En effet la créativité en jeu dans les médiations thérapeutiques n'a pas pour objectif de donner lieu à une œuvre, mais de faciliter la reprise, à partir d'impressions et de matériaux sensori-moteurs non conscients mobilisés par le jeu, d'un travail de symbolisation dans les interactions art (musique), patients(s), soignant(s). Dans l'art comme dans la clinique, le processus créatif de la psyché correspond à une réactualisation d'expériences irreprésentables, impensables, à une tentative de mise en forme (et donc en mouvement) d'un infigurable qui cherche un passage vers une représentation. La réception de productions artistiques, les matières ouvrées, offrent un lieu où le *non encore advenu* peut se transformer et s'approprier dans la forme créée (Brun, 2007, Brun & Chouvier, 2013 a, 2013 b). En faisant advenir le « *non encore advenu* » de soi, le sujet s'autocrée dans ce processus symbolisant. (Brun, 2016 a).

Cette quête d'une forme qui rende cet infigurable « maîtrisable » par le jeu créatif, qui permet de qualifier l'expérience *d'expérience vécue,* n'œuvre pas seulement pour *« des visées représentatives et intellectuelles, mais pour la construction de la vie émotionnelle »* (Boissière, 2006, p. 49), pour ressentir un mouvement vivant en soi. La créativité facilite l'appropriation des strates successives et étagées de notre expérience psychique sans laquelle nous risquons de perdre nos racines vitales et notre dimension véritable (Ledoux, 1992, p. 118)

1.3.3 Un registre langagier pluriel

Les souffrances les plus extrêmes, les plus harcelantes, se réfèrent souvent à des expériences précoces, vécues à une époque précédant le langage verbal[9]. Nous l'avons signalé plus haut. Ce sont des expériences étroitement articulées aux états du corps et aux liens à l'environnement premier. Elles ne sont pas « remémorables » dans la mesure où elles échappent aux formes de mémoire déclarative (elles sont survenues à un moment d'immaturité du développement psychique et neurophysiologique). Elles sont vécues « hors du temps », mais sont « de tout temps » (R. Roussillon). Elles viennent s'intriquer aux perceptions actuelles et marquent de leur empreinte l'expérience au présent. C'est par cette présence dans l'actualité de l'expérience qu'elles peuvent être « entendues », dans l'attente d'un potentiel changement, d'une transformation symbolisante et d'une appropriation subjective qui permettent leur historisation, leur inscription comme souvenirs du passé pour « *passer ainsi d'une temporalité circulaire à une temporalité en spirale* » (Gibeault, 2014, p. 66). Le travail d'historisation de l'expérience passée infiltrant le présent nécessite de pouvoir saisir la nature représentative de ce qui se présente à nouveau dans l'actuel, d'avoir la possibilité de se représenter qu'on est en train de re-présenter une expérience d'un temps passé.

Ces souffrances ne trouvent souvent une voie d'expression que dans des formes langagières non verbales : l'affect, le registre mimo-gestuo-postural, l'acte (R. Roussillon, 2007) jusqu'au climat, à l'atmosphère (G. Rebollar), à la *stimmung,* à la « *sensorialité atmosphérique »* (T. Reik), « *aux entours »,* au « *sous-jacent »* (J. Oury) qui se dégagent de la rencontre. Ces registres langagiers nous intéressent particulièrement dans nos

[9] Ces expériences précédant le langage verbal sont désignées par les termes de primaire ou d'archaïque. Il peut s'agir d'expériences plus tardives soustraites aux processus de symbolisation, par la mise en œuvre de défenses. Pour M. Mancia (2007) la mémoire implicite correspond à des expériences précoces avant le langage qui constitue l'inconscient non refoulé et ne peut être évoquée sans un travail de symbolisation ultérieur.

pratiques psychothérapeutiques à médiations artistiques. Lorsqu'il y a un déficit des représentations de mot, un dire d'une nature particulière transite par le corps, la matérialité du médiat, la matérialité du cadre et des instruments mis à disposition, la manière de jouer, la créativité. S'exprimant dans des langages peu digitalisés, ce mode de communication et de partage est vecteur d'ambiguïtés et soumis à des interprétations plurielles. Elles ne sont que potentialités de sens, de sens inachevés. Ce polymorphisme d'expression appelle chez les soignants des modes de présence et d'interactions engagées pour contribuer à leur générativité symbolisante. L'attention et la réponse que nous offrons dans les dispositifs proposés va leur donner une valeur de messages, de signifiants adressés, de narrations. Comme au temps des relations précoces, si les signes adressés ne sont pas reconnus dans leur valeur messagère, ils perdent leur valeur proto-symbolique potentielle, sont annulés et vont chercher à se re-présenter ailleurs, sous une autre forme.

1.3.4 L'enjeu du soin : créer des dispositifs pour « jouer les jeux qui n'ont pas pu être joués en leur temps »[10]

> « *Pour symboliser et subjectiver l'inapproprié de l'histoire, il faut répéter, rejouer dans le présent ce qui n'a pas pu avoir lieu psychique en son temps propre, se souvenir c'est alors mettre au présent du Moi pour l'intégrer et le signifier ce qui n'a pu recevoir historiquement de statut psychique satisfaisant.* » (Roussillon, 2001 a, p. 114)

Ainsi, lorsque les conditions internes et environnementales des sujets entravent leur capacité à créer des formes symboliques vitales à la psyché, lorsque la vie n'offre pas de lieux et de formes pour des potentialités de création intégrative, l'enjeu du soin est de créer des dispositifs matérialisant et servant d'attracteurs à une activité représentative, d'offrir une matière sensible et malléable comme support de projection et de transformation, comme « *matière à symbolisation* » (Chouvier, 1998), d'offrir une forme sensible extériorisée pour que la psyché puisse se saisir elle-même de façon réflexive dans ses propres processus de représentation. Il s'agit de donner une localisation et un temps à des phénomènes du passé sans statut, leur donner une forme dans le présent. Il s'agit de faciliter la réceptivité aux messages des strates profondes du psychisme qui nous sont adressés, de faciliter des possibilités d'échanges pour contrecarrer la perte de confiance en la relation humaine, de faciliter des modalités relationnelles favorables à une expérience émotionnelle partagée sécure. Il s'agit de créer des environnements, des *espaces potentiels, des espaces*

[10] R. Roussillon. Communication orale. Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin. 20 et 21 janvier 2017

intermédiaires (D.W. Winnicott), entre la psyché des sujets et la réalité perceptive du médiat, la psyché des sujets entres eux et avec celles des cliniciens, pour tenter une reprise et la poursuite des expériences en souffrance d'intégration subjective, de partir à la recherche « de concert » (patients et cliniciens) d'une « *enveloppe de transformation psychique, nouvelle chrysalide pour un à venir plus ouvert* » (Baranes, 2002, p. 1841). Il s'agit d'instaurer de la mobilité dans les liaisons/déliaisons des représentations et des affects, là où règne répétition et rigidité, de faciliter la mise en images, en sons, en scènes, puis en mots des expériences sources d'éprouvés somato-psychiques impensables qui harcèlent et font souffrir le sujet, de les inscrire et les transformer dans le jeu du groupe thérapeutique pour faire en sorte qu'ils ne soient plus des « *maîtres féroces de l'actuel* » (Tamet, 2014, p. 86). En un mot il s'agit de jouer. « *Nous souffrons des jeux que nous n'avons pas pu jouer* », « *des jeux qui se sont mal déroulés* » et nous cherchons à retrouver les « *traces des jeux qui n'ont pas pu avoir lieu* » (R. Roussillon)[11]. On soigne en offrant un espace pour jouer les jeux « non jouables et interrompus »[12] , « *jouer ce qui n'a pas pu se jouer ou se qui s'est mal joué ou ce qui s'est déjoué ou ce qui s'est mal dit de l'histoire.* » (Roussillon & Dubouchet, 2006, p. 75). On soigne en rappelant l'expérience passée pour qu'elle soit actualisée et vécue dans le présent des transferts dans le jeu. Le jeu, processus de saisie et de transformation de l'expérience subjective, devient le modèle de référence du travail thérapeutique (Winnicott, 1971) (Roussillon, 2008 a)

Dans cette approche par le jeu, le processus thérapeutique, ne vise pas à dévoiler ou à déchiffrer des significations inconscientes refoulées d'une représentation préexistante cachée dans les productions. Il vise à développer la créativité des sujets pour donner forme aux représentations inabouties, insaisissables fragmentées et énigmatiques qui sont en attente d'une mise en forme signifiante dans une trajectoire de transformation ouvrant une voie à une générativité symboligène. Le sens est davantage produit que dévoilé et est relatif et polysémique (Roussillon, 2008 a, p. 28) La question n'est pas « *qu'est-ce que ça veut dire ?* », mais « *qu'est-ce que ça cherche à être ?*» (Roussillon, 2000 a), qu'est-ce qui se joue ?, qu'est-ce qui est en jeu ? Le sens n'est pas déjà là en attente, il se construit dans l'espace du soin, creuset des processus de symbolisation rendant possible l'appropriation subjective des expériences vécues et leur partage.

---

[11] Communication orale. Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin. 20 et 21 janvier 2017

[12] En paraphrasant l'expression de T. Ogden (2005) *« De rêver les rêves du patient qui étaient jusqu'à présent non rêvables et interrompus* ».

Notre activité de soignant est de s'allier à ce lent et long travail de création de représentations psychiques en facilitant le transfert dans une forme sonore sensible en mouvement et dans les échanges plurilangagiers au sein du groupe, pour œuvrer sur les parts souffrantes énigmatiques de soi qui échappent, pour les saisir, les transformer, se les représenter et se les approprier. S'allier à ce lent et long travail pour rendre au sujet sa vie supportable, rendre possible un avenir ouvert à la rencontre, lui permettre d'historiciser son passé (Duparc, 2001, p. 712).

Sur cette ligne de basse directrice de la pratique/posture clinique, notre problématique de recherche a trouvé son impulsion de départ et s'est dessinée.

1.4 Questions et hypothèses de travail.

> *« La recherche praticienne ne saurait être « positiviste », l'hypothèse doit être trouvée-créée : elle est préalable à l'écoute, elle se perd ensuite dans l'écoute flottante, resurgit et se travaille enfin dans l'écoute elle-même, et elle apparaît alors comme issue de l'écoute. »* (Roussillon, 2012 a, p. 216)

Dans la recherche menée à partir de la pratique clinique, une hypothèse ne vise pas à être « vérifiée » par une démarche scientifique expérimentale. Nous ne faisons pas une expérimentation mais tentons de traduire une expérience (au sens d'expériencer). La pratique clinique est davantage « *une fabrique de questionnements* » et l'intérêt de l'hypothèse est de tenter de tirer de l'observation répétée des faits, du recueil du « *matériel énigmatique* », une modélisation qui permette de donner une intelligibilité à la complexité de la clinique, à « évaluer » pour donner une valeur heuristique (Roussillon, 2012 a, pp. 213-231). Par ailleurs, une vérification est rendue difficile du fait « *des effets de séductions liés aux transferts et aux effets de « prédiction qui se réalisent »*. » (ibid., p. 221).

Deux ordres de questions se posent à la clinicienne-musicienne que je suis dans un impératif de d'évaluation-valorisation et d'intelligibilité de la pratique clinique de la médiation sonore et musicale.

- Comment les participants du groupe, le groupe, se saisissent-ils et jouent-ils avec le dispositif dans lequel le matériau sonore et musical est central, pour le mettre au service de l'impératif de symbolisation de la psyché, enjeu du soin psychique comme nous venons de le souligner ?

- Quels éléments relevés dans l'observation du cheminement clinique du groupe pourraient être utilisés pour construire un modèle d'évaluation/valorisation des processus

de symbolisation, indicateurs potentiels de changement pour le groupe et les sujets du groupe ?

Les hypothèses de travail attachées à ces questionnements sont :

- Hypothèse 1 : Le dispositif à médiation sonore et musicale est un observatoire pour suivre les processus de symbolisation à l'œuvre dans le groupe.

- Hypothèse 2 : L'observation permet de dégager des spécificités de ce groupe dans l'utilisation du dispositif à médiation sonore et musicale.

- Hypothèse 3 : À partir du recueil des données des séances, des enregistrements des improvisations du groupe, et de leur analyse, une trame de représentation synthétique et transmissible du travail de symbolisation du groupe, des sujets du groupe, peut être réalisée et nous permettre d'en garder une trace, une forme d'évaluation soulignant le travail accompli.

2. Une revue de littérature

Pour situer cette réflexion parmi les données des acteurs du soin qui ont travaillé à cette problématique, nous avons cherché des travaux d'évaluation des thérapies groupales à médiation sonore et musicale en psychiatrie, à partir de recherches qualitatives référées à l'épistémologie psychanalytique prenant comme points de repère les processus de symbolisation.

Nous avons mené cette enquête à partir des moteurs de recherche PubMed, Science Direct, SantePsy, Cairn, en croisant plusieurs combinaisons de mots clés tels que : musicothérapie (music therapy), médiation thérapeutique (therapeutic mediation), thérapie de groupe (group therapy), recherche qualitative (qualitative research), études de cas (case studies), évaluation (evaluation, assessment), évaluation des psychothérapies psychanalytiques (evaluation of psychoanalytic psychotherapies), pathologie psychotique (schizophrenia, psychotic illness), symbolisation (symbolization, process of symbolization). Cette exploration s'est avérée laborieuse. Si seuls deux mots clés étaient combinés, plusieurs dizaines (voir centaines) de références, dont de nombreuses très éloignées de notre sujet, apparaissaient et dès que le champ se précisait, en rajoutant des mots clés très peu de résultats étaient trouvés. J'ai également consulté les thèses, les archives de la Revue de Musicothérapie Française, assisté à des congrès et lu attentivement les écrits du CRPPC[13] de Lyon. En effet, une part importante des travaux actuels du CRPPC est consacrée à l'exploration des divers médiums et de leurs propriétés symbolisantes et à l'évaluation de ces pratiques et sont donc directement en relation avec le sujet qui centre ce travail de thèse.

Je propose dans ce chapitre une synthèse des éléments de cette recherche bibliographique qui a donné un socle et un élan à mon propre travail. Je les expose du plus général (le vaste champ des recherches sur les évaluations des modalités psychothérapeutiques valorisant aujourd'hui une approche par les processus) au plus près de ma propre problématique centrée sur la médiation sonore et musicale et ses potentialités à générer un travail de symbolisation.

[13] Centre de Recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique

2.1 La question de l'évaluation des psychothérapies

2.1.1 Évolution de l'évaluation des psychothérapies – De l'évidence based médecine à l'étude des processus de changement

Y. de Roten (2006), J.M. et M. Thurin (2007, pp. 32-37), A. Brun (2016 e) proposent un historique de la démarche de recherche évaluative des psychothérapies. Nous retenons de ces travaux de synthèse que, très schématiquement, les recherches sur les psychothérapies se sont développées en quatre phases : une étape de *légitimation* montrant leur efficacité (elle a des effets plus importants que « le temps qui passe »), une étape de *compétition* (cherchant à les comparer dans la variabilité de leurs actions et à évaluer qu'elles sont les plus efficaces), une étape de *prescription* (répondant à la question : quelle forme de psychothérapie pour quel patient ?) et une étape de *compréhension* cherchant à identifier les processus de changement, à repérer leur apparition et leur configuration au cours du processus thérapeutique au plus proche de la pratique clinique de terrain. Cette dernière focalise particulièrement notre intérêt.

2.1.1.1 Les limites de l'évaluation par la preuve dans le champ de la psychothérapie

Parmi ces différentes étapes, la « *médecine basée sur des preuves* », ou « la médecine factuelle » (*l'evidence-based medecine*), « *la psychologie du vérifiable* » (*l'evidence supported therapy*) a séduit et laissé une forte empreinte par l'idée de la constitution d'un savoir unifié et vérifié, mis en évidence par des méthodes reposant sur des expériences reproductibles et objectives, par l'intention d'isoler la part active des thérapies pour une pathologie donnée, pour en spécifier l'intérêt médical. Elle vise à établir des données considérées comme vraies, des protocoles à suivre et à mettre en pratique. Elle repose sur « *un modèle biomédical appliqué sans état d'âme* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 264). Elle est dans la lignée d'une mathématisation du réel, d'un réductionnisme (décomposition en éléments séparés), d'un causalisme efficient et linéaire, d'un déductivisme, d'un objectivisme (Vion-Dury & Al. 2011 a, p. 40 et 2011 b p. 36). Les singularités, les valeurs, les pensées, les affects, la créativité du patient et du thérapeute ne rentrent pas dans l'analyse de la situation. Elles sont au contraire perçues comme des variables incontrôlables qui viennent « polluer » l'objectivité de l'observation. Ces méthodes cherchent à éliminer l'inextricable complexité liée aux aspects subjectifs difficiles à quantifier. En rendant inopérantes les variables susceptibles d'interférer avec les mesures des résultats intrinsèques de la thérapeutique, à commencer par l'interaction

du clinicien et du patient, elles inquiètent par leurs fausses prétentions scientifiques en cherchant à neutraliser l'impact du travail de la relation et de ses singularités.

Enfin elles ne se préoccupent pas des théories pourtant à la base de toute avancée dans les connaissances. Or « *c'est la cohérence d'une théorie, sa capacité à féconder des recherches et à engendrer d'autres théories qui définit un exercice scientifique, autant sinon plus que ses applications pratiques et les résultats de ses applications.* » (Hochmann J. , 2014, p. 25)

Plusieurs difficultés se sont ainsi posées dans les recherches fondées sur la preuve pour la psychothérapie :

- La psychothérapie implique au préalable un accord entre patient et thérapeute, la participation active des deux acteurs dans le déroulement du traitement et ne peut être soumise à la règle du double aveugle.

- Le format des psychothérapies varie d'un thérapeute à un autre, d'un moment à l'autre. Il n'est pas stable. Si on le standardise et que l'on demande au thérapeute de suivre à la lettre le protocole d'intervention pour réduire ce facteur, ce qui est évalué ne correspond plus à la pratique clinique réelle constituée d'un ajustement permanent du thérapeute et de la souplesse dans l'utilisation d'une diversité de techniques spécifiques à chaque cas. Des études récentes ont montré que la thérapie n'est pas identique de son début jusqu'à la fin. De nombreux facteurs dont la personnalité du patient et le style du thérapeute dessinent les configurations actives successives qui ont un effet déterminant sur les résultats. (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 110)

- Les sujets sélectionnés selon des règles d'inclusion ne sont pas représentatifs des sujets pris en charge en réalité, beaucoup plus complexes et polysymptômatiques.

- Si une thérapie n'apporte pas de résultats significatifs au bout de six mois cela veut-il dire qu'elle n'est pas efficace ? La notion de résultat d'une psychothérapie peut être ambiguë. Un résultat considéré comme modeste dans une situation peut être considéré comme un grand pas dans une autre.

Par ailleurs, l'efficacité de la psychothérapie ne fait pas d'elle une prescription semblable à celle d'un médicament (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, pp. 68, 264).

Ces difficultés témoignent de l'artéfact de la procédure impliquée par ce type de recherche qui éloigne de la pratique réelle des cliniciens (Le Moigne, 2015, pp. 71-73)[14]. C'est ainsi que la recherche à partir d'études d'efficacité des psychothérapies sur le modèle

[14] P. Le Moigne (2015, pp. 71-73) cite un travail de Garfield, S.L., « Major issues in psychothérapy research », in, Freedheim, D., *History of Psychotherapy. A century of Change*, Washington, APA, 335-359.

des essais cliniques, apparue dans les années 1950, a « *buté sur son point limite* » et nécessité des « *ajustements contraints* » (Le Moigne P. , 2015, p. 70 et 75). D'autres orientations se sont ouvertes.

2.1.1.2 Les limites de la distinction facteurs communs/facteurs spécifiques

N. Duriez (2009) souligne de son côté, dans sa revue de littérature, deux générations de recherches sur les psychothérapies. La première est centrée sur les « *facteurs communs* » et les « *facteurs spécifiques* ». Les « *facteurs communs* » sont les facteurs relationnels (alliance thérapeutique, qualité de la relation instaurée), les facteurs extra-thérapeutiques (soutien social, évènements fortuits, motivation, caractéristiques des personnes) et les facteurs placebo (espoir, confiance, crédibilité du thérapeute). Les « *facteurs spécifiques* » sont liés à la technique particulière utilisée. Dans l'étude de M.J. Lambert[15] par exemple les « *facteurs spécifiques* » ne représentent que 15% de l'ensemble des facteurs. Cette étude a été critiquée par le fait qu'elle semblait mettre au second plan le choix de la technique au profit des « *facteurs communs* » aux différentes techniques de psychothérapie. En effet si la technique ne correspond pas aux attentes du patient celui-ci s'implique moins et cela retentit sur les facteurs communs tels que l'effet placebo, la motivation … Par ailleurs dans ces études les différents facteurs étaient interrogés de manière isolée alors qu'ils interagissent de façon complexe dans la réalité clinique.

La génération suivante s'attache davantage aux mécanismes, aux processus du changement. L'étude des « *facteurs communs* » et « *facteurs spécifiques* » fait place à la recherche sur les *processus thérapeutiques*, sur les processus activés par les « *modérateurs* » (variables antérieures au traitement psychothérapique qui influencent le processus. Elles sont individuelles (l'âge, le sexe, l'origine ethnique, les difficultés présentées) et de contexte (la formation du thérapeute, le cadre, les outils d'évaluation du changement…) et les « *médiateurs* » (les variables les mécanismes survenant pendant le traitement et permettant de répondre à comment ou pourquoi les interventions ont des effets sur les patients). Ce qui est interrogé par cette nouvelle génération de chercheurs[16] sont les processus thérapeutiques pris dans leur globalité, dans les interactions complexes

---

[15] Lambert M. J. (1992). *Psychotherapy outcome research : Implications for integrative and eclectic therapists* (pp. 94-129). In Norcross J.C., Goldfried M.R., (Eds), New York: *Handbook of psychotherapy integration,* Basic Books,cité dans Duriez (2009); et Lambert, M., Bergin, A., (1992) "Achievement and limitations of psychotherapy research" in Freedheim, D., *History of Psychotherapy. A century of Change,* Washington, APA, 360-390, cité dans Le Moigne P. (2015, pp. 73-74)

[16] Auteurs cités par N. Duriez : Goldfried et Wolfe 1996, Fischman 2000, Guthrie 2000, Margison et al. 2000, Parry 2000, Gabbard 2002, Leichsenring2004, Castelnuovo 2004, Blatt 2005, Thurin 2005, 2007…

des nombreux facteurs impliqués. Ces chercheurs tentent de se rapprocher au plus près de la clinique praticienne. Ces nombreux facteurs peuvent être regroupés en quatre catégories : le patient et « son problème », le thérapeute et sa technique, l'interaction patient-thérapeute, le contexte (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 69).

2.1.1.3 Convergence vers des recherches par le processus

L'évaluation des psychothérapies a donc changé de nature au fil de l'évolution des recherches. *« Ce sont les conditions dans lesquelles elle s'exprime et la façon dont elle s'exerce qu'il s'agit aujourd'hui d'explorer* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 2). En France, M. et J.M. Thurin sont particulièrement impliqués dans cette évolution de l'évaluation des soins psychothérapiques passant d'études de résultats à des études de processus de changement. Ils soulignent ainsi que la question n'est plus de savoir si les techniques psychothérapiques ont une efficacité. Celle-ci a été démontrée par de nombreux auteurs… et les résultats semblent univoques : la psychothérapie est efficace[17]. La question aujourd'hui est « *comment et pourquoi ça marche* » ? (M. et J.M. Thurin).

Il s'agit « *d'essayer de définir plus précisément non seulement les différents ingrédients actifs d'une psychothérapie, mais les principes logiques qui guident leur action et leur mise en œuvre appropriée en fonction notamment des cas et du stade de la thérapie.* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 56). Un processus est une suite d'opérations qui s'enchaînent. Ces opérations se repèrent par le contenu des échanges, les thèmes successifs et leur articulation. Ces opérations sont en lien avec les opérations psychiques des sujets et entre les sujets pour une situation de groupe. Dans cette évaluation de processus de changement, il n'y a pas de *« procédure automatisée possible »*. Pour R. Perron *« Il y faut une bonne clinique soutenue d'une théorie forte… Une théorie capable de rendre compte d'un grand*

[17] Celle-ci a été démontrée depuis Holmes (1994) et d'autres cités par Thurin, J.M., (2005, 2007, 2009), ou Jaeken, M., L. Verhofstadt, L., Van Broeck, N. (2015). Les auteurs les plus souvent cités qui synthétisent l'ensemble des travaux sont Lambert, M.J., Ogles, B.M., (2004) The efficacity and effectiveness of psychotherapy (pp. 139-193). In M.J. Lambert, *Bergin and Gardfield's handbook of psychotherapy and behaviour change*. Hoboken: John Wiley and Sons (éd. 2013).

Concernant les recherches de résultats de l'efficacité de la musicothérapie avec des patients souffrant de troubles psychotiques pour nous rapprocher de notre sujet la revue de littérature pratiquée par Gavirelou & Odell-Miller (2016) mentionne les recherches suivantes : Pedersen, I.N. (1999). Music therapy as holding and re-organizing work with schizophrenic and psychotic patients (pp. 24-43). In T. Wigram, J. De Backer (Eds.), *Clinical applications of music therapy in psychiatry*. London: Jessica Kingsley Publishers; Gold, C. (2007). Music therapy improves symptoms in Adults hospitalised with schizophrenia. *Evidence-based mental health 10* (3), 77 ; Gold, C., Solli, H.P. Krüger, V., Lie, S.A. (2009) Dose-response effect for music therapy for people with serious mental disturbances: Systematic review and meta-analysis. *Clinical Psychology Review*, (29), 193-207; Mohammadi, A.Z., Minhas, L.S., Haidari, M., Pannah**,** F.M. (2012) A study of the effects of music therapy on negative and positive symptoms in schizophrenic patients. *The German Journal of Psychiatry* Retrieved from www.gjpsy.uni-goettingen.de; Par ailleurs le NICE guidelines (National Institute for Clinical on Excellence) recommande les thérapies par l'art (2014) Psychosis and schizophrenia in adults: Treatment and management. Great Britain: The British Psychological Society and The Royal College of Psychiatrists.

nombre de faits, c'est-à-dire capable de les organiser de façon intelligible» (2006, p. 568). Une théorie « *ouverte* » « *plastique* » utilisée par un praticien qui « *reste modeste* » (ibid.).

2.1.2 Les recherches sur les psychothérapies valorisent un mode de présence souple et malléable du thérapeute comme facteur déterminant d'ouverture sur un changement.

Malgré de vifs débats sur la question[18], aucune étude scientifique n'a pu montrer la supériorité d'une méthode thérapeutique sur une autre dans le cadre de troubles spécifiques (Jaeken, Verhofstadt, & Van Broeck, 2015, pp. 238-239). A l'issue d'une revue de littérature les auteurs concluent que l'efficacité des psychothérapies est étroitement liée aux capacités d'adaptation et à la flexibilité du psychothérapeute (ibid. p. 241), à sa fonction médium malléable diraient M. Milner et R. Roussillon.

Les pratiques réelles des cliniciens sont beaucoup plus intégratives que ce qui était pensé dans certains protocoles et les techniques n'aurait pas un effet en elles-mêmes, mais par l'ajustement de la relation patient-praticien qu'elles permettent (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 247 et 269). L'élément déterminant par ses potentialités de transformations en psychothérapie serait ainsi l'expérience de la relation thérapeutique et non l'approche théorique privilégiée ou les techniques employées.

L'importance de l'alliance thérapeutique, de l'empathie, de la cohésion dans les thérapies de groupe a été soulignée par de nombreuses études ces trois dernières décennies[19]. « *De toutes les variables étudiées par la recherche l'alliance thérapeutique s'est montrée, de manière consistante et robuste, comme le meilleur prédicteur des résultats pour différentes formes de psychothérapie et différents types de patients, confirmant l'importance des processus relationnels en psychothérapie.* » (Roten de, 2006, p. 586). L'alliance thérapeutique (alliance de travail ou alliance d'aide) se définit comme

---

[18] Une expertise de l'Inserm en 2004, basée sur une revue de littérature a montré l'inégalité du nombre d'études réunies pour les différentes approches psychothérapeutiques, ceci aboutissant à l'absence de résultats en faveur des psychothérapies psychodynamiques qui se prêtent moins à la preuve expérimentale. Cela a déclenché un vif débat, des polémiques et des positions tranchées. Aujourd'hui de nouvelles études semblent apporter des éléments contredisant une plus grande efficacité des TCC : Leichsenring, F., Rabung, S. (2008). *Journal of the American Medical Association 300* (13), 1551-1565; Wampold, B.E. (Ed), (2011). Evidence-based treatments for depression and anxiety versus treatment-as-usual: a meta-analysis of direct comparisons. *Clinical Psychology review, 31*(8), 1304-1312; Baardseth, T.D. (& Al.) (2013). Cognitive-behavioral therapy versus other therapies: Redux. *Clinical Psychology Review, 33* (3), 395-405 ; Solms, M. (2017). The scientific standing of psychanalysis. *The British Journal of Psychiatry* (14) ; et concernant le maintien sur la durée : De Maat, S., De Joughe, F. & Al. (2009). The effectiveness of long term psychoanalytic therapy, a systematic review of empirical studies. Harvard Review and psychiatrie (17), 11-23.

[19] Pour une revue des ressources, voir Norcross, J.C., (2002). Psychotherapy relationships that Work. Therapist Contributions and responsiveness to patients. New York: Oxford University press cité dans Despland, Zimmermann, & De Roten, 2006, p. 93.

« *la collaboration active et mutuelle entre le thérapeute et son client* » (Despland, Zimmermann, & De Roten, 2006, p. 93). Plusieurs dimensions composeraient l'alliance thérapeutique : la capacité du patient à investir la thérapie, son vécu de cette expérience et la signification qu'il lui donne, le lien affectif entre le patient et le thérapeute, la compréhension et l'empathie du thérapeute, l'accord que partagent patient et soignant concernant les objectifs du traitement (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 70). Malgré la place centrale que l'alliance tient dans la réussite du processus thérapeutique, elle semble échapper au thérapeute lui-même, qui est en quelque sorte pris dans la relation dont la nature est par ailleurs difficile à définir. Des travaux ont montré que la formation à l'alliance n'apporte aucun bénéfice voire a des conséquences néfastes. « *En d'autres termes l'alliance apparaît davantage comme la conséquence d'un travail thérapeutique adéquat que comme un paramètre dont le soignant pourrait garantir la présence en première intention.* » (Despland, Zimmermann, & De Roten, 2006, p. 94). Ce travail thérapeutique adéquat serait fondé sur l'adéquation des interventions du thérapeute, son ajustement aux caractéristiques dynamiques du patient (fonctionnements défensifs, types de conflictualité…).

Pour de nombreux auteurs, l'une des conditions préalables à la relation thérapeutique serait la qualité de présence du thérapeute (Geller & Greenberg, 2005). Étymologiquement de *prae* : avant, devant et *esse :* être, qui est, la présence fonde la rencontre. Être là, *en* être, être tout entier concerné. « *Le mouvement même de la présence incarne le foyer originaire de la construction de sens : un sens originaire et corporellement éprouvé pouvant donner naissance à un sens primaire, secondaire et psychiquement représenté.* » (Leroy-Viémon, Decocq, Chamond, & Gal, 2014, p. 367). Différents termes sont utilisés pour décrire un positionnement dans la rencontre, une manière d'être, une qualité d'écoute, une disponibilité, une ouverture, un *contacter*[20], une réceptivité, une immersion, une acceptation, un non-jugement, une attention, un style, un « *être-là* » … Ce mode de présence ouvrirait un espace et un temps d'une autre nature. La saisie de la présence est difficile à décrire dans le langage. Elle relève d'un « *processus atmosphérique* » que l'on

[20] La notion de contact est introduite par l'école hongroise de psychanalyse autour de S. Ferenczi et s'est poursuivie avec H. Tellenbach, L. Szondi, I. Hermann, M. Balint. (Leroy-Viémon & Gal, 2008, pp. 22-24), (Leroy-Viémon & Vivès, 2015). Le contact, fondamental au commencement de la vie reste un mode fondamental de l'être-homme « endurer » tout au long de l'existence. « *Chemin faisant le contact devient tact.* » (Leroy-Viémon & Vivès, 2015, p. 60) La notion de contact a été reprise par H. Maldiney pour qui elle a une dimension créatrice d'ouverture à l'évènement. « *Il touche l'intouchable* ». Il « *organise notre rencontre Soi-Monde* ». La psychiatrie phénoménologique insiste sur les formes manquées de la présence humaine (le Dasein de M. Heidegger est traduit en français par « Être-là » tout autant que par Présence) propres aux pathologies mentales.

ressent intuitivement. Malgré ce caractère de l'ordre du sentir difficile à formaliser des recherches dans ce champ sont en cours[21] . Ce mode de présence implique notre analyseur corporel « *un peu comme s'ouvrirait une immense antenne parabolique connectée à la totalité de nos terminaisons nerveuses.* ». (Vion-Dury, Balzani, Micoulaud-Franchi, & Naudin, 2013, p. 341), un analyseur qui saisit, en deçà de notre conscience, les nuances de la prosodie, de la mimo-posturo-motricité, qui saisit les *formes de vitalité dynamiques* (D. Stern). En groupe les présences conjointes densifient, renforcent, la matrice commune interrelationnelle (Avron, 1996), « *une bulle commune d'intimité* » (Vion-Dury, Balzani, Micoulaud-Franchi, & Naudin, 2013, p. 343).

2.1.3 D. Stern et le groupe de recherche de Boston – Le moment présent – Le jeu entremêlé des formes de vitalité dynamiques.

Pour le groupe de recherche de Boston[22] dont les travaux portent sur les mécanismes de changement en psychothérapie, une des notions clé est que la plupart du temps des séances se passe à réguler le champ intersubjectif entre patient et thérapeute (Stern, 2005 a, p. 219). D. Stern et son groupe ont « *étudié minutieusement le processus de changement lui-même, presque indépendamment de ce qui change* » (Stern, 1997, p. 40) et repéré que bien des actions transformatrices concernent une « *connaissance relationnelle implicite* »[23] qui consiste à savoir intuitivement quoi faire, penser, ressentir dans un contexte relationnel spécifique.

Ainsi les points de changement surviennent à des « *moments non prémédités* », sur un mode improvisé et imprévisible à l'avance. Il nomme ces moments les « *moments présents* »[24], moments de rencontres particuliers qui surgissent, émergent, prennent de court, surprennent les sujets en présence. Son hypothèse est que le changement se fonde sur l'expérience et que le *moment présent* est phénoménologiquement l'unité de processus des expériences qui nous intéressent au premier chef, la structure de ce moment présent reproduisant celle de la pensée du sujet en général. Il rapproche le moment présent du

[21] Je pense là tout particulièrement à Sophie Fardet qui a consacré sa recherche doctorale d'arts-thérapies, sous la direction du Pr E. Lecourt, à « *la spécificité de la qualité de présence dans la relation art-thérapeutique : l'appareil esthétique* »

[22] Boston Change Process Study Group auquel D. Stern appartient avec J. Nahum, L. Sander, A. Harrisson, A. Morgan, K. Lyons-Ruth, N. Bruschweiler-Stern, E. Tronick.

[23] D. Stern précise qu'il parle de connaissances topographiquement inconscientes, mais non dynamiquement inconscientes

[24] D. Stern (2003) s'inspire du poète W. Blake pour le titre de son ouvrage « *Le moment présent. Un monde dans un grain de sable.* » « *Dans un grain de sable voir un monde et dans chaque fleur des champs le paradis, faire tenir l'infini dans la paume de la main et l'Éternité dans une heure.* »

« *unthought known* » de C. Bollas (le connu jamais pensé, la connaissance impensée) avec lequel on travaille tout le temps de façon « invisible », « inaudible » et qui est difficilement repérable dans la recherche (Stern, 1997, p. 45) (Stern, 2005 b, p. 102). Ces moments présents se rapprochent aussi de ce que D.W. Winnicott (1979) nomme « *moments sacrés* ». Ils réalisent des « *sauts non linéaires* » (Stern, 1997, p. 41), des « *sortes de moments de vérité affectivement chargés* » (ibid. p. 46) qui propulsent les participants pleinement dans le présent. « *Le moment présent en tant qu'émergence, déséquilibre leur mode normal, coutumier, d'être ensemble. Il propose un nouveau contexte intersubjectif* » (ibid, p. 47). Il ouvre un nouvel espace (ibid. p. 51). « *Ce processus n'appelle pas d'interprétation et n'a pas besoin d'être rendu verbalement explicite.* » (ibid., p. 41).

Le processus thérapeutique constitue dans cette approche un cheminement (*moving along*) qui a son style propre et dont chaque pas est un « *moment présent* » séparé d'une discontinuité (Stern 1997, p. 43). Chacun apporte « *quelque chose d'unique et d'authentique* » et la réponse du clinicien n'est pas une application d'une technique, mais se crée sur l'instant, s'ajuste à la singularité de la situation, témoignant de sa sensibilité, de son style, de sa créativité, de son attitude adaptative et inventive, de son expérience (Stern 1997, pp. 48-49). Chaque moment présent est d'une durée brève, « *c'est la durée de temps nécessaire pour saisir le sens de « ce qui se passe ici et maintenant entre nous* ». » (ibid., p. 43).

Pour D. Stern, ce qu'ont en commun toutes les situations de relation d'être-avec peut se décliner en termes de « *jeu entremêlé des formes de vitalité* ». Les *formes de vitalité* (distinctes, mais reliées aux registres de l'émotion, de la cognition, de la sensation, voir chap. 4.6.4.3) constituent la « chair » des relations psychothérapeutiques (Stern, 2010, p. 189) bien que souvent passées sous silence, car elles sont difficiles à appréhender dans la recherche. Elles facilitent les *« moments de rencontre »*, ces moments étant considérés comme des actes qui transforment le « *paysage intersubjectif de la connaissance relationnelle implicite du patient* » (Stern, 1997, p. 53)

Ces recherches pourraient nous amener à penser que, quelle que soit la diversité des modèles de références des psychothérapies, elles ont en commun de générer et de réguler des modalisations particulières de flux de conscience que les soignants et les patients partagent et qui peuvent permettre des moments d'accordage. La question ne serait pas alors de chercher et de dire si un modèle est meilleur qu'un autre et de se livrer à de vaines querelles d'écoles ou de techniques, mais que « *chaque thérapeute fasse le choix de la méthode des régulations des états de conscience qui lui parle le mieux en fonction de son*

style et de ses dispositions d'accordage.» (Vion-Dury & Mougin, 2016, p. 23). La musique, dans sa plasticité, sa subtilité, ses potentialités infinies de variations, en amenant *« un partage de flux de conscience d'un autre ordre »*, pourrait présentifier et potentialiser en quelque sorte ces partages de flux (ibid., p. 22).

2.2 Les travaux concernant le repérage du processus de symbolisation

L'échelle des symbolisations de D. Anzieu, la grille de W.R. Bion[25] et les travaux du CRPPC de Lyon offrent des modélisations de repérage du processus de symbolisation.

2.2.1 L'échelle des symbolisations de D. Anzieu

La pensée, pour se constituer elle-même et se protéger des angoisses originaires (en particulier du vide), construit des symbolisations à partir des toutes premières formes représentatives. Symbolisations est au pluriel pour dire les niveaux logiques différents de symbolisation. D. Anzieu (1989-2000, 1994) s'est inspiré des travaux de C. Lévi-Strauss[26], de la classification des mythes établie dans ses *Mythologiques* d'après la complexité croissante des problèmes que traitent les mythes[27], pour construire une *échelle*. Échelle des symbolisations que C. Guérin (2000) propose d'élargir à une perspective intersubjective en concevant que les cinq niveaux de symbolisation proposés par D. Anzieu soit accomplis non pas seulement dans le trajet symbolisant d'une personne, mais aussi dès que quelqu'un parle de la symbolisation de quelqu'un d'autre (Guérin, 2000, p. 18). Dans un dispositif, les personnes en présence (participants, soignants) mettent en scène l'ensemble des cinq niveaux sur un mode différentiel, complémentaire, ou homomorphe de symbolisation. Chacun est transformé par la symbolisation de l'autre. Dans le passage d'un niveau de symbolisation à un autre chez l'un, un autre niveau de symbolisation est engagé par un autre. La situation groupale amplifie cette potentialité de transformation sur le trajet symboligène qui se construit avec d'autres (Guérin, 2000, p. 19-20)

---

[25] W.R. Bion (1979) propose avec « *la grille* » un système d'enregistrement de l'expérience clinique et de possibilité de notation des idées ou des pensées (de l'analyste ou de l'analysé) telles qu'elles apparaissent dans les séances. Il semble ne pas avoir utilisé cette grille lui-même. Je n'ai par ailleurs pas trouvé de travaux la mentionnant autrement qu'à titre de repère théorique.

[26] D. Anzieu fait référence dans son texte à Lévi-Strauss, C., Eribon, D. (1988). *De près et de loin*. Paris : Odile Jacob, p. 189

[27] Les mythes disent une conception du monde et sont considérés par S. Freud (1901) comme « *une psychologie projetée dans le monde extérieur.* » (*Psychopathologie de la vie quotidienne*) Pour lui les fantasmes fondateurs sont à l'individu ce que les mythes sont aux sociétés. C. Lévi-Strauss souligne de son côté que les psychanalystes sont des « *faiseurs de mythes* » (1985, *La potière jalouse. Paris : Plon*).

Je résume le trajet proposé par D. Anzieu et C. Guérin avec sa complémentarité des niveaux de complexité croissante du travail de symbolisation sous forme d'un tableau :

<table>
<tr><th></th><th>Niveau I</th><th>Niveau II</th><th>Niveau III</th><th>Niveau IV</th><th>Niveau V</th></tr>
<tr><td>C. Lévi-Strauss</td><td>Le cru et le cuit</td><td>Du miel aux cendres</td><td>L'origine des manières de table</td><td>Voyage en pirogue
(le proche s'éloigne et le lointain se rapproche)</td><td>–</td></tr>
<tr><td>D. Anzieu</td><td>OPPOSITION BINAIRE ENTRE QUALITÉS SENSIBLES
cru/cuit
frais/pourri
sec/humide
Solide/inconsistant
Doux/rugueux
Chaud/froid
Clair/obscur
Sommeil/veille
Animé/inanimé

QUALITÉS TACTILE COMME TOILE DE FOND
Autres qualités sensibles émergents comme FIGURE

CONSENSUALITE spatiale et synchonisation temporelle (construction d'un sens commun aux cinq autres)</td><td>LOGIQUE SPATIALE ET DES FORMES

vide/plein
contenant/contenu
interne/externe

Signifiants formels
Formes exposées à des changements
Schèmes</td><td>LOGIQUE DES RELATIONS (oppositions de manières)

conjonctions/ disjonction
Semblable/différent
Fermé/ouvert</td><td>LOGIQUE TEMPORELLE ET DES MOUVEMENTS

Introduit du temps pour faire apparaitre des relations

Pensée ternaire :
- Scénario
(avant pendant après)
- dialectique
(thèse antithèse synthèse)</td><td>LOGIQUE ABSTRAITE (conceptualisation et raisonnement)

- forme iconique (image métaphore)
- forme abstraite (démarche métonymique)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">REPRESENTATIONS SPATIALES</td><td colspan="2">TEMPS - LOGIQUE DU MOUVEMENT</td></tr>
<tr><td rowspan="2">C. Guérin</td><td colspan="2">Existence d'un sujet à proximité offrant un différentiel de symbolisation
(fonction alpha, rêverie de la mère)</td><td>L'un pense l'autre
(Le contretransfert comme outil de travail)</td><td colspan="2">Complémentarité des niveaux de symbolisation
(IV et V souligne et nomme I et II)</td></tr>
<tr><td colspan="5">Perspective intersubjective « Un sujet seul ça ne symbolise pas »
L'un éprouve, observe, écoute, pense l'autre, lui répond</td></tr>
</table>

L'échelle des symbolisations (D. Anzieu)

2.2.2 Les repères d'identification des processus de symbolisation des pratiques de médiations thérapeutiques (recherches du CRPPC de Lyon)

Inventer des méthodologies cliniques d'évaluation, d'identification des processus de symbolisation pour asseoir le bien-fondé des pratiques à médiation mettant en jeu la créativité, anime nombre de recherches actuelles au sein du CRPPC de Lyon dans la lignée des travaux d'A. Brun (2007 a) sur la médiation picturale dans le champ des enfants psychotiques.

2.2.2.1 Les paradoxes assumés de cette approche

La démarche d'évaluation des pratiques cliniques de la médiation est marquée par plusieurs paradoxes soulignés par A. Brun et R. Roussillon (2016 b, pp. 199-203).

L'évaluation est souvent associée à l'idée d'objectif à atteindre. « *En un sens très large, on pourrait définir le travail de psychothérapie comme un travail qui vise à optimiser ou à développer les capacités de symbolisation d'un sujet (ou un groupe de sujets) soit par l'analyse des ratés et aléas de l'histoire de la symbolisation, soit (et/ou) en lui proposant de nouvelles expériences de symbolisations* » (Roussillon, 1995, p. 15). Or, l'objectif pour chaque participant à un dispositif à médiation tel que « *l'aider à mieux symboliser son expérience subjective* » reste flou et ne présuppose aucun indicateur précis d'évaluation. C'est à partir d'un non-savoir de départ, rétrospectivement, que se dégagera de façon plus précise un objectif. La créativité, phénomène essentiellement non directif, non maîtrisable, imprévisible, surprenant, se manifeste par des mises en forme dont nous ne connaissons pas a priori le contour. Le cheminement des transformations à l'œuvre est difficile à repérer et à analyser. Le « *besoin de créer* » au cœur des processus psychiques fonctionne de manière « *non visible* », « *silencieuse* », « *au fil de l'eau* » (Roussillon, 2013 a, p. 90). Il n'existe donc pas de protocoles ni de grilles « *prêtes à l'emploi* » prédéfinies, afin de se situer au plus près d'un « *sur mesure* » du dispositif étudié. Il ne s'agit pas de partir d'une grille préétablie qui impliquerait de plier la pratique clinique à cette grille en la contraignant dans une lecture, une évaluation déterminée a priori. La grille est à construire et constitue un résultat de la recherche menée. Elle est modifiée au fil de l'expérience et ne prétend pas à l'exhaustivité. Elle doit rester utilisable dans la pratique.

Un autre paradoxe est celui de l'objectivité de la subjectivité dans un travail clinique où l'évaluation est vectorisée par les dynamiques transférentielles (chap. 5.5.2)

Enfin, le travail d'évaluation vise à une généralisation alors que nous ne considérons que les problématiques singulières des sujets et du groupe

2.2.2.2 Les travaux pionniers d'A. Brun à partir de la médiation picturale dans la clinique de la psychose infantile

A. Brun (2007 a, 2011, 2013 b, 2016 d) propose de constituer des modalités d'évaluation « *par le processus* », spécifiques aux dispositifs de médiations thérapeutiques dans une perspective psychanalytique, c'est-à-dire fondées sur la prise en compte du transfert et de l'associativité. Ses propres recherches cliniques approfondies ont été menées dans le champ clinique de la psychose infantile et de la médiation picturale. Dans cette

visée elle a modélisé sous forme de tableau les processus de transformations engagés en prenant en compte les transferts (sur le médium, sur l'observateur écrivant, sur le groupe), l'associativité formelle, et les trois positions de la construction d'un fond pour la représentation (position adhésive, position de détachement du fond, position de figuration et de réflexivité). La première ligne du tableau est inspirée du tableau des différents modèles développementaux proposés par A. Ciccone et M. Lhopital (1991)

	Position adhésive pathologique Série A	Position de détachement du fond Série B	Position de figuration Réflexivité Série C
Enveloppe psychique (Anzieu) Dimension de l'espace psychique (Meltzer) Positions dominantes	Double feuillet indifférencié Bidimentionnalité Surface Position adhésive (E. Bick)	Décollement des deux feuillets Tridimentionnalité Volume Position schizo-paranoïde (M. Klein)	Emboîtement des deux feuillets Quadridimentionnalité Historicité Position dépressive (M. Klein)
Formes plastiques Constitution du fond en peinture	A1 Fond non constitué	B1 Constitution d'un premier fond	C1 Constitution d'un deuxième fond
	Pas de formes différenciées Absence de dualité forme/fond	Formes sensori-affectivo-motrices Détachement de formes sur un fond. Jeu figure/fond	
Transfert sur le médium	A2 Collage adhésif	Détruit/créé B2 Position symbiotique destructrice	C2 Mise en histoire
	A3 Retrait et absence de contact avec le médium. Impossibilité d'utiliser le médium	B3 Position créatrice de détachement du fond	C3 Représentations avec contenu figuratif et utilisation souple et variée des différentes techniques
Transfert sur l'observateur écrivant	A4 Collage corporel à l'observateur	B4 Décollage de l'adhésivité à l'observateur	C4 Mises en figures et/ou paroles du lien à l'observateur
	A5 Aucune prise en compte de l'observateur	B5 Formes nouvelles de prise en compte de la présence de l'observateur	C5 Reprises et appropriation de fonction de l'observateur
Transfert sur le groupe	A6 relation de collage	B6 Relation symbiotique en miroir	C6 Individuation et liens à l'objet
	A7 Toute puissance	B7 Émergence d'affects en lien avec le groupe	C7 Partage d'affects

Trame du tableau des repères pour une évaluation clinique de la médiation picturale dans la psychose infantile et de l'autisme (Brun, 2016 d, p. 157-163)

Cet outil proposé par A. Brun a été conçu de façon analogue à la grille de dépouillement du TAT (Thematic Aperception Test) où chaque item est noté tel que : présent +, fréquent ++, massivement utilisé +++. Chaque item, noté s'il se répète sur une durée significative, doit être intégré dans la dynamique d'ensemble de la grille (Brun A. , 2011, p. 63). Une grille est réalisée pour chaque sujet et le groupe. Ceci permet de repérer les principales

caractéristiques d'un patient, du groupe et de suivre les changements au fil des séances. L'analyse des items et leur articulation sont le support d'une mise en récit.

2.2.2.3 Extension à d'autres médiations et d'autres champs cliniques

Ce travail a permis de dégager une méthode et des concepts transposables par des analogies ou des passerelles à d'autres champs cliniques. Ceci témoigne d'une « *transversalité dans la recherche* » (Korff-Sausse, 2004) et peut permettre de voir émerger des ressemblances et des dissemblances permettant de préciser les invariants et les spécificités des différents médiums en fonction de différentes populations. Cette transversalité permet de ne pas isoler les secteurs de recherches animées des mêmes préoccupations et de se mettre en position d'apprendre de champs voisins. Toutes ces recherches s'éclairent mutuellement, se complètent, se précisent éventuellement, s'excluent, mais encore une fois ne constituent pas des grilles prêtes à l'emploi (Brun & Roussillon, 2016 b, p. 200). Un schéma général, une base d'observation des processus en jeu nous guident tout en laissant libre « un modelage du modèle » selon les données spécifiques du lieu de soin, des sujets du groupe, du dispositif, du matériau médiateur partagé. La créativité du soignant est sollicitée dans le repérage et la définition des items (Brun A. , 2011, p. 64). C'est ainsi que des recherches ont été menées avec la médiation modelage dans un groupe de sujets adultes psychotiques sans paroles (Rey B., 2010, 2011), avec la médiation picturale dans un groupe de sujets criminels incarcérés (Garnier & Brun, 2016), avec la médiation équine auprès d'enfants autistes (Lorin de Reure, 2016)…

2.2.2.4 Les quatre opérations signifiantes dans le travail groupal de l'objet médiateur

B. Chouvier dresse « *une typologie des diverses modalités de la symbolisation telle qu'elle est pratiquée dans l'objet médiateur, c'est-à-dire actée, activée, actionnée comme mise en sens figuré sensoriellement et corporellement*. » (Chouvier, 2013, p. 82). Dans un groupe à médiation thérapeutique les processus psychiques sont repérables dans des actes qui modifient la matière et ne sont pas considérés comme des courts-circuits de la pensée mais comme des passages pour accéder au penser. « *L'étayage sur le corps et la gestuelle permet de déployer d'abord spatialement ce qui va par la suite se temporaliser pour pouvoir être introjecté comme moment d'une processualisation.* » (Chouvier, 2013, p. 92). Cette typologie prend en compte l'ancrage corporel à partir duquel les processus de transformation peuvent se réaliser et donner naissance à la vie psychique dans la trajectoire

symbolisante. Il propose que les quatre opérations *soutenir*, *contenir*, *maintenir*, *retenir* qu'il a décrites comme « *axes centraux du travail spécifique de la médiation dans les groupes thérapeutiques* » soient utilisées dans leur « *portée évaluative* » afin de permettre de situer les séquences groupales dans ses opérations créatives concernées (Chouvier 2013, pp. 74-82).

	FONCTION PSYCHIQUE survenant dans le groupe	ACTES SYMBOLIQUES dans la pratique clinique	ÉLÉMENTS PREMIERS DE STRUCTURATION PSYCHIQUE
Espace	SOUTENIR Intériorisation d'une relation fiable et sécure Appui sur la portance du groupe (diffraction et reconnaissance des thérapeutes) Holding, handling, objet presenting (Winnicott) Entourance – Appui dos et plongée rebonds dans le regard (G. Haag) Fonction phorique (P. Delion) Cercle de présence (H. Maldiney)	Jeu de PRENDRE/RENDRE Mouvement entre fond et forme (Rythme entre immersion et résurgence)	FOND
	CONTENIR Intériorisation de l'objet primaire comme objet total à l'origine de la différentiation. Groupe introjecté comme premier contenant. Le sujet se distingue en distinguant les autres. Transferts par dépots	SÉPARER/RÉPARER DÉCOUPER/COMPOSER-RECOLLER L'objet cocréé propose une *« réunification cohérente et esthétique » des éléments perçus et vécus au départ dans l'hétérogénéité et l'éclatement.* (Chouvier, 2013, p. 76)	TOTALITÉ (enveloppe psychique première et matrice transformationnelle)
Temps	MAINTENIR Introjection de la durée Assurance du cadre-dispositif incarné par les soignants	RÉSISTER/DÉSISTER Alternance vide plein Résistance du matériau à la transformation. Résistance du sujet à l'externalisation dans le matériau – Objet créé résiste au temps Désistance, s'abstenir, s'absenter, discontinuité de la présence – Temps du suspens, de pause	DURÉE
	RETENIR Permet les trois fonctions précédentes Trame sur laquelle se configurent les contenus représentationnels Tri, filtre, oubli Mémoire de l'objet médiateur	CODIFIER/MODIFIER	GRILLE – MATRICE Tri pour que se configurent les motifs

Opérations signifiantes dans le travail groupal de l'objet médiateur (Chouvier, 2013, pp. 74-82)

2.2.2.5 Évaluation par le jeu comme support de symbolisation

R. Roussillon et A. Brun proposent une évaluation de la psychanalyse fondée sur le jeu, jeu support des processus de transformation psychique, de symbolisation créatrice (Roussillon, 2016 d). Un modèle de travail serait de tenter de « *repérer les séries de jeux*

apparentés entre eux et qui représentent des formes d'une problématique psychique fondamentale se complexifiant progressivement au fil des âges.» (Roussillon, 2016 d, p. 470) Au fil du temps, en repérant l'élaboration progressive du jeu, pourrait être évalué le changement, la progression de la complexification psychique. Ce modèle est centré sur les enjeux processuels des « *jeux typiques* » (activité libre spontanée, jeu de lancer/jeu de la spatule, jeu de coucou, jeu de la bobine, jeu du miroir, jeu de construction, jeu de « *va-t'en à la guerre* »…), dont l'inventaire général reste à faire (ibid.)

Dans un congrès du début de l'année 2017 « *Art, médiation, jeu : créativité et soin* » A. Brun lors de son intervention[28] propose de distinguer quatre types d'opérateurs de jeu, quatre logiques de transformation au fil du processus de soin qui permettent de donner des repères cliniques sur la mise en place des processus de symbolisations : les jeux d'exploration sensori-motrice et de démantèlement sensoriel (jeux intersensoriels), les jeux avec les formes sensori-motrices (entrejeu formel, formes primaires de symbolisation), jeux de miroir sensoriel, jeux sensori-moteur en double (jeux intersubjectifs), et jeux, représentations avec les mots (jeu intra subjectif, réflexivité). Cette proposition est particulièrement intéressante en raison de ses résonnances avec les travaux de F. Delalande concernant le développement du jeu spontané avec le sonore des enfants (chap. 4.3). Je reproduis ci-dessous le tableau qu'A. Brun (2017) a proposé lors de ce congrès :

Jeux d'exploration sensori-motrice et de remantèlement sensoriel	Jeux avec les formes sensori-motrices	Jeux de miroir sensoriel Jeux sensori-moteurs en double	Jeux avec les mots Représentation avec les mots
Jeux intersensoriels	Entrejeu formel Formes primaires de symbolisation	intersubjective	Intrasubjectif réflexivité
Jeux avec les sensations du médium Jeux de transposition sensorielle (d'une modalité sensorielle à une autre Jeux rythmiques de construction sensori-motrice	Jeux d'associativité formelle Jeux avec les sensations hallucinées (pas de sujet irréversible) Jeux de transformabilité des formes (un sujet commence à émerger, différenciation des contours, textures, réversibilité, un appui résiste) Jeux d'un je sujet des transformations des formes et des représentations	Jeux de miroir sensoriel Jeux de théâtralisation Jeux messagers Jeux sensori-moteurs en double	Jeux avec la représentation psychique Jeux avec les mots Jeux narratifs Jeux avec la fiction

[28] Communication orale « *les opérateurs du jeu dans la médiation thérapeutique* ». Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin, 20 et 21 janvier 2017

2.3 Évaluation de la médiation sonore et musicale

Dans le champ de la médiation sonore et musicale, trois recherches à notre connaissance ont tenté de dégager certaines caractéristiques du processus de symbolisation. Deux ont été menées à partir d'une clinique avec des groupes d'enfants : celles de D. Liegl et de l'équipe de T. Rabeyron. Une troisième a été menée par J. De Backer (Danemark)(2008) à partir de deux études de cas individuel de sujets souffrant de schizophrénie soulignant l'importance de prendre en compte les empêchements du travail de symbolisation pour les personnes souffrant de troubles schizophréniques.

Avant de préciser ces trois recherches, examinons rapidement l'insertion des soins médiés par la musique en psychiatrie et la diversité de ses pratiques, la question de l'évaluation dans le champ de la musicothérapie en psychiatrie et des recherches qui se rapprochent de notre propre pratique.

2.3.1 L'insertion des soins médiés par la musique en psychiatrie.

La dimension groupale du soin et les initiatives faisant entrer les arts dans les « maisons d'aliénés » sous une forme proche de celle que nous connaissons encore aujourd'hui est née avec la psychiatrie, avec P. Pinel et J.E. Esquirol. Le passage du statut de « fou » au statut de « malade », au début du XIXe siècle, l'avènement du « traitement moral » des maladies mentales a constitué un tournant décisif dans l'histoire du soin. La musique avait alors une fonction de lien social pour lutter contre un univers asilaire déshumanisé et un objectif de régulation des passions : « *calmer les agités et stimuler les apathiques* ». Cet objectif est dans la continuité de la fonction thérapeutique de la musique signalée et utilisée dans toutes les cultures et tous les temps selon deux prototypes : la musique cathartique, la musique sédative (Lecourt, 1988, pp. 12-13). Cette période correspond sur le plan culturel au romantisme, à la création du conservatoire national de musique dont les élèves sont sollicités pour jouer dans les lieux de soins, au développement populaire de l'éducation musicale, instrument de regroupement national autour d'un répertoire précis et imposé comme en témoigne le développement des Orphéons[29] (Lecourt, 1990, pp. 9-10).

L'arrivée de la psychanalyse, l'apparition des médicaments, les recherches biologiques ont pour un temps mis entre parenthèses la présence de la musique (des arts en général) à l'hôpital. Dans les années 1970, à partir d'une équipe fondatrice composée de J. Jost

[29] Pour l'orphéon E. Lecourt se réfère aux travaux de P. Gumplowicz (1987). *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonies, chorales, fanfares.* Paris : Aubier.

(ingénieur), M. Gabai (dentiste) M.A. Guilhot (psychologue) J. Guilhot (psychiatre), M. Estellet-Brun (organiste) et E. Lecourt (musicienne, psychologue) réunis dans un petit local de la rue des Frères Morane à Paris (XXVème), que ces pratiques se sont à nouveau développées et un peu plus tard structurées[30] (recherches, théorisations propres, congrès nationaux et internationaux facilitant les échanges, mise en place de formations universitaires) (Lecourt, 1988, pp. 16-18) (Lecourt, 2009, p. 6). Dans le champ culturel, c'est la période du développement de la musique concrète, de la musique électro-acoustique et des recherches musicales (IRCAM, G.R.M.), l'apparition de la fête de la musique. Les fonctions éducatives et sociales, de régulation, de « pouvoir thérapeutique » de la musique sont toujours présentes sur leur fondement mythique commun d'harmonie universelle (Lecourt, 1990, p. 12). Cette période est aussi marquée par la recherche d'un accès au non-verbal et à la dimension corporelle de la relation, peu valorisés par les pratiques psychothérapeutiques alors jusque-là essentiellement tournées vers le verbal.

2.3.2 Diversité des pratiques

En France la fonction principale de la musicothérapie est essentiellement psychothérapeutique (Lecourt, 1990, p. 13). Elle est rattachée à la médecine et à la psychiatrie en particulier (ce qui n'est pas le cas dans d'autres pays). Les musicothérapies situées dans ce large champ des psychothérapies en épousent les différents courants. Le pluriel vient signifier la diversité de ces pratiques en fonction des orientations théoriques des chefs de file chargés de leur transmission[31]. La diversité des pratiques de la musicothérapie tient à la composition que fait chaque courant à partir de la multiplicité des « voix » conceptuelles, composition teintée par ailleurs du style de chaque interprète musicothérapeute. Les pratiques musicothérapeutiques de groupe en psychiatrie adulte ont donné lieu à de très nombreuses publications, issues des travaux d'équipes très impliquées dans le développement de cette discipline parmi lesquels : les Hôpitaux de Nantes, Paris, Lyon, Montpellier, la Roche-sur-Yon, Limoux, Sevrey et la Clinique de Saint-Martin de Vignogoul. Nombre de ces travaux ont été publiés dans la Revue de Musicothérapie, ou a fait l'objet de mémoires, de communications en congrès… C'est sur l'ensemble de ces acquis de nos prédécesseurs, permettant d'avoir une base de travail déjà bien déployée et

[30] Le premier congrès international eu lieu en 1974 à l'hôpital de la Salpétrière. L'Association française de musicothérapie fut fondée en 1980.

[31] Pour un panorama large de la diversité des pratiques de musicothérapie, voir les différentes techniques recensées par E. Lecourt (1988, 2005, 2017)

structurée, qu'une recherche exploratoire tournée vers les processus de symbolisation dans une pratique clinique groupale à médiation sonore et musicale peut aujourd'hui s'envisager.

Schématiquement la musicothérapie se catégorise en musicothérapie réceptive pour désigner les dispositifs utilisant l'audition de musiques et musicothérapie active pour désigner les dispositifs dans lesquels les participants font eux-mêmes une production sonore/musicale. Des dispositifs mixtes sont aussi possibles. Ces deux termes de réceptif et d'actif sont d'emblée considérés comme peu satisfaisants, car réceptivité et activité sont indissociables dans toute situation musicale (Lecourt, 1988, p. 34). L'auditeur de musique n'est pas passif dans la réception des sons mais en pleine activité sensori-motrice et kiné-proprioceptive. Les méthodes peuvent aussi se différencier en fonctions du matériel utilisé, de l'association à d'autres médiations (écriture, dessin, relaxation, expression psycho-corporelle…), au public visé (âge, pathologies), à la situation relationnelle (groupale, familiale, individuelle), au lieu (cabinet privé, institutions)

La musicothérapie active de groupe a pris pour premiers modèles les méthodes actives d'enseignement de la musique, facilement intégrable dans l'institution, permettant de faciliter l'accès aux instruments, le jeu créatif exploratoire, une progression possible : C. Orff (rythme), J. Dalcroze (rythme et le mouvement), E. Willems (musicalité). Mais dans cette approche « *la dimension proprement thérapeutique s'efface le plus souvent derrière la recherche de progression musicale, de jeu, et de satisfaction groupale immédiate. Il s'en dégage le plaisir du groupe bien ordonné et bien accordé, considéré, dans ce cadre, comme une bonne resocialisation.* » (Lecourt, 2001, p. 108). E. Lecourt a développé une théorisation de la musicothérapie de groupe : une *musicothérapie analytique de groupe*[32], totalement différente pour observer la complexité des mouvements internes dans les groupes à partir de leur mise en forme sonore et répondre au questionnement fondamental : Qu'est-ce qui « fait » musique ? Pour l'individu ? Pour le groupe ? Dans cette approche « *la dimension groupale est un outil de travail à l'égal de la musique* » (Lecourt, 2007 a, p. 12). Il est question de la dimension subjective de l'expérience musicale, de la production musicale du groupe comme « *homologue à la structure inconsciente du groupe qui l'a produit* », comme « *radiographie sonore des niveaux préconscient-inconscient du groupe* » (Lecourt, 2001, p. 109). « *Cette musicothérapie est analytique à double titre, par l'analyse précise qu'il y est fait des productions sonores des*

[32] Abréviation : MAG

sujets comme support de l'analyse relationnelle, par des recherches qu'elle permet de développer et par la dimension proprement psychanalytique de la correspondance qu'elle propose entre les processus psychiques groupaux inconscients et la structuration musicale du groupe. » (Lecourt, 2007 a, p. 8). Analyse sur le plan sonore et musical et analyse des relations de groupe se conjuguent dans cette approche, qui peut concerner à la fois des dispositifs d'improvisation sonore et des dispositifs d'auditions de musiques ou leur combinaison. La MAG articule les théories psychanalytiques de groupe, l'approche psychologique de l'expérience sensorielle sonore et des données musicologiques.

Nous avons choisi de nous centrer, dans notre recherche exploratoire, sur le groupe qui joue et forme ses propres assemblages sonores dans l'improvisation, car c'est « *l'outil le plus malléable et le plus révélateur* » (Lecourt, 2001, p. 111).

2.3.3 Parmi la diversité des pratiques, zoom sur deux dispositifs thérapeutiques

Parmi l'ensemble des différents dispositifs créés par les musicothérapeutes dont nous avons connaissance, deux ont un lien direct avec celui de notre propre dispositif.

2.3.3.1 La communication sonore (E. Lecourt)

> « *Qu'entend-t-on dans ce contexte ?, Des sons, des séquences sonores, des silences des timbres, des pulsations ou rythmes, des mélodies ect. Tout ce matériau sonore est inscrit dans des échanges à l'intérieur du groupe, échanges précisément adressés, ou mouvements plus globaux, voire confus, du groupe.* » (Lecourt, 2007 a, p. 13)

La « *communication sonore* » propose de « *tenter d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons, de façon non-verbale* » (Lecourt, 2007 a, p. 20). Il s'agit d'une forme d'association libre sonore en groupe, d'une forme d'improvisation libre de toute indication technique ou thématique, sans référence à des codes musicaux, sans connaissances musicales préalables nécessaires, sans direction extérieure. Dans ce dispositif le thérapeute ne participe pas à l'improvisation. Un instrumentarium à disposition propose des instruments simples d'utilisation et variés (rythmiques et mélodiques d'intensité forte ou faible, de timbres différents). La voix bien sûr, toujours disponible, offre également des possibilités de jeux. Chaque instrument engage le corps et la sensori-motricité de façon différente.

D'une durée de dix minutes (temporalité tenue par le meneur de groupe), l'improvisation réalisée est enregistrée. La durée peut être réduite pour les enfants ou pour

des personnes souffrant de pathologies sévères. À partir de la deuxième improvisation il est demandé de fermer les yeux si c'est possible pour se concentrer sur le sonore. La communication sonore se déroule en quatre étapes : improvisation, un premier temps de verbalisation dans la suite immédiate de l'expérience de l'improvisation, écoute de l'enregistrement de la production du groupe et enfin un second temps de verbalisation à la suite de cette écoute. « *Ce dispositif favorise ainsi l'alternance du verbal et du non verbal, du sonore et du visuel, des postures de production (active) et d'écoute (réceptive)* ». (Lecourt, 2014, p. 67)

Si le groupe a des difficultés avec la verbalisation, il peut être proposé de « *tenter de représenter graphiquement sur une feuille de papier, ce que l'on a perçu* » (Lecourt, 1993, p. 38). « *Outil d'analyse, ce dispositif offre un intérêt particulier pour faciliter la prise de conscience des membres du groupe des processus psychiques individuels et groupaux et des mouvements d'externalisation et d'intériorisation. Il est centré sur le travail d'écoute, le développement d'une écoute plurielle, la construction commune du sens.* » (Lecourt, 2003 c, p. 85)

La dimension groupale se trouve dans la pratique de la musicothérapie analytique de groupe redoublée, renforcée par la groupalité de la structure musicale fondamentalement polyphonique. L'objectif de la communication sonore n'est pas une production musicale, ni le groupe en tant que tel, mais ce que ce dispositif groupal offre comme outil d'analyse clinique (Lecourt, 2007 c, p. 86). Imaginé et proposé au départ par E. Lecourt dans un but de recherche et de formation pour les musicothérapeutes et les psychologues, ce dispositif est aussi devenu une technique de musicothérapie à part entière en particulier sous l'impulsion d'I. Julian (1998) pour les adultes psychotiques, de R. Michel (2009) et d'I. Cumont (2010) pour les groupes d'enfants, d'A. Marras (2011) pour les sujets atteints de maladie d'Alzheimer ou apparentée.

« *Qu'est-ce qui se communique dans la musique ?* » (Lecourt, 1994 a, p. 11). Avec le retrait de la parole l'attention se porte sur les modalités formelles du flux sonore et la tonalité émotionnelle qui s'en dégage. La communication sonore permet d'étudier comment s'organise un mode de relation sonore non verbale entre des personnes et de comprendre ce qui se passe aux niveaux de ces rencontres sonores, de ces échanges spontanés « *C'est une façon d'aborder, à partir de l'hétérophonie naturelle, la structuration du sonore, d'une part, la question de la musique d'autre part.* » (Lecourt, 1994 a, p. 117).

Ce dispositif permet d'identifier différentes étapes du processus de structuration sonore, des items acoustiques observables dans les productions sonores et le sens qu'ils prennent dans les processus de la dynamique groupale et de repérer le moment où un groupe considère sa production comme musicale. Les constantes repérées dans la constitution du groupe et la mise en place d'une expérience musicale sont : le bruissement de groupe, l'ambiance sonore, la construction de l'identité sonore du groupe, l'effet d'ensemble, le groupe-musique, la forme musicale (Lecourt, 2007a). Ces processus de structuration et d'élaboration de l'expérience sonore, communs aux différents groupes, coexistent avec une infinité diversité des improvisations. Il n'en existe jamais d'identique. Chaque groupe a sa propre pâte sonore et ses façons de la transformer. La relation sonore de groupe s'établit à partir du choix de sonorités, timbres, instruments, de rythme, mélodie. Ce matériau sonore donne des indications sur les composantes de l'identité sonore du groupe.

2.3.3.2 Le *musicodrame analytique* (X. Dakovanou)

J'ai découvert au fil de mes recherches bibliographiques le dispositif de « *musicodrame analytique* » (Dakovanou, 2014), peu après la mise en place du dispositif co-créé avec le groupe sur lequel porte ma recherche et constaté leur proximité.

Cette méthode est inspirée du musicothérapeute américain J. Moreno, petit neveu du fondateur du psychodrame J.L. Moreno[33]. Elle combine temps réceptif et actif. Un premier temps réceptif d'écoute musicale fait l'objet d'une projection dans un dessin ou une histoire. La musique est choisie par le thérapeute et à un moment de la thérapie par un patient du groupe (Dakovanou, 2014, p. 70). L'un des thèmes du groupe de cette première étape est choisi par le thérapeute « *pour son contenu riche en matière clinique* » et est ensuite « *dramatisé* » en musique dans une association libre musicale, un « *jeu musical improvisé* » d'un durée non fixée par avance. Les rôles sont distribués par l'auteur de l'écrit ou du dessin (ibid., p. 77). La production sonore improvisée est enregistrée, écoutée et suivie de verbalisations comme dans la technique d'improvisation sonore du Pr E. Lecourt. « *C'est une méthode qui travaille à partir du symbole et du sens et qui s'intéresse à l'expression de l'inconscient à travers différents codes de figuration-représentation de la*

[33] J.L. Moreno a utilisé lui-même le terme de « psychomusic », et essaya de créer comme pour le théâtre un « orchestre impromptu ». Il proposait dans le cadre du psychodrame un « échauffement musical ». Son petit neveu sensible à la dimension sonore dans la dynamique de jeu psychodramatique (favorisé par le plancher de la scène et sa résonance percussive) a créé le « psychodrame musical ». Il a cherché un renforcement émotionnel, une façon d'entrer plus profondément dans le processus psychodramatique par la musique produite en simultanée et concurrente avec l'expression verbale (Lecourt, 2001, pp. 103-104). Le dispositif proposé par X. Dakovanou utilise l'induction d'une écoute musicale pour susciter une expression émotionnelle et imaginaire comme dans la technique de Guided Imagery with Music, du rêve éveillé dirigé.

pensée humaine : nous travaillons à partir du langage musical pour passer au langage verbal et à la représentation à travers des images, afin de décoder ainsi au mieux le message inconscient qui est codé dans le discours musical. » (Dakovanou, 2014, p. 69).

2.3.4 Le bilan psycho-musical

Le bilan psycho-musical a été mis au point par le Dr J. Verdeau-Pailles, afin de mieux percevoir la façon dont le patient se situe par rapport à la musique. Il se rapproche d'un test projectif utilisant l'écoute d'extraits musicaux et le jeu avec les instruments. Il a été pensé comme un outil d'évaluation, en particulier pour préciser l'indication de la technique de musicothérapie la plus pertinente. Il est difficile à réaliser dans son intégralité en milieu institutionnel du fait de sa longueur.

Ce bilan, dans sa forme intégrale, comporte trois volets (Verdeau-Pailles, 1981), (Lecourt, 2005) :

- Un entretien orienté sur l'histoire sonore et musicale du sujet, ses goûts, son rapport au sonore et à la musique dans la vie quotidienne, sa culture musicale…

- Un test réceptif comprenant l'écoute de dix extraits musicaux couvrant une diversité d'émotions et de musiques que nous adaptons à notre patient en fonction des données de l'entretien (le Dr Verdeau Pailles propose des exemples d'extraits en fonction de la culture musicale des patients). Se succèdent : une œuvre descriptive, une œuvre pesante et traduisant l'inquiétude, une œuvre affective et sentimentale, une œuvre intime et chaleureuse favorisant la communication, une œuvre contemporaine insolite, une œuvre apaisante de transition, un extrait utilisant des bruits usuels agressifs, une autre musique apaisante de transition, une musique du monde, une œuvre équilibrée et grandiose. Pour chaque œuvre les réponses sont catégorisées (S désigne les réponses simples : S1, olfactives, gustatives et auditives ; S2, visuelles simples ; S3, cénesthésiques, S4, motrices, S5, banalités. C désigne les réponses complexes : C1, intellectuelles, culturelles ; C2, visuelles complexes ; C3, souvenirs ; C4, affectives pures, ou sentiments évoqués. En D les réponses défensives : D1, jugements de valeur ; D2, rationalisations ; D3, négations, dénégations ; D4, pauvreté défensive). Ceci permet d'identifier le type de réponse prédominant, celles qui ne sont pas du tout utilisées, la concentration ou la dispersion des réponses, les sensibilités particulières à certaines musiques, l'importance des défenses.

- un test actif [34] dans lequel le sujet est invité à une exploration spontanée d'un instrumentarium varié incluant des instruments mélodiques (carillon, xylophone, guitare, tamboa, kalimba…) et rythmiques (tubes résonants, tambourin, tambourin basque, djembé, maracas, cabassa, triangle, claves…) durant une dizaine de minute sans l'intervention du soignant. Dans ce test sont relevés des items cliniques (rapports aux instruments, gestuelle, défenses, affectivité, concentration ou dispersion, relation à l'autre présent) et des items musicaux (instruments choisis (nombre de fois où il a été utilisé, ordre, préférence, instrument à l'inverse exclus du jeu), les modalités d'exploration, la présence ou pas d'une pulsation, la recherche rythmique, la recherche mélodique, la créativité)

2.3.5 Situation d'ensemble de l'évaluation dans le champ de la musicothérapie en psychiatrie

Une revue de littérature consacrée à l'évaluation « en » musicothérapie » et « de » la musicothérapie a été réalisée par M. Orantin (2013). Elle souligne la diversité des approches évaluatives, les difficultés méthodologiques et pose la question de modalités d'évaluation spécifiques qui puissent être partageable entre musicothérapeutes.

Cette étude de la littérature différencie plusieurs courants.

- Le « *courant musical* » est représenté par les travaux de P. Nordoff et C. Collins[35] (Royaume-Uni) qui proposent des grilles d'écoute de séances individuelles auprès d'enfants et d'adultes et de M. Pavlicevic (Afrique du Sud) (2007). M. Pavlicevic, pour donner un exemple, a établi la MIRs (Music Interaction Rating scale). Cette échelle décrit neuf niveaux d'interaction qui représentent pour elle une potentielle direction pour le travail thérapeutique depuis l'absence de contact musical jusqu'à un partenariat musical.

- Le « *courant sonore* » est représenté par K.E. Bruscia (Etats Unis) (1987) avec *l'Improvisation Assessment Profiles scale.* Je n'ai pas consulté le document original, mais ce travail souvent cité dans les approches théoriques semble peu utilisé dans la pratique clinique. La proposition est d'analyser les paramètres sonores (durée, intensité, timbre, hauteur, densité, contraste, mélodie, tempo, phrase musicale, structuration…) et leur évolution et de définir le profil du patient (dépendant, suiveur, partenaire, leader ou résistant) (Orantin, 2013, p. 43)

[34] Le Pr Benenzon (Argentine) a transmis au Dr Verdeau Pailles ce test actif.

[35] Outcomme Measures in Music therapy. PDF accessible en ligne sur htpps://www.nordoff-robbins.org.uk

Ces courants sonores et musicaux s'attachent à repérer les changements au niveau des paramètres musicaux.

Je laisse de côté le « *courant neuro-musical* » porté par l'actualité des recherches passionnantes en neurosciences concernant les relations entre musique et cerveau et fonctions cognitives, mais sans applications directes possibles avec ma pratique clinique de terrain. (Nous notons que ces recherches sont particulièrement actives concernant la maladie d'Alzheimer)

- Parmi le *courant clinique,* les travaux concernant le soin psychique cités par M. Orantin dans cette revue de littérature portent essentiellement sur les enfants et adolescents. La tendance générale est de proposer des échelles centrées sur la qualité de la relation, les comportements, les éléments de structuration, d'autonomisation et de motivation à s'engager dans la relation.

Dans ce courant clinique, les travaux menés par L. Schiltz (Belgique) sont proches de ma propre pratique. À partir d'une recherche menée avec des adolescents à problèmes auxquels elle a proposé l'écriture d'histoires sous induction musicale elle a modélisé un mode d'action de la musicothérapie chez ces adolescents qu'elle résume ainsi : « *L'effet physiologique de la musique, s'exerçant au niveau du corps et de l'inconscient, conduit à un déblocage de l'imaginaire. Ceci se passe dans le cadre sécurisant de la relation thérapeutique. À partir du matériel fourni par l'inconscient, où les thèmes centrés sur la violence abondent, le travail de mise en forme musicale et poétique contribue au développement de la capacité de symbolisation, d'où une régression des symptômes et des conduites pathologiques.* » (2008, p. 148). Elle établit une grille d'analyse des contenus permettant une approche qualitative et quantitative (2008, p. 36). L'évaluation a lieu à la phase initiale et à la phase terminale. Elle met en valeur les catégories suivantes : implication personnelle, qualité de l'élaboration imaginaire, type d'agressivité, qualité formelle, niveau d'élaboration, nature du conflit, thèmes archétypaux.

Dans une autre étude, M. Scholer, F. Lemétayer, L. Schitz (2013, p.73-76), à partir d'une musicothérapie active de groupe de sujets adultes chroniques en milieu de réhabilitation psychiatrique, élaborent un schéma d'observation portant sur 15 variables concernant les émotions et les motivations et 16 concernant les pensées et processus cognitifs[36] parmi lesquelles deux sont consacrées aux capacités de symbolisation et de créativité. Les

[36] Dans la discussion des résultats, les chercheurs (p. 84) notent que les dimensions des émotions et de la pensée ne sont jamais à isoler et fonctionnent de manière dialectique comme les recherches neuroscientifiques actuelles le montrent (A. Damasio)

capacités de symbolisation sont désignées par les termes de « *Capacités imaginaires, réalisation d'un travail d'ordre symbolique à valence positive ou négative : Créations conscientes de symboles lors de la production sonore. Partage et reconnaissance d'émotions pures, véhiculées par l'intermédiaire des sons. Par ex. la douceur du toucher des instruments représente une relation harmonieuse de joie entre le patient et l'un de ses proches. Le toucher puissant contribue davantage à l'expression d'une pulsion destructrice.* ». Les capacités de créativité sont identifiées selon les items : « *Invention de nouvelles structures rythmiques et/ou mélodiques. Intérêt pour les harmonies, la découverte de consonances et de dissonances. Introduction de variations de tempo. Découverte d'une multitude d'instruments de musique. Savoir combiner le sonore avec d'autres formes artistiques, comme par ex. le dessin ou l'écriture* »). Leurs travaux se sont ensuite complétés en 2014 par un questionnaire d'auto-évaluation et d'observation des phénomènes intragroupaux comprenant quatorze items : hygiène corporelle, soin apporté au travail, autonomie, implication personnelle, verbalisation, communication, ouverture envers le monde, capacité d'écoute dirigée vers le groupe, fusion avec le groupe, tendances de différenciation par rapport au groupe, contact visuel, rapport patient thérapeute, dialogue sonore. (Scholer, M., Lemétayer, F., Schitz L., 2014, p. 34-35)

À l'opposé des « check listes » et des échelles, J. Loewy[37] (Israël) propose de revenir au descriptif libre des séances de musicothérapie sans se focaliser uniquement sur les caractéristiques propres à la musique. Pour cette auteure les histoires et la parole exprimée lors des séances signifient plus qu'une grille ou un diagramme. Cette proposition se rapproche de celle de l'école lyonnaise où aucune grille d'évaluation n'est prédéterminée au risque d'entraver l'écoute et une posture souple du clinicien, et où la grille sert de support à la narration de la thérapie qui reste centrale.

Une étude récente (Garielidou & Odell-Miller, 2016) [38] a également retenu mon attention pour l'intérêt qu'elle porte aux processus de changement, aux moments-clés (« *pivotal moments* ») en musicothérapie. La méthodologie de la recherche s'appuie sur une étude de cas individuel d'un sujet souffrant de schizophrénie et des entretiens semi-dirigés de musicothérapeutes. Les auteurs rapprochent leur recherche de celles de D. Stern sur le *moment présent* et de celles J. De Backer sur les moments de « *synchronicity* » (partage de l'expérience entre patient et thérapeute) que nous évoquons ensuite. Ces

[37] Travaux consultables sur http://steinhardt.nyu.edu/music/therapy/people/students/thesis/loewy et http://musicandmedecine.org/

[38] Traduction personnelle de l'article

moments clés surviennent par surprise et se caractérisent par un changement de la perception du temps, la capacité à vivre le moment présent et une intensité émotionnelle, que l'expérience soit positive ou négative (Garielidou & Odell-Miller, 2016, p. 57). Ils émergent particulièrement dans les moments de rencontre entre thérapeute et patient. Il semble alors que l'intuition, l'empathie, la rêverie, la flexibilité et la contenance du thérapeute soient particulièrement importantes. Les thérapeutes décrivent ces moments pivots comme des moments particulièrement créatifs, stimulants et lumineux pour la compréhension de leur travail (ibid., p.57). Les moments clés entraînent un changement dans le comportement, les modalités d'expression, le vécu des patients. Un lien avec des circonstances de leur vie, l'histoire personnelle, est parfois fait et le patient comprend ses difficultés selon une autre perspective (ibid. p. 58). Les résultats de cette recherche se rapprochent de celle que nous avons menée sur l'émotion esthétique (chap. 1.1). Les auteurs soulignent l'intérêt qu'il y aurait à mener des recherches du même type dans une thérapie groupale.

2.3.6 Les travaux de J. De Backer

Le Pr J. De Backer (2008) s'intéresse à « *la transition du jeu sensoriel vers une forme musicale* »[39] comme aspect central dans le traitement musicothérapeutique des patients psychotiques. Ses vingt années d'expérience de musicothérapeute avec des sujets adultes psychotiques l'amènent à identifier des caractéristiques de leurs improvisations : jeu sans fin, monotone et répétitif ou un jeu réduit en fragments, dispersé ou incohérent. Les sujets souffrant de psychose semblent ne pas éprouver leur jeu comme quelque chose provenant d'eux-mêmes, et ne semblent pas participer psychiquement aux sons qu'ils produisent. « *Ils ne possèdent aucun espace psychique dans lequel la symbolisation est possible et où l'objet musical pourrait être approprié* ». Il fait l'hypothèse que la « *musicothérapie peut contribuer à la création d'un espace psychique qui donne l'impulsion initiale à un certain processus de symbolisation* », et qu'il existe pendant le processus thérapeutique *« une transformation du jeu sensoriel vers une expérience qui peut être intégrée, une forme musicale. »* Il s'étonne que bien que le processus de symbolisation soit reconnu par plusieurs auteurs (il cite Bion et des psychanalystes danois et allemands) comme fondamental à considérer dans le traitement des sujets souffrant de psychose quasiment

[39] Traduction personnelle de l'article. Cet article est un résumé de son travail de doctorat mené sous la direction du Pr Wigram

aucun travail n'ait été réalisé sur ce thème dans le champ de la musicothérapie. Il choisit pour méthode l'étude de cas individuel pour « *rester vrai* », être au plus près de la pratique clinique de terrain. L'étude porte sur deux cas sélectionnés pour leur jeu typique de la psychose (répétition, fragmentation) et leurs troubles de la pensée. 8 séances de 45 minutes pour chaque cas ont été intégralement enregistrées (audio et vidéo). La description phénoménologique des documents est complétée d'un travail rétrospectif d'interprétation des données avec un psychanalyste. Les résultats montrent trois phases (jeu sensoriel, moments de « *synchronicity* », forme musicale). Pour chaque phase, aspects musicaux, aspects psychologiques, aspects de postures du corps, aspects d'expériences inter-personnelles/intra-personnelles sont décrits avec des items.

Dans ce qu'il nomme le *jeu sensoriel*, l'improvisation n'est pas pour lui une « vraie expérience », car le patient est déconnecté de l'expérience, il ne s'engage pas dans la musique commune. Le patient est dans une situation d'isolement et n'est pas libre pour présenter ses propres images musicales. Il n'est pas possible pour lui de s'engager dans un co-jeu.

Les moments de « *synchronicity* » décrivent des moments involontaires, brefs, peu fréquents où thérapeute et patient se sentent libres, autonomes et reliés dans les paramètres musicaux, où ils peuvent entrer dans un co-jeu véritable. La dépendance mutuelle dans la création musicale s'accompagne paradoxalement d'un sentiment de liberté par rapport à l'autre, libre de développer ses propres idées musicales. Ces moments agissent comme précurseur de la forme musicale.

Avec ce qu'il désigne par la *forme musicale*, ce qui est produit dans l'improvisation est relié à quelque chose d'inconnu du sujet. La musique résonne avec l'intériorité et pas comme quelque chose d'externe sans lien avec la vie intérieure. Un espace commun musical et psychique, dans lequel quelque chose peut être pensé, est créé. La signification remplace le chaos et la répétition. J. De Backer relie cet espace à l'espace transitionnel de D. W. Winnicott.

Je rassemble dans un tableau synthétique les propositions du Pr J. De Backer

	Jeu sensoriel (sensorial play)	Moments de synchronisation Moments of synchronicity	Forme musicale (Musical form)
Forme	- Pas de début ni de fin - Pas de développement, aspect répétitif ou fragmenté - Structure limitée et rigide pas de variabilité dynamique - Les notes ou les rythmes n'ont pas de lien entre eux	- Initiative inattendue d'une courte séquence musicale - Présence de quelques moments de développement musical partagé - La musique commence à adopter des caractéristiques dynamiques partagées - Construction d'une fin commune	- Le jeu commence par une anticipation du son ou le silence - Le patient peut terminer de façon indépendante l'improvisation par une résonance du son - Le silence est un aspect important de la structuration du jeu - Des paramètres musicaux sont incorporés de façon stable - Il y a un développement clair dans l'improvisation - Il y a une structure interne
Aspects musicaux	- Jeu aléatoire - Jeu répétitif ou fragmenté - Manque important de phrasé - Manque important de dynamique - Manque important de variation - Absence de silence	- Sens de la pulsation et du rythme partagé entre patient et thérapeute - Apparition du phrasé - Variations rythmiques et mélodiques - Silences - Dialogues musicaux - Moments où les timbres s'entrelacent - La pulsation et le rythme sont nettement caractérisés - Contre temps et accents sont joués par le thérapeute	- Pulsation et phrasé sont présents - Rythmes et thèmes mélodiques sont présents - La mélodie est incluse dans une structure harmonique - Le patient peut varier et réintroduire des fragments musicaux - Notes simples, rythmes et mélodies sont reliés entre eux - Les timbres des deux joueurs sont entrelacés
Aspects psychologiques	- Manque de connexion aux bruits ou à la musique qu'il produit - Manque de création d'un espace psychique - Patient isolé - Le patient n'initie pas d'interaction - Le patient ne s'arrête pas ou ne laisse pas le son résonner	- La synchronisation se produit immédiatement sans latence - Patient et thérapeute font l'expérience qu'ils peuvent jouer de façon autonome - L'espace psychique émerge dans le patient - Le patient devient plus indépendant	- Le patient peut s'approprier et identifier son propre jeu musical - Le patient peut jouer de façon autonome - L'espace psychique est présent - Le patient développe des images musicales - Le patient peut exprimer ses expériences intérieures - Le patient n'est plus isolé - Le patient peut occuper la position de soliste
Aspects de posture du corps	- Le corps n'est pas emporté dans un mouvement rythmique - Contact visuel limité - Manque d'expression faciale approprié	- Le patient se déplace synchroniquement avec la musique - L'expression du visage commence à refléter ses expériences intérieures	- Les mouvements du corps reflètent le jeu -Les expressions du visage reflètent ses expériences
Aspects inter-personnels/intra-personnel du point de vue du musicothérapeute	- Le thérapeute se sent complètement happé par la musique du patient - Le thérapeute n'éprouve pas de contact ou de résonnance avec le patient ou avec le jeu musical - Le thérapeute ne peut pas rencontrer le jeu du patient au niveau du timbre - Le thérapeute éprouve le jeu du patient comme vide et sans fin - Il y a un manque de réponse aux initiatives du thérapeute pour interagir - Le thérapeute n'est pas identifié comme sujet - Il y a une absence d'intersubjectivité	- Le patient permet au thérapeute d'entrer dans son jeu musical - Le patient s'implique dans le jeu musical partagé - Patient et thérapeute commencent à éprouver des moments de résonnance - Il y a une expérience intérieure partagée de liberté et d'autonomie pour patient et thérapeute - Il y a reconnaissance et acceptation de la dépendance mutuelle - Patient et thérapeute deviennent mutuellement indépendants - Le patient se relie au thérapeute comme sujet - Le thérapeute ressent du plaisir à jouer de la musique - L'intersubjectivité se produit sur de courts moments	- Le patient est impliqué dans son jeu et permet le jeu du thérapeute - des initiatives viennent du patient - Il y a interaction entre le patient et le thérapeute - Patient et thérapeute sont tous deux autonomes - Le patient est relié à lui-même et au thérapeute - Le thérapeute peut prendre la position de Bass-line - Le thérapeute est présent comme sujet - L'intersubjectivité est présente

2.3.7 Thèse de D. Liegl (2009)

Le travail de D. Liegl porte sur l'improvisation vocale dans deux groupes de trois enfants psychotiques. Il cherche à identifier « *ce que vient contacter et favoriser l'improvisation vocale, en tant que médiateur infra-verbal* » (Liegl, 2009, p. 17) Il fait l'hypothèse que la musique improvisée vocalement est une voie d'accès à des processus archaïques dont elle favorise l'émergence et la contenance, un activateur de la dynamique transféro-contretransférentielle et un mobilisateur de changement aux différents de l'appareil psychique individuel et groupal (ibid.).

Il propose le tableau synthétique suivant inspiré de celui d'A. Brun concernant la médiation picturale. (Je ne répète pas la première ligne du tableau qui est semblable à celui proposé par A. Brun mentionné ci-dessus)

	Position d'adhésivité	**Position de détachement du fond**	**Position de figuration**
Formes sonores	Fond sonore indifférencié	Détachement de sons (rythme ou notes) sur un fond sonore (improvisation élémentaire) Signifiants formels sonores	Cellules mélodiques et/ou rythmiques expressives (joués et mémorisées)
Constitution du fond sonore	Absence de différence entre sons singuliers et fond sonore	Constitution d'un premier fond sonore avec rythmes répétitifs et implication sensori-affectivo-motrice. Production de l'autre en cours de différenciation	Constitution d'un fond sonore duquel se détachent nettement rythme ou cellule rythmique personnalisée et expressive. Production musicale de l'autre différenciée
Évolution du travail avec la médiation sonore	Sons buccaux Grognements gémissements Voix archaïque (absente ou sur deux notes max.) Instruments de musique malmenés. Pas d'utilisation de la mailloche Une partie du corps est collé à l'instrument Absence de pulsation ou rythme répétitif, magma sonore…	Voix chantée sur trois notes différentes en moyenne) alterne parfois avec des gémissements Découverte de l'instrument Utilisation de la mailloche et production de sons intenses Apparition de nuances dans le jeu vocal et/ou instrumental Présence de la pulsation Sons utilisés l'un après l'autre Début et fin de production Alternance de magma sonore et de rythmes répétitifs	Voix chantée et inédite sur 4 notes ou plus dont la mélodie peut être retenue et reproduite. Proposition d'un rythme et /ou d'une cellule mélodique simples – Instruments utilisés, échangés pour la production de musique personnalisée avec titre. Début développement et fin. Commentaire verbal élémentaire possible Écoute et prise en compte tout en jouant Présences de silences dans la production sonore

Tableau synthétique de D. Liegl (2009)

2.3.8 Recherche de T. Rabeyron & coll. (2016)

T. Rabeyron, O. Saumon, E. Carasco, O. Bonnot, (2016) ont mené une recherche auprès de deux groupes de trois enfants autistes. Ils ont mis en évidence dans leur recherche un « *trajet thérapeutique* » et évalué la processualité psychique repérée à partir de la prise en compte de l'associativité formelle dans la rencontre des enfants avec le médium sonore et des modalités transférentielles. Ce trajet se caractérise par plusieurs phases qui ne s'excluent pas. La première phase est celle du collage, puis vient la « *production d'un « double feuillet » par le biais de l'accordage et de la transmodalité* ». La mise en scène d'un « *recollement à la fonction symbolisante de l'objet* » accroît la réflexivité (Rabeyron & Al., 2016, p. 464).

Une approche quantitative couplée à la recherche qualitative processuelle a permis par ailleurs de montrer les progrès des enfants.

Pour rendre compte des processus de symbolisation dans la rencontre avec le médium sonore, ils ont réalisé une première ébauche de modélisation sous forme d'une grille d'évaluation de ces processus dégageant quatre registres : relation à l'instrument, logique d'accordage, rythme et fond sonore, jeu et symbolique ; et quatre étapes, quatre positions : bain sonore indifférencié, miroir sonore, groupe musique, mélodisation de l'expérience (pp. 464-465). Les auteurs précisent qu'il ne faut pas considérer un « ordre » des étapes de la symbolisation. Un enfant retourne à des étapes antérieures, alterne entre différentes positions.

	BAIN SONORE INDIFFÉRENCIÉ	MIROIR SONORE	GROUPE MUSIQUE	MELODISATION DE L'EXPÉRIENCE
RELATION À L'INSTRUMENT	Collage et agrippement aux instruments et aux thérapeutes Relation impitoyable aux instruments	Souffle dans les instruments Constitution d'un contenant sonore Échoïsation et distanciation	Choix d'objet : Accordage avec un instrument	Métaphorisation de l'expérience émotionnelle par l'instrument Réflexivité sonore et verbalisation sur ses productions
LOGIQUE D'ACCORDAGE	Retrait et silence autistique	Accordage duel initié par les musicothérapeutes	Accordage par le groupe et accordage de l'affect	Accordage entre paires et dialogues sonores Intégration de l'altérité (écoute, silence, triangularité)
RYTHME ET FOND SONORE	Remplissage sonore de l'enveloppe groupale	Constitution d'un fond sonore Applications de macrorythmes	Synchronisation rythmique en étayage sur le groupe Rythme dans le rythme Apparition de microrythmes	Allers-retours entre fond et formes sonores
JEU ET SYMBOLIQUE	Bercement et rêverie en lien avec la musique	Destructivité et attaque de l'autre (vol de l'instrument)	Apparition de jeux (chute, coucou-caché)	Renversement spéculaire : les enfants deviennent spectateurs Paroles et scénarios imaginaires en étayage sur le sonore

Grille d'évaluation des processus de symbolisation dans la rencontre avec la médiation sonore (Rabeyron & Al., 2016, p. 465)

À l'issue de cette revue de littérature nous constatons que peu de recherches ont été effectuées dans le champ que nous proposons et qu'il s'agit d'un terrain actuel de questionnements et d'explorations.

3. Repères épistémologiques

« La pensée, on l'oublie trop souvent, est un art, c'est-à-dire un jeu de précision et d'imprécision, de flou et de rigueur. » (E. Morin)[40]

Le propre de la souffrance psychique est de résister à l'objectivation d'un discours univoque, de ne pas se laisser saisir dans sa complexité. « *En miroir de cette complexité, la science autour du sujet souffrant semble se disloquer au cours du XXe siècle… Dans ce tumulte, comment entendre le sujet, l'écrire, le raconter ?* » (Guillen, 2017, p. 7). Comment ne pas se perdre dans l'atomisation des divers champs de spécialisations morcelant les pensées et les pratiques ? Comment rendre créative la tension entre monde de la clinique et monde des sciences ? Comment appuyer notre recherche sur des repères épistémologiques[41] cohérents avec nos questionnements ?

Pour « bien composer » avec notre thème de la médiation sonore et musicale dans un groupe thérapeutique en psychiatrie adulte, il faudrait ainsi pouvoir relier plusieurs champs disciplinaires : l'art musical, la musicologie (histoire des idées et des théories musicales, sémiologie musicale, analyse, ethnomusicologie, sociologie de la musique…), la psychologie (développementale, évolutionniste, cognitive, psychodynamique, groupale…), la psychiatrie, les neurosciences, les sciences de la vie (biologie, physiologie), l'anthropologie, la sociologie, la linguistique, la philosophie… Tous ces niveaux disciplinaires sont présents et intriqués[42] dans le mode d'action de la médiation sonore et musicale. Mais la contrepartie d'un survol pluridisciplinaire serait de ne pas pouvoir embrassé en une seule vie (et encore moins en une seule thèse) toutes les avancées de chaque domaine. Les termes de « *complexe* » et de « *multiple* » s'imposent à la pensée pour tenter de caractériser notre travail clinique au plus près de l'expérience. Nous nous référons à une *épistémologie de la complexité,* à laquelle la psychanalyse contemporaine se réfère

[40] Document du colloque Musique et complexité autour d'E. Morin et J.C. Risset (décembre 2008) récupéré sur : http//archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0903darbon

[41] L'épistémologie se définit comme « *une branche de la philosophie des sciences qui étudie de manière critique la méthode scientifique, les formes logiques et modes d'interférences utilisés en science, de même que les principes, concepts fondamentaux théories et résultats des diverses sciences, et ce afin de déterminer leur origine logique, leur valeur, leur portée objective.* » Nadeau, R. (1999). *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*. Paris : PUF (p. 209). Cette philosophie comporte plusieurs volets : descriptif et analytique, historique et critique.

[42] La complexité conceptuelle ne peut pas être embrassée de façon exhaustive, mais l'autre difficulté est que la linéarité du langage verbal impose une segmentation et une succession alors que tout se tisse et se relie en pratique d'où les multiples renvois d'un chapitre à un autre.

(Green, 2007), et à la « *phénoménologie de l'expérience* » (Depraz, 2006), (Depraz, Varela, & Vermersch, 2011)

Dans ce chapitre nous soulignons l'impératif de l'appui sur des modèles théoriques et le rapport que nous entretenons avec eux, les évolutions de la pensée scientifique de ces dernières décennies vers la complexité (E. Morin) et la cognition incarnée (J. Varela). Nous situons la notion de réalité psychique et relevons le dialogue de la psychanalyse avec les recherches contemporaines et son extension vers le groupe (R. Kaës), et le jeu (R. Roussillon).

3.1 Les modèles théoriques : une nécessité

Il n'existe pas de pratique clinique sans cadre conceptuel. Les modèles théoriques sont des outils nécessaires pour se donner une intelligibilité et une représentation de nos pratiques thérapeutiques. Ils répondent à notre contrainte cognitive d'organiser une pensée, un dire. Sans un ancrage théorique, « *nous serions livrés à un chaos de percepts que nous ne pourrions lier à aucune représentation inconsciente et à aucune pensée* » (Kaës, 2015, p. 183), « *sans report théorique nous aurions à chaque instant à réinventer la psychiatrie* » (Lanteri Laura, 2004, p.2). Ainsi toute recherche est habitée d'un ensemble d'a priori, de valeurs, d'empreintes, d'habitudes de penser, de croyances, tout un « *univers interprétatif* » (Paille & Mucchielli, 2003, pp. 126-127) en lien avec nos théories, nos techniques acquises dans nos groupes d'appartenance, les valeurs de référence de notre culture, de notre époque… et notre style propre prenant forme dans cette immersion. Cet ensemble ne fait pas l'objet comme tel d'une discussion. Il constitue des postulats, des énoncés fondamentaux, des paradigmes[43] sur lesquels reposent les termes du problème posé, le « *filet de prémisses épistémologiques et ontologiques* » (Bateson, 1972, p. 314) qui trace le périmètre de leur validité.

Dans la pratique, chaque praticien « œuvre » avec ses incertitudes, souvent son désarroi, « *toujours en apprentissage et en épreuve* » sur la base d'un savoir-faire fragile et incertain acquis par l'expérience (Demazeux, 2017). S. Korff-Sausse appelle « *théorie au quotidien* » (2004, p. 124) le savoir « déjà-là », la révélation des connaissances issues du

[43] Un paradigme est défini par T. Kuhn comme une « *matrice disciplinaire* », « *un ensemble des croyances, des valeurs reconnues et des techniques qui sont communes aux membres d'une communauté scientifique donnée* ». Kuhn, T. (1983). *La structure des révolutions scientifiques* (p. 30). Paris : Flammarion.

terrain. Lantéri-Laura emprunte à Bourdieu[44] le terme de « *théorie de la pratique* » pour décrire ce qui se passe entre les théories apprises, le savoir qui nous aident à constituer notre boîte à outils, et la pratique, le « faire ». La théorie de la pratique ne se « réduit » jamais à la théorie qui la guide. Entre savoir et faire se composent nos bricolages, nos styles personnels acquis dans l'exercice de la clinique (Grenouilloux, 2014), si peu favorisés aujourd'hui dans nos fonctionnements marqués par l'uniformisation et l'interchangeabilité.

Ainsi un assemblage dépassant les cloisonnements disciplinaires, constitué d'éléments prélevés auprès de différents auteurs d'horizons multiples est souvent présent dans notre pensée de clinicienne-musicienne. Nous nous approprions certains concepts en les modelant au contact d'autres concepts qui nous sont plus familiers et de l'expérience vécue sur le terrain clinique. Un ensemble d'éléments se relient ainsi de façon mouvante, sans se laisser synthétiser, ni totaliser, ni même tout à fait conscientiser. Les phénomènes n'appartiennent pas à une discipline a priori. Nous cherchons, en rapprochant des éléments dispersés, appartenant à différents champs conceptuels, des résonances, des complémentarités, des correspondances, des pertinences, « *des cohérences aventureuses* » (Caillois, 1976), « *une réflexion pour voir* » (Roussillon, 2009, p. 129). Nous cherchons dans ce tissu interstitiel à réaliser des *« bords à bords »* (Criton, 2007) à faire voyager des concepts, à les métisser avec des référents en apparence disjoints. Les champs d'études ont chacun leur autonomie et leur direction propre, mais peuvent révéler des convergences, des espaces d'entrecroisement, propices à une curiosité réciproque, à une stimulation mutuelle, à l'enrichissement d'un questionnement. En termes musicaux nous pourrions parler de contrepoint dans une polyphonie conceptuelle, une *pensée-musique* (ibid.). L'expérience musicale ouvre à la complexité du réel, la manière d'être au monde et « *incite à vivre autrement* » (Sève, 2002, p. 282). Dans sa « *puissance d'altération* » elle nous « *incite à penser autrement le rapport à l'altérité* », à lier et délier dans le même mouvement (ibid., pp. 146-147).

3.2 Évolution de la pensée scientifique – Prégnance d'une pensée de l'imprévisibilité, de l'indétermination et de l'incomplétude.

> « *L'importation de modèles à d'autres champs du savoir implique bien entendu d'interroger le sens de leur importation, leur congruence et leur cohérence avec la matrice théorique originaire, leur statut de référence, de*

[44] G. Lanteri-Laura fait référence aux travaux de P. Bourdieu sur la distinction de théorie et théorie de la pratique. Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Droz. (Accessible sur cairn.info)

> *métaphore ou de schéma opératoire ; ce qui renvoie toujours à la consistance de la construction de l'objet épistémique et à la logique de la démarche de connaissance comme processus de symbolisation.*» (Diet, 2006, p. 87)

Ce siècle dernier, descendant les strates de constitution des connaissances, les sciences ont réalisé de passionnants progrès et fait vaciller nos repères par l'exploration de régions inatteignables jusque-là. En sciences de la vie nous pensons à la découverte du génome et à l'épigénétique…, en neurosciences à l'exploration des mémoires, aux capacités de plasticité cérébrale, à la découverte des neurones miroirs…, en physique à l'exploration de l'univers et des modes d'apparition des constituants de la matière[45], à la relativité qui lie les notions d'espace et de temps, à la théorie du chaos …, bien sûr aussi à la proposition par S. Freud d'une métapsychologie centrée sur l'exploration d'une matière psychique en grande partie inconsciente. Nous savons aujourd'hui que notre cerveau est « *programmé pour ne pas être programmé* » (Magistreti & Ansermet, 2010), que la réalité est soumise aux lois de l'indétermination…, que la discontinuité événementielle n'est plus un accident de l'homéostase, que le non-retour à l'équilibre est pourvoyeur de bifurcations irréversibles, composantes intrinsèques essentielles du vivant… Perdre l'équilibre, délier, relier autrement. Le monde reste intrinsèquement relié à l'inconnu, à l'énigmatique, à la potentialité constante de transformations et de recombinaisons. Il est un défi aux efforts de prédiction et de calculs scientifiques. Quelque chose d'essentiel échappe, toujours. Ainsi « l'inconnaissabilité » (Bréchet & Gigand, 2015, p. 132), l'imprévisibilité, l'indétermination, l'incomplétude, foncièrement au cœur des choses, appartiennent aussi au domaine de la science entraînant un bouleversement épistémologique radical et puissant pour permettre de penser les phénomènes en dehors d'un réductionnisme physico-mathématique, pourtant « efficace » pour l'action et les outils technologiques de la vie quotidienne.

L'évolution des arts au XXe siècle n'est pas insensible à ces changements dans le champ des savoirs. D. Smoje (2003) l'évoque en termes de « *perte du centre de gravité* » de la

[45] Récemment (2012) la découverte du boson de Higgs au CERN de Genève, boson de Higgs déjà pressenti depuis plusieurs décennies par les calculs mathématiques, contrarie le lien qui nous paraît si évident entre matière et masse. La matière à l'origine n'a pas de masse. La masse s'acquiert par l'inertie qu'impose l'interaction des particules avec le champ de Higgs et place la « matière noire » de nature inconnue comme constituant principal (96%) de notre univers. « *Il n'y a plus d'espace « contenant » le monde, et il n'y a plus de temps « au cours duquel » ont lieu les évènements. Il n'y a que des processus élémentaires où des quanta d'espace et de matière interagissant continuellement.* » (Rovelli, 2015, p. 53). Avec ces nouvelles donnes nous « *devons accepter l'idée que la réalité n'est qu'interaction* » avant d'être un ensemble d'objets, que « *ce qui existe n'est jamais stable ; ce n'est que saut incessant d'une interaction à une autre.* » (Rovelli, 2015, p. 28 et 41).

peinture et de la musique que sont respectivement : la disparition manifeste de la figure, et l'éclatement de la tonalité, des modalités rythmiques, l'élargissement du système tempéré, l'introduction du bruit dans la musique... Pour P. Criton, les nouveaux paradigmes de la complexité traversent la musique par la définition d'une « *spatialité sensible au jeu des conditions évolutives* » qui rend compte du mouvement et de l'évènement, sur la base d'un « *plan sonore discrétisé, moléculariséé* » qui permet une grande variabilité et malléabilité (Criton, 1998, p. 130)…Considérant la disparition de l'image dans les arts plastiques et de la tonalité dans l'art musical F. Wolff évoque le tournant réflexif des arts du début du XXe siècle, *« le passage de la représentation à la représentation des conditions mêmes de la représentation… Au lieu de représenter la relation entre évènements par la musique, on représente les évènements sonores eux-mêmes.* » (Wolff, 2015, p. 82). M. Solomos (2013) parle d'un changement de paradigme en musique, du passage d'une civilisation musicale centrée sur le ton à une civilisation du son. La musique concrète, approche importante dans les études du son au XXe siècle propose une inversion du travail musical. Les idées musicales ne sont plus notées par les symboles du solfège et la réalisation du son confiée aux instruments connus. Le concret sonore est recueilli, d'où qu'il provienne, et les valeurs musicales qu'il contient en puissance en sont abstraites (Schaeffer, 1966, p. 23).

La physique offre un domaine exemplaire de l'évolution de la pensée scientifique. L'émergence de la physique quantique, contemporaine de la psychanalyse, a changé « *fondamentalement le statut de l'objectivité et la représentation que nous nous faisons du réalisme scientifique*. » (Vidal J. P., 2014, p. 8). La théorie décrit un monde qui n'est pas celui que nous percevons familièrement. L'inconnu, ce qui se cache, a davantage de réalité pour la physique quantique que ce qui se montre. De même, la matière psychique inconsciente dans la théorie psychanalytique dont « l'invisibilité » n'en est pas moins manifeste et agissante par ce qu'elle nous donne à sentir, voir, entendre, à travers ses effets. Nous pouvons repérer une « *certaine similitude entre la description faite de l' « objet » quantique, indéterminé, omniprésent, se cristallisant dans l'observation, et de l' « objet » de la psychanalyse.* » (Pragier & Faure-Pragier, 2007, p. 92) Le temps et l'espace de la matière psychique pourraient être conçus non pas comme des entités qui la contiendraient, mais comme ce qu'elle « *engendre secondairement dans sa mobilisation et son mouvement* » (Vidal J.P. , 2016, p. 132).

Sans interpréter systématiquement le monde au travers de la physique quantique, nous devons considérer qu'elle a apporté un bouleversement non seulement dans la physique, mais de façon plus globale dans l'appréhension des savoirs et a introduit une autre

proposition épistémologique. Elle a ouvert la voie à la notion de complexité. Nous ne pouvons plus nous orienter dans le tissu complexe du monde avec une épistémologie causaliste, déterministe, linéaire, cartésienne[46]. La science contemporaine ne s'appuie plus uniquement sur une modélisation logico-mathématique de la vérification.

3.3 Une « *épistémologie des multiples possibles* » - « *Approche complexe en psychothérapie* » - Intérêts et limites.

> « *Si l'on part des infinités des possibles de la vie alors il nous faut envisager que la connaissance scientifique ne puisse être la recherche d'une vérité, mais plutôt l'exploration d'un champ de possibles variant avec le point de vue donné par notre déambulation, et suffisamment corrects du point de vue de la rationalité humaine*. » (Vion-Dury, 2014 b).

La physique quantique a inspiré en particulier deux courants épistémologiques: celui du *complémentarisme* de G. Devereux et celui de la *pensée complexe* d'E. Morin. La complexité inclut la notion de complémentarité, mais autorise la simultanéité, les disciplines à traits d'union et des potentialités d'espaces intermédiaires créatifs entre les champs. Soulignons que la musique offre un terrain d'exception de l'écoute de la complexité…

La notion de *complexité,* de *complexité* comme qualité que nous attribuons à la réalité que nous percevons, marque les connaissances de ces dernières décennies dans de très nombreux domaines[47] et atteste d'une démarche scientifique progressant par décentration de ses objets et greffe transversale sur d'autres objets (Pagès, 2002, p. 84). Précisons.

3.3.1 Complémentarisme – Complexité – Freud précurseur de la pensée complexe

> « *La complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble)… de constituants hétérogènes inséparablement associés… C'est le tissu d'évènements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal.* » (Morin, 1994, p. 316).

G. Devereux (1972) a proposé une contribution concernant l'épistémologie et la méthodologie des sciences humaines avec l'approche *complémentariste* dans une

[46] Cette approche propose de simplifier en découpant la réalité (atomisme) et d'aller vers le complexe en recomposant les parties (associationnisme)

[47] E. Morin (sociologie), J. L. Lemoigne (sciences des systèmes, sciences de l'ingénierie des organisations), R. Thom (mathématiques), M. Mugur-Schächter (physique quantique), G. Edelman, J. Varela, J. Didier Vincent, J. Vion-Dury (biologie), N. Darbon (musique), M. Pagès (psychologie)… La notion de complexité se dégage dans ces approches du langage commun dans lequel il est employé comme synonyme de compliqué, confus, embrouillé (Pagès, 2002, p. 84).

« *pluridisciplinarité non fusionnante et non simultanée* ». Le complémentarisme est pour lui une « *généralisation méthodologique* » qui n'exclut a priori aucune méthode, mais les « *coordonne* ». Il coordonne, met en perspective, différents apports obtenus par décentrage, en permettant de se situer à des angles différents autour d'un même *objet,* pivot de l'échange, sans confusion ni réduction des champs de l'un à l'autre. Il permet un multiréférencement théorique respectant l'hétérogénéité de nature des différents langages de description. Il s'agit de dire de différentes façons, à partir de différents points de vue, au sujet d'un même objet pour border une même réalité. Chaque champ se tient dans les limites de ses spécificités et peut être complété par un autre champ sans pour autant disqualifier ou invalider les autres. Le complémentarisme n'exclut aucune théorie qui apporte des éléments d'intelligibilité. Les phénomènes issus de l'expérience sensible, les « faits bruts » n'ont pas de sens a priori. Ils se transforment en données par la force du modèle choisi et de l'observateur qui n'observe jamais que des réactions à ses propres observations. Ils sont ouverts à plusieurs interprétations en fonction du cadre explicatif que l'on se donne. Les discours ne peuvent pas être tenus simultanément, mais il existe un rapport de complémentarité entre eux.

E. Morin, pour élaborer le concept de complexité, s'appuie également sur l'épistémologie quantique, à laquelle il adjoint la *cybernétique du second ordre* de H. von Foerster, pour avancer que la pensée de la complexité est une pensée qui accepte et intègre les contradictions, une pensée qui vise à augmenter le nombre de choix possibles. L'une des thèses centrales de H. von Foerster consiste à soutenir que les objets et les évènements de l'environnement n'ont pas d'existence intrinsèque : ils n'existent pas de manière indépendante de l'observateur qui les perçoit, les décrit, se donne des représentations. L'observateur humain est inclus dans l'observation qu'il marque de son empreinte (Morin, 2009). Il s'agit là d'une critique radicale de l'idée d'objectivité en science. Le phénomène modélisé ne peut être séparé du système modélisateur. Il ne s'agit plus d'expliquer, mais de trouver une intelligibilité, des éléments de compréhension.

S. Freud a constamment cherché des espaces de rencontre entre disciplines : biologie, médecine, neurologie, psychiatrie, physique, minéralogie, linguistique, anthropologie, sociologie, éthologie, mythologie, littérature, arts… A. Green (2007) voit en S. Freud un précurseur de la pensée complexe, pensée complexe caractérisée par trois principes: le *principe hologrammique* (la partie est dans le tout qui est dans la partie), le principe de la *boucle récursive* (les causes produisent des effets qui agissent en retour sur les causes), le principe *dialogique* (unit les termes d'une relation en même temps complémentaire,

concurrente et antagoniste). « *À travers ces trois principes, une pensée plurielle s'organise, réglée par les lois de l'organisation et de la désorganisation. Les niveaux les plus élevés de la complexité incluent une stratégie plutôt qu'un programme, une promotion de la créativité.* » (Green, 2007, p. 38)

3.3.2 Reliance et « épistémologie des multiples possibles »

> « *La pensée disjonctive isole tous ses objets, non seulement les uns des autres, mais aussi de leur environnement. Elle isole les disciplines les unes des autres et insularise les sciences. Elle ne peut concevoir le lien inséparable entre observateur et la chose observée. La pensée réductrice, elle, unifie ce qui est divers et multiple, soit à ce qui est élémentaire, soit à ce qui est quantifiable. Ainsi la pensée réductrice accorde la vraie réalité non aux totalités, mais aux éléments, non aux qualités, mais aux mesures, non aux êtres et aux existants, mais aux énoncés formalisables et mathématisables…* » (Morin, 1994, p. 314).

Les logiques de spécialisation et de compartimentage des savoirs opérées par la modernité entravent la possibilité d'une compréhension du complexe (Morin, 2000, p. 42). E. Morin nous met en garde contre cette fragmentation, cette réduction, cette disjonction des connaissances. Le savoir produit par les spécialistes peut ainsi conduire à un aveuglement et à un enfermement s'il ne s'articule pas avec une pensée qui relie. Il ne s'agit pas de fusionner, d'agréger, d'intégrer, de synthétiser ou d'unifier différents systèmes de pensée, mais de « *maintenir la brèche ouverte* » (Pagès, 2002, p. 92) de l'interdisciplinarité. *« Séparer en reliant, relier en séparant dans un même mouvement dialectique… car ne peuvent être reliés fructueusement que des ensembles distincts et clairement séparés.* » (Pagès, 2002, p. 92). E. Morin reprend le terme de *reliance* à M. Bolle de Bal (2003) pour souligner le caractère activant du mode de liaison dont il s'agit. « *Relié est passif, reliant est participant, reliance est activant* » (Morin, 2004, p. 239). Les forces de reliance sont au cœur de la pensée complexe. C'est pour cet auteur une nécessité éthique, un impératif intellectuel, social et moral. La musique, la créativité de façon globale, peut être considérée comme un « *opérateur de reliance* » (Von Stebut, 2015, p. 138 et 142).

Les références multiples appelées par la complexité orientent vers « *une épistémologie des multiples possibles* » [48] (Vion-Dury, 2014 b). C'est une épistémologie qui prend en considération la part du sujet dans « *l'observaction* » (E. Morin) et tente de saisir en même

[48] Cette épistémologie a pour fondement la phénoménologie (L'époché (Husserl, E. (1913) *Idées directrice pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, éd.1985, p. 101) et la variation eidétique (Husserl, E. *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Librairie philosophique Vrin, éd. 1996. p. 119) et sa proximité avec la physique quantique (Vion-Dury, 2014 b).

temps, de faire coexister plusieurs modèles, plusieurs théories explicatives, de les rendre « *compossibles* »[49], de *« créer des plis »* (Deleuze, 1988) entre les théories pour les rapprocher de façon fécondante. « *Le multiple ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons.* » (Deleuze, 1988, p. 5).

Aucun modèle n'est éliminé du processus de connaissance. Il ne s'agit pas de trouver une certitude et une unification, mais des possibilités de penser multiples. Ce type d'approche relativise fortement la pertinence des modèles et impose la modestie. Il trouve dans l'interprétation musicale une exemplification particulièrement parlante. Une œuvre écrite est une forme de représentation graphique d'un imaginaire sonore. Elle reste virtuelle tant qu'elle n'est pas jouée concrètement par un interprète. L'interprète rend l'œuvre vivante, différente à chaque exécution. Différente, car fruit d'un travail de création interprétative, d'un jeu, comme si l'œuvre était à chaque fois inventée en l'improvisant. *« Quoi de plus dissemblable que les interprétations d'un prélude et fugue du clavecin bien tempéré par Glenn Gould ou Gustav Leonhardt ?»* (Vion-Dury, 2014 b) Quelle que soit l'œuvre, à partir d'une même partition, de multiples possibilités d'interprétation peuvent être données. Toutes possèdent une justification et nous font découvrir des aspects différents, les multiples d'une même œuvre.

3.3.3 L' « approche complexe en psychothérapie »

L' « *approche complexe en psychothérapie* » est défendue par M. Pagès (2000, 2002). Elle mobilise « *une pensée en réseau mettant en rapport une multiplicité de points de vue* » (Pagès, 2002, p. 92). Cette conception multidimensionnelle permet d'interroger les différents référentiels théoriques, de « *faire fructifier nos héritages* » et de créer un « *tissu interstitiel* » entre les différents champs, une « *articulation transversale* » entre des processus d'ordres différents, sans les confondre. M. Pagès choisit le qualificatif de « *complexe* » et non celui « *d'intégratif* » qui « *affadit* » les disciplines convoquées pour approcher un objet.

Le temps de la « *suspension métathéorique* » est capital dans ce processus. Il témoigne du renoncement à la toute-puissance d'un champ par rapport à un autre et permet que « *s'ouvre un espace qui devient un lieu de création entre deux ensembles théoriques qui s'excluaient.* » (ibid., p. 91). Cela pourrait, nous dit-il, permettre de « *sortir de*

[49] Compossible c'est-à-dire possible en même temps. Ceci est une extension du concept de compossibilité forgé par Leibnitz (pour exister, il ne suffit pas que quelque chose soit possible, il faut que cette chose soit compossible avec d'autres choses constituantes de ce monde-là. D'autres mondes seraient possibles).

l'hégémonisme » qui peut prendre la forme d'une annexion/colonisation, d'une réduction, d'un sectarisme de repli, ces trois formes représentant autant de modalités de défenses contre « *l'insoutenable diversité* » à laquelle invite une approche interdisciplinaire (ibid., pp. 85-87). Cela pourrait permettre de passer de la guerre idéologique à une conflictualité créatrice et aboutir à des « *stratégies thérapeutiques combinées* », mettant en rapport différentes formes de travail, d'approches, de s'ouvrir à des possibilités multiples d'écoutes, à favoriser la reprise du processus de construction psychique. Quoi qu'il en soit, les théories et les pratiques, tout en conservant leur identité, ne restent pas indemnes dans cette construction d'une démarche complexe. En se rapprochant, elles conservent, abandonnent, transforment, ajoutent, découvrent certains de leurs éléments constitutifs. Dans l'approche complexe, des zones de compatibilités entre plusieurs approches sont recherchées, des « *lieux d'intersection* » (ibid, p. 89), des « *espaces de non-contradiction* », une « *articulation de l'écart* », une « *transitionnalisation des échanges épistémologiques* » (Di Rocco & Jacquet, 2015, p. 50). « *Il s'agit de penser l'entre-deux tout en respectant les différences, en respectant l'identité propre à chaque culture scientifique. Il s'agit aussi de penser dans l'entre-deux, de jouer au « trouvé/créé » épistémologique.* » (ibid., 2015, p. 50).

La complexité appelle donc des appuis théoriques multi référencés, des concepts et des figurations empruntés à des registres multiples de modélisation scientifique. La difficulté pour aborder en clinique sous un angle pragmatique la complexité est de « *rendre différentes approches synergiques* » et de « *parler plusieurs langues* » pour articuler les différents langages propres à chaque champ d'action (Ouss-Ryngaert, 2009, p. 225). Les limites de cette épistémologie sont les difficultés à documenter et à relier un grand nombre de modèles théoriques que l'on ne peut pas forcément mixer ou faire correspondre, puis de les faire tenir dans une seule ligne de pensée pour l'écriture en mots. L'hétérogénéité risque de fragmenter et disperser le discours. Mais, parmi les limites de cette approche complexe, celle qui se traduit par un apragmatisme, conséquence du non-choix est celle qui pose le plus de difficultés dans notre pratique thérapeutique médicale (Vion-Dury, 2014 b). Nous sommes dans cette profession soumis à une contrainte de choix qui laisse insatisfait par rapport aux fermetures d'autres choix possibles. Tout choix théorique peut devenir une erreur et, dans le meilleur des cas, le support d'un acte pratique (Le Moigne, 2006).

Le choix de la complexité implique le deuil de la croyance en une explication unificatrice. Ceci se traduit par le fait que, si nous faisons le choix d'une théorie dans un ensemble de théories possibles pour répondre à une question, ce choix revient à effectuer

une mesure quantique. Un autre choix théorique entraînerait une autre réponse incompatible peut-être, mais tout aussi valable…

3.4 Une cognition incarnée

> « *Nous ne pouvons nous penser, nous représenter, nous connaître, nous comprendre nous-mêmes qu'avec les instruments biologiques et psychologiques que la nature nous donne : notre pensée réflexive, notre subjectivité, l'empathie ou l'intersubjectivité.* » (Georgieff, 2016, p. 100).

L'observation scientifique avait pour idéal l'objectivation d'une réalité passive, « déjà-là », en vis-à-vis. Mais la réalité, « l'objet », n'existe pas indépendamment d'un sujet qui *se* le représente dans son interaction avec lui. Il n'existe pas de « *point de vue supra-humain* » (Georgieff, 2016, p. 99). Nos connaissances sont des constructions fondées sur des interactions entre nos perceptions de l'objet et nos opérations/conceptualisation pour le penser. Elles ont un caractère partiel, partial et parcellaire (Bréchet & Gigand, 2015, p. 126).

3.4.1 Rencontrer et comprendre n'est pas expliquer – Place à l'expérience

La rencontre clinique, la pratique ou l'écoute d'une musique, sont par essence de l'ordre de l'expérience. L'expérience est « *la connaissance familière que nous avons de notre esprit et de notre action, à savoir le témoignage vécu et de première main dont nous disposons à son propos.* » (Depraz, Varela, & Vermersch, 2011). Comment traduire une « expérience » ? Comment parler de « ce qui se passe » ? Nous sommes aujourd'hui souvent soumis à l'injonction d'expliquer et de justifier. Si certains faits peuvent se prêter à cette approche, la psychothérapie et le champ artistique, la dimension esthétique qui leur est liée, se prêtent mal à une démarche d'expérimentation et d'explication qui mutile l'expérience. Elles relèvent plutôt d'une démarche de compréhension à partir de la succession des faits dans leur complexité.

Nous ne devons pas oublier que nos connaissances dépendent de la forme de nos outils. « *Quand on tient un marteau tout ressemble à un clou* » (Vion-Dury, 2014 b). La structure circulaire de la méthode scientifique fait que chaque discipline progresse à partir des trajectoires fixées par ses présupposés, son paradigme. Mais ce « *cylindre paradigmatique* » dans lequel nous évoluons nous prive de ce qui se passe au-dehors (Vion-

Dury & Al., 2011 a, p. 40) et expose au risque de clôture : « *clôture paradigmatique* »[50], « *clôture théorique* » (Depraz, 2006, p. 12). L'ouverture phénoménologique « *dissout les cylindres paradigmatiques*» et permet à différentes approches de communiquer. En donnant « *droit aux choses mêmes* », en repérant les modes d'apparaître des phénomènes, en acceptant de considérer l'expérience vécue, l'expérience subjective, la phénoménologie rompt le risque de circularité des procédés hypothético-déductifs de vérification des concepts. (Vion-Dury & Al., 2011 b, p. 37).

Nous saisissons le monde, un monde marqué par un mélange de régularité et de changement, dans une réalité phénoménologique, par notre capacité à percevoir, à vivre l'expérience à chaque instant, à agir dans ce monde, à penser le phénomène de perception et d'action en lui-même puis par l'interprétation que nous faisons de ce phénomène. La notion de « *monde vécu* », de « *monde de la vie* » (Lebenswelt) est au centre de l'approche phénoménologique. Ce n'est pas l'explication qui est recherchée, mais une compréhension à partir de la description de l'expérience vécue, du lieu où se déploie la « *pré-sence* », la « *forme en formation* » (H. Maldiney).

Com-prehendere, ver-stehen, c'est « prendre avec », « mettre ensemble » les données et le vécu de la rencontre, assurer une contenance psychique. « *Dans ver-stehen il y a le fait de se tenir debout face à l'autre, avec la tentative de faire entendre quelque chose, de rendre intelligible le dire du corps et de la parole.* » (Resnik, 2001, p. 19)[51]. L'herméneutique est une modalité du comprendre. L'herméneutique implique une rencontre, et donne forme à cette rencontre, cette interaction vivante, incarnée et créatrice, entre un interprète et un ou plusieurs autres, une œuvre, une action, un phénomène. L'interprète met en jeu ses propres attentes, ses concepts préalables, ses pré-compréhensions en lien avec son histoire, ses traditions, sa langue, sa communauté d'appartenance. Il apporte un sens potentiel, un sens qui conserve une hétérogénéité et une ouverture, un sens qui n'est pas figé et peut se transformer, devenir autre à la rencontre de nouveaux contextes. Partant du sentir en soi, du re-sentir, par des processus associatifs de sensations, d'images et de mots, par un travail de *co-pensée* (Widlöcher, 1996), des moments d'affects partagés, une voie s'ouvre vers un comprendre. Connaitre c'est alors

[50] Terme de Wittgenstein dans *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard (2005, p. 309). « *Quel est ton but en philosophie ? Montrer à la mouche par où s'échapper de la bouteille à mouches* ». « *Tout chercheur scientifique est en quelque sorte comme la mouche, prisonnier d'un bocal qu'il voit peu ou mal, qu'il sent confusément, dont il ne peut sortir et qui limite ses déplacements théoriques.* » (Vion-Dury & Al. 2011 a, p. 40)

[51] S. Resnik s'inspire de terme employé par K. Jaspers (1923) de *verständliche zuzammenhang*

tenter de comprendre ce qui est signifiant pour un ou plusieurs autres dans une posture d'empathie. Le thérapeute est un « *chercheur d'êtres* », quelqu'un qui offre une dimension de relation qui est la « *com-préhension de l'être de l'autre* » (Vion-Dury, 2012, p. 278)

3.4.2 Le concept d'énaction – Son extension à l'art.

> « *La dimension esthétique d'une œuvre d'art ne se loge pas dans une propriété qui lui serait intrinsèque, pas plus que dans l'intention de l'auteur ou du destinataire : elle est essentiellement relationnelle. Chaque œuvre est un nœud de relation qui met en résonance spatiale et temporel l'auteur et son destinataire*.» (Couchot, 2012, p. 291)

Dans le champ de la neurophénoménologie[52] F. Varela développe avec H. Maturana, E. Thompson et E. Rosch (1991-1993) le concept d'*énaction,* (to enact : susciter, faire advenir), qui rend compte du fait que la cognition est une « *action incarnée* ». Pour F. Varela, inspiré de la phénoménologie de M. Merleau-Ponty et de M. Heidegger, nous ne sommes pas « *des agents cognitifs parachutés dans un monde prédéterminé* ». La cognition ne dépend pas de données pré-existantes. Elle n'est pas la représentation d'un monde prédonné. Elle est l'avènement d'un monde et d'un sujet à partir des expériences vécues par un corps doté de capacités sensori-motrices et plongé dans un milieu avec lequel il est en constante interaction. L'expérience n'est pas un enregistrement et une mémorisation de stimuli pour les traduire en informations signifiantes selon un modèle linéaire *computationnel*[53]. Le modèle suivant ce modèle computationnel, le *connexionisme,* propose une analyse non linéaire, une analyse en réseaux et introduit le concept d'*émergence*. Des propriétés dites émergentes n'existent pas au niveau des parties, mais à partir de leurs interactions (le tout n'est pas que la somme des parties). Mais la théorie de l'énaction fait un pas de plus. Les processus cognitifs sont non seulement considérés comme émergents, mais aussi comme énactés par des agents incarnés qui agissent sur leur environnement (il n'existe pas de représentation figée). L'expérience associe intimement perception et action, sensorialité et motricité, guidées l'une par l'autre dans une boucle rétroactive de laquelle émergent des expériences vécues engageant l'ensemble du corps.

---

[52] Le précurseur de la neurophénoménologie F. Varela propose de mettre en corrélation les données hétérogènes des neurosciences et de la phénoménologie (de l'expérience vécue) et de considérer qu'elles sont transformées les unes par les autres de façon interne. (Vion-Dury, Cermolacce, Azorin, Pringuey, & Naudin, 2011 b, p. 36)

[53] Soulignons la confusion que peut avoir le terme de symbole dans cette approche avec celui de notre champ. En logique et mathématique, le symbole se définit comme « *un ensemble de règles opératoires propres à un calcul* » (Robert). Il est employé dans ce sens dans une approche cognitiviste concevant le fonctionnement de l'esprit dans une approche logico-sémantique dans lequel le cerveau est alors compris comme traitant des signaux, des « symboles » (l'information) comme un computer (calcul sur des symboles mathématiques et linguistiques) (Vion-Dury, 2007 , pp. 308-313). Ce n'est pas dans ce sens restreint que nous employons le terme de symbole.

Le terme d'énaction souligne que « *les structures cognitives émergent des schèmes sensori-moteurs récurrents qui permettent à l'action d'être guidée par la perception* ». « *La perception est une action guidée* » (Varela, Thomson, & Rosch, 1993, p. 234) . Ou, dit autrement, l'action est constitutive de la perception. *« La cognition est l'avènement conjoint d'un corps et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde.»* (ibid., p. 35). La notion d'énaction met l'accent sur la manière dont les organismes et esprits humains s'organisent eux-mêmes en interaction avec l'environnement. Elle souligne « *la co-construction du sujet auto-poïétique et de son monde* » (Vion-Dury, 2013, p. 60) et ainsi réintroduit la vie et l'histoire, une dimension temporelle expérientielle au cœur des sciences cognitives. Un monde propre, (un « *Umwelt* » selon le terme de Jakob von Uexküll) a été enacté pour chaque espèce à travers « *la dérive naturelle* » de l'évolution. (Couchot, 2012, p. 31)

De même qu'il n'existe pas d'objectivisme absolu (un monde objectif, une réalité prédonnée), il n'existe pas non plus de relativisme absolu. F. Varela propose une *« voie moyenne* »[54] ouverte à l'incertitude et à la multiplicité des approches, dans une suite potentiellement non illimitée d'interprétations (Couchot, 2012, p. 187). Ses propositions résonnent avec la pensée de la complexité d'E. Morin.

L'énaction, dans notre champ du psychisme, décrit une action qui consiste à produire une représentation sur la scène interne. Celle-ci n'est pas une réflexion spéculaire du monde environnant. L'énaction fait se rencontrer des données du monde externe avec des processus transformationnels du monde interne. Elle les fait émerger dans une interaction avec notre propre existence. Il s'agit d'un « *couplage structurel* » spécifique du vivant selon les termes de F. Varela. Dans l'énaction, le couplage structurel, qui lie interactivement un organisme à son milieu, est associé à la « *clôture opérationnelle* », en instaurant des frontières perméables aux échanges pour le maintien de son homéostasie et de sa croissance, tout en se configurant comme entité autonome (les enveloppes psychiques dans le champ de la psyché).

La pensée d'E. Couchot sur l'art et l'esthétique se réfère aux travaux de F. Varela et du philosophe A. Noë. Ce dernier souligne la contribution de l'art à l'étude de la conscience perceptuelle. L'artiste est, pour A. Noë, « *un instigateur d'expérience* » qui nous offre des opportunités de mouvement, de pensée, d'action, et invite le récepteur à refaire à sa manière l'expérience d'une inscription corporelle de l'œuvre, d'une « *expérience-action* » (F.

[54] J.F. Varela fait référence dans ce terme à la tradition bouddhique de la voie moyenne.

Varela). A. Noë propose le terme « *Experiential art* » (Noë, 2001) en opposition à celui de « *Consciousness art* » mettant l'accent, comme J. Dewey (1934 « *Art as an experience* »), sur la notion d'expérience non pas en tant qu'état interne passif, mais comme un mode de participation active de l'être vivant avec l'environnement, processus même de l'existence.

La dimension esthétique, dans sa conception énactive, n'est ni au niveau du sujet récepteur, ni de l'objet perçu, mais dans leur rencontre, leur interrelation et la circularité des liens dynamiques qui les unit. Cette expérience s'inscrit dans une temporalité et obéit aux lois de la « *contingence sensori-motrice* » (Couchot, 2012, pp. 187-188). On ne voit pas, on n'entend pas seulement avec les yeux, les oreilles, mais avec un corps en mouvement dans une temporalité. L'expérience esthétique engage notre être dans sa totalité (ibid., p.192). Le contenu d'une expérience perceptive artistique n'est pas donné, mais est énacté. La perception d'une œuvre est un processus cognitif dynamique ouvert sur le monde fonctionnant dans une boucle rétroactive action-perception-action (Couchot, 2013).

Pour A. Noë, le faire est le propre de l'artiste. E. Couchot (2012, p. 215) propose l'hypothèse que le récepteur de l'œuvre pourrait partager l'expérience du faire. Le récepteur n'est pas un déchiffreur d'informations, des codes artistiques de l'auteur. Entre auteur et récepteur se « *coconstruit un monde de pertinence artistique* » (Couchot, 2012, p. 216). Dans la rencontre avec l'œuvre musicale, un auditeur rejoue intérieurement les gestes du compositeur qui l'a conçue et ceux de l'interprète qui la réalise. La musique sollicite particulièrement le *sens du mouvement*[55] (la kinesthésie) qui fait coopérer entre eux les autres sens (ibid. p. 28). Le « *sens du mouvement* », élément central de la mémoire du système neuro-moteur, laisse des traces persistantes et marque la dimension esthétique d'une œuvre. Le *sens du mouvement* joue un rôle capital dans l'einfühlung. Il permet de changer de référentiel spatial, d'occuper le point de vue d'un autre (Berthoz, 1997). C'est la relation, le couplage entre l'auditeur et la proposition musicale du compositeur qui fait émerger, énacte les formes sonores de l'œuvre entendue. Le spectateur/ auditeur projette sur le sonore perçu ce qu'il ressent dans son corps (Couchot, 2012, p. 185). L'œuvre n'a pas un sens défini, mais des sens potentiels. La conduite d'écoute construit l'objet musical (Delalande, 2013, p. 117). Ce que nous observons/entendons n'est pas l'objet musical, mais l'expérience fondamentalement incarnée que nous faisons de cet objet. Récepteur et

[55] A. Berthoz (1997) propose d'ajouter au cinq sens : toucher, audition, vision, goût, olfaction le « *sens du mouvement* » (la kinesthésie). Les capteurs de ce sens se situent de façon diffuse au niveau de la peau, des muscles, de l'oreille interne.

créateur peuvent partager « *l'horizon commun d'un imaginaire proprioceptif intersubjectif* » (Spampinato, 2015 a, p. 16) (chap. 4.8.4.1).

3.5 Une réalité psychique - « L'objectivité de la subjectivité »[56]

> « *Il n'existe pas de matériel utilisable pour une recherche en psychologie clinique qui ne résulte d'un travail de construction, par un dispositif, de la réalité psychique comme signe, symptôme, signifiant. La réalité psychique est construite comme signe par le dispositif, il n'y a de signifiant utilisable qu'au sein d'un dispositif d'observabilité. En pratique, selon les dispositifs, la réalité psychique peut s'exprimer au sein de comportements, d'interactions, de procédures intersubjectives ou intrasubjectives.* » (Roussillon, 2012 a, p. 217)

Le modèle de compréhension référé à la psychanalyse dans lequel nous nous situons nécessite d'admettre une *réalité psychique* (Freud, 1900) comme réalité fondamentale de l'être humain, une *réalité psychique* non entièrement réductible à la réalité biologique et matérielle. Si la réalité biologique, caractéristique du vivant, possède des « capacités auto » (des capacités d'auto-organisation[57], d'auto-production, d'auto-reproduction), la réalité psychique est caractérisée par sa capacité à se représenter qu'elle représente, par son activité réflexive. Dans cette optique, la psyché, la « *matière pensante* », en prolongement de la matière physique, est la formation la plus spécialisée dans les processus fondamentaux que constituent l'auto-information et l'auto-représentation. (Roussillon, 1999 a, pp. 138-139) (Roussillon, 2012 a, pp. 1-18). Elle ne survient dans l'évolution qu'il y a trois millions d'années après quatre milliards d'années d'histoire de matière vivante et treize milliards d'années de matière inerte (Coppens, 2006, pp. 19-20). « *De la même manière qu'un jour la biologie s'est détachée de la physique pour penser le réel du vivant, au cœur de la matière inerte, la psychanalyse doit se détacher de la biologie pour penser le réel du vivant parlant, au cœur de la matière vivante*. » (Visentini, 2015, p. 21). Mais ces détachements ne signifient pas une rupture de continuité entre les types de matières étudiées.

La réalité psychique est constituée d'une matière psychique brute et de matière psychique élaborée (Kaës, 2015, p. 53) qui forment la base de notre vie psychique dans un *« ensemble vivant en état de liaison-nouage-transformation continue »* (Avron, 2006, p.

[56] R. Roussillon parle de « réalité psychique » comme l'autre nom pour « *l'objectivité de la subjectivité* » (Roussillon, 2016 c, p. 43)

[57] G. Pragier et S. Faure-Pragier consacrent la quatrième partie de leur ouvrage « *Repenser la psychanalyse avec les sciences* » à l'auto-organisation du vivant. Le vivant est doué d'une structure déterminée, mais est capable, quand les circonstances l'y contraignent, de se modifier en faisant apparaître de nouvelles propriétés (2007, p. 134)

28). Elle constitue la matière commune qui fait lien (Kaës R. , 2007 a, p. 43). La *matière psychique élaborée* inclut dans son espace des processus (originaires, primaires, secondaires, tertiaires), des structures, des instances, des enveloppes, des contenants et des limites, des espaces-temps, des investissements, des représentations, imagos, complexes, identifications, mécanismes de défense… L'ensemble de ces éléments sont « *liés ou déliés, transformés ou stabilisés dans un appareil psychique* » et l'organisation singulière du fonctionnement de l'appareil psychique[58] spécifie chaque sujet. (Kaës, 2015, pp. 53-54).

La réalité psychique est difficile à saisir en raison de son caractère en grande partie inconscient, de sa nature fondamentalement intersubjective et lorsqu'elle est accessible à la conscience de son caractère fondamentalement mouvant.

3.5.1 Une matière première psychique hypercomplexe et énigmatique à transformer

> « *Si l'on essaye de cerner la nature première de cette « matière première » à partir de laquelle la psyché va devoir produire le travail de symbolisation et le type de subjectivation qui lui est propre, on peut évoquer « l'expérience vécue », l'Erlebnis, pour mettre l'accent sur le fait qu'elle ne concerne pas seulement ce qui arrive au sujet, mais aussi la manière dont il en est affecté, dont il s'en affecte. La « matière première psychique » est un mixte de ce qui se produit pour le sujet et de ce qu'il en produit psychiquement, elle a donc des composants multisensoriels, multiperceptifs, qui témoignent de l'impact de l'évènement, mais aussi mutipulsionnels qui témoignent de la manière dont le sujet les investit.*» (Roussillon, 2006 b, p. 73)

Les excitations sensorielles ancrées dans le fonctionnement biologique, les données « brutes », ne peuvent être assimilées directement par le psychisme. Toute expérience doit être transformée en représentation interne, seule matière sur laquelle peut travailler la psyché. Ce mécanisme suit la logique d'une règle du vivant que F. Varela désigne par le terme d'*autopoiëse*[59]. Tout ce qui du milieu externe pénètre dans le milieu interne doit être transformé en une matière compatible avec les lois régissant le milieu interne.

---

[58] Freud propose la notion d'appareil psychique en s'appuyant sur les théories organicistes de son époque. La psyché est organisée comme les autres grandes fonctions vitales en appareil (Chouvier, 2010, p. 54). L'appareil psychique peut se définir ainsi comme « *comme un appareil de travail et de création, un appareil de classement, de traitement, de catégorisation, de combinaison, de mémorisation, de liaison et de représentation symbolique, c'est-à-dire un ensemble de processus de transformation des données, informations, énergies venues aussi bien du dehors que du dedans, de l'actuel que du passé.* » (Roussillon, 2001 a, p. 30) Appareil de transformation et de création il pose la question de comment rendre compte de la créativité de l'appareil psychique, du déploiement de « *l'immédiateté vivante à l'organisation formelle* » (Prinzhorn, 1922, p. 94).

[59] Le concept d'autopoïèse est inventé par H. Maturana et F. Varela. F. Varela propose la définition suivante de l'autopoïèse dans son livre « *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant* » (1972-1989): « *Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine*

L'appareil psychique doit répondre à une première nécessité qui est d'*assurer la saisie de l'expérience*, de la localiser, de la contenir et de l'inscrire, et ce avant de savoir si l'expérience est bonne ou mauvaise (jugement d'attribution) ou si elle est objective ou subjective (jugement d'existence). Cette étape de saisie s'organiserait sous le primat du toucher et du contrôle des mouvements. S. Freud (1900, 1920, 1923) désigne par « *matière première psychique* » (ou par « *trace mnésique perceptive* ») la forme première d'enregistrement brut de l'expérience inscrite dans le psychisme (sur le plan topique dans le Ça). Ces traces ne peuvent pas devenir conscientes sous cette forme sauf sous forme hallucinatoire et sont « *aménagées suivant des lois d'association par simultanéité et contiguïté* » (Roussillon, 2016 a, p. 341).

La matière première psychique doit être transformée pour pouvoir s'intégrer psychiquement et cette transformation s'effectue par un processus de symbolisation. Cette matière psychique est même soumise à une « *compulsion à l'intégration* ». Pour cela elle doit pouvoir être saisie dans son mode de présence « *hypercomplexe et énigmatique* » et être décondensée dans ses différents composants. Hypercomplexe, car multi-perceptive, multi-sensorimotrice, multi-pulsionnelle, multi-affective, car mêlant soi et l'autre dedans et dehors, produite à l'interface des deux. Énigmatique du fait de cette complexité et parce que largement inconsciente, immatérielle, non saisissable, non appropriable comme telle directement. (Roussillon, 2008, p. 58), (Roussillon, 2012 a, pp. 20-23). L'ensemble des données qui constitue la *matière première psychique* va mettre en mouvement le travail psychique de transformation nécessaire à son intégration subjective. Elle devra se trouver un objet, une matière sensible, une matière perceptive pour médiatiser et réfléchir l'expérience, pour devenir plus saisissable, matérialisable, plus facile à travailler. La psyché va alors chercher à décondenser, à diffracter, déplier la complexité de cet amalgame sur différents objets articulables entre eux pour la rendre assimilable « *fragments par fragments* », « *détails par détails* »[60], pour l'explorer dans chacune de ses parties, l'apprivoiser et l'intégrer. Ce travail psychique passe par le miroir d'un autre. *« Nous avons besoin de dire, de montrer ou de faire sentir à l'autre ce que nous avons à entendre à voir ou à sentir de nous. »* (Roussillon, 2004 b, p. 86) Pas de symbolisation sans adresse

---

topologique où il se réalise comme réseau. Il s'ensuit qu'une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations. Ainsi, une machine autopoïétique est un système à relations stables dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations qui la définit. » (Varela, 1989, p. 45)

[60] Termes de Freud repris par R. Roussillon (2004 b, p. 85 ; 2006 b, p. 74 ; 2012 a, pp. 20-23)

à un autre sujet, sans partage d'affects et sans réponse de sa part. La symbolisation est fondamentalement intersubjective.

Nous saisissons déjà là tout l'enjeu des médiations thérapeutiques. Les traces mnésiques en fonction de leur affinité avec les qualités sensori-motrices du médium vont pouvoir se transférer, puis trouver une forme, dans la matière du médium proposé dans le dispositif. « *L'hallucination de l'expérience historique va se loger dans une perception actuelle suffisamment analogue pour y être accueilli* » (Roussillon, 2013 b, p. 43) et se transformer, se symboliser, dans l'interrelation avec un ou plusieurs autres.

3.5.2 Une réalité psychique largement inconsciente

> « *Pour explorer le monde intérieur, nous ne disposons pas d'outils qui nous permettraient d'y accéder directement, mais seulement de dispositifs tels que la parole exprimant des pensées, mais non exclusivement, les rêves rapportés, les fantasmes que l'on peut deviner, les jeux que l'on peut comprendre ou partager. En d'autres termes, le matériel étant symbolique, le dispositif doit posséder des qualités symboliques.* » (Green, 2007, p. 37)

La réalité psychique nous échappe en partie parce qu'elle est largement inconsciente[61], « invisible », inconnue et inaccessible à une expérience directe. Le terme d'inconscient désigne une qualité de la matière psychique. C'est une forme de « *savoir insu* », de « *connaissance méconnue* » (Roussillon, 1999 a, p. 51). Le terme d'inconscient se réfère à de multiples champs, celui de la mémoire et de la plasticité cérébrale (Ansermet & Magistretti, 2004), de la mémoire procédurale (Kandel, 2002) de la représentation de chose (S. Freud), de la représentation d'action (D. Widlöcher). Elle comprend la part du jeu pulsionnel refoulé, mais aussi l'impact de zones d'étrangeté, d'altérité radicale, « *peuplées de corps étrangers transmis et incorporés* », des parts que le sujet n'a pas subjectivées. (Roussillon, 2001 a, pp. VI-VII)

Largement inconsciente, elle est néanmoins objectivement agissante avec ses principes, ses processus organisateurs, ses contraintes et ses lois propres. Elle peut prendre une forme susceptible de devenir consciente à partir de transformations dans une infinité de possibles

[61] Dans « *Le Moi et le Ça* » S. Freud souligne que l'on ne peut pas dire l'Inconscient, car il en existe plus d'un. Une part de vie psychique inconsciente est préconsciente, une part est refoulée susceptible de devenir consciente, une autre le Ça, sans sujet, sans objet ne peut devenir consciente sous cette forme. Elle doit être transformée, transformée dans la rencontre clinique. C'est ce qui bouleverse la théorie de la symbolisation qui ne peut plus être fondée uniquement sur la perte. (Roussillon, 2013 b, p. 34). « *Freud décrit l'inconscient sous deux aspects : comme une structure, une topique, et une dynamique de la psyché et comme une qualité de la matière psychique sous l'effet des mécanismes qui la constituent comme telle. Le premier énoncé implique la division structurale de la psyché comme effet de l'inconscient, la pulsionnalité et la sexualité infantile étant les organisateurs de cette division et de la conflictualité psychique. L'inconscient est spécifié par ses modalités constitutives et par ses topiques spécifiques : celle de l'inconscient originaire, de l'inconscient refoulé, et de l'inconscient non refoulé obtenu par clivage, déni ou rejet.* » (Kaës, 2010, p. 17)

propres aux processus vitaux et des effets réfléchissants de la relation (Roussillon, 2013 b, p. 34). Elle produit des effets qui peuvent être en partie repérables dans l'associativité et les transferts. Elle est appréhendée de façon indirecte à partir de l'observation de ses effets sur l'observateur et par l'intermédiaire des expressions langagières adressées, sous toutes leurs formes: les symptômes (de la vie quotidienne ou psychopathologique), les multiples modalités langagières (actes, gestes, mimiques, postures, émotions…), le rêve, le jeu et la création.

Les pratiques cliniques visent à créer des dispositifs attracteurs de la réalité psychique non directement accessible à la conscience, à repérer les formations, les signes à l'aide des différents types de langage, nous donnant accès à cette réalité et à ses processus de représentations.

3.5.3 Une réalité psychique de groupe complexe multispatiale

> « *Ma personne, à un moment donné, est-elle une ou multiple ? Si je la déclare une, des voies intérieures surgissent et protestent, celles de sensations, des sentiments des représentations, entre lesquelles mon individualité se partage. Mais si je la fais distinctement multiple, ma conscience s'insurge tout aussi fort ; elle affirme que mes sensations, mes sentiments, mes pensées sont des abstractions que j'opère sur moi-même, et que chacun de mes états implique tous les autres. Je suis donc- il faut bien adopter le langage de l'entendement, puisque l'entendement seul a un langage – unité multiple et multiplicité une.* » (Bergson, 1908, p. 280)

Le sujet prend naissance dans le corps de la mère, dans un groupe et dans une culture. Le groupe précède le sujet. Nous sommes en permanence pris dans des liens groupaux et soumis au travail psychique qu'ils imposent. Toute personne naît, grandit, se structure psychiquement dans une matrice relationnelle, un groupe d'appartenance primaire, creuset d'où procède l'individuation. « *Nous venons au monde par le corps et par le groupe, et le monde est corps et groupe* » (Kaës, 1976). Le groupe est omniprésent tout au long de la vie. Il répond aux besoins fondamentaux d'un être humain qu'est le besoin d'amour et de reconnaissance. Toute personne construit son individualité, à partir de l'intériorisation de mécanismes groupaux qui le précèdent, le traversent et le fondent. À partir de ce fondement groupal, tout être humain cherche aussi une voie de singularisation et de préservation de l'intimité de soi.

Pour R. Kaës « *tout porte à penser qu'il existe pour chaque sujet deux bords et deux principes actifs dans la formation de la réalité psychique, celui du pulsionnel et celui de l'intersubjectivité* » (Kaës, 2015, p. 57) Il pense ce double ancrage, ce double principe actif, dans des rapports de *corrélation et de co-construction* à l'œuvre dans différents espaces de

la réalité psychique[62]. La réalité psychique nous échappe encore parce qu'elle n'est pas localisée toute entière dans les limites d'un espace psychique étanche d'un sujet singulier, mais est pour une part « *commune et partagée avec d'autres sujets* » (Kaës R. , 2007 a, p. 42). Le sujet est « *singulier pluriel* » (Kaës R. , 2007 a). *« La singularité de l'espace privé coexiste avec des zones de réalité commune et partagée avec d'autres sujets* » (Kaës R. , 2007 a, p. 42). La réalité psychique inconsciente est à la fois dans le sujet, soumise à des déterminations endogènes, mais aussi *entre* les sujets et *hors sujet* dans l'ensemble du groupe (Kaës, 2015, p. 209 et 215).

L'expérience psychique de groupe, commune et partagée (ou envahie, ou clivée et séparée) par ses membres, est constituée de l'expérience de l'agencement entre trois espaces[63] de réalité psychique : l'espace du sujet singulier, l'espace des liens (l'espace intersubjectif), l'espace du groupe comme entité spécifique (l'espace transsubjectif). Ces trois espaces ont des contenus, une organisation et un fonctionnement différents, mais interférents. « *L'espace du groupe contient les deux autres, c'est-à-dire que le groupe (ou tout ensemble pluripsychique) est à la fois une entité spécifique et le contenant des deux autres espaces psychiques* » (Kaës R. , 2015, p. 64). Dans chacun des espaces du groupe, la réalité psychique inconsciente produit ses effets et les transmet. Entre ces trois espaces il existe une continuité de la matière psychique. En situation groupale la réalité psychique se construit à partir de trois déterminations en interrelation : ce que chaque sujet investit, dépose dans le groupe, les interactions qui lient, délient, transforment, les organisateurs socioculturels du groupe (niveau métapsychique) (ibid., p. 81). R. Kaës ne parle pas pour autant d'inconscient groupal pour ne pas l'assimiler à l'inconscient collectif, mais propose de penser comment l'inconscient occupe un espace dans le groupe (Kaës R. , 2010 a, p. 37).

La conception de la réalité psychique avec ses formations, ses lieux, ses processus, son caractère mouvant de flux passant d'un espace à un autre, se trouve modifiée par cette approche qui multiplie les niveaux de complexité. *« L'idée principale est que ce qui se produit dans un lieu psychique d'un ensemble entraîne sur d'autres lieux de cet ensemble un effet de travail, et détermine par-là l'économie et la dynamique psychiques interférentes*

[62] Il précise à cet endroit qu'il ne remplace pas la notion de pulsion par celle de lien comme l'a proposé E. Pichon-Rivière.

[63] *« J'appelle espace psychique – ou plus exactement espace de réalité psychique inconsciente – une étendue de matière psychique dans laquelle agissent les processus et les formations de l'inconscient qui constituent cette matière. Le trait spécifique de cette espace est qu'il est divisé par l'effet de l'inconscient »* (Kaës R., 2015, p. 49).

pour chaque sujet du groupe et pour l'ensemble considéré en tant que tel. » (Kaës, 2015, p. 170) Cette réalité psychique de groupe est génératrice de formes qui peuvent être appréhendées dans les rapports fond/forme et informe/forme. Ce qui prend forme dans un groupe et lui donne corps peut être une tonalité émotionnelle, une ambiance, des façons d'accomplir une tâche, une question, un scénario en acte ou en fantasme. Cette forme réunit et transforme les sensorialités éparses et fragmentées du groupe en une unité (Bittolo, 2016). Le groupe est un espace de transformation de la réalité psychique de ses membres dont nous pouvons tenter de suivre la trajectoire dans le dispositif groupal que nous proposons.

La question des frontières entre les espaces psychiques groupaux interroge une réalité psychique inconsciente primaire sous-jacente, commune, partagée et transmissible, faite de traces et de sédiments de représentations collectives, d'archétypes[64] (C. G. Jung), d'un arrière-fond originaire énigmatique, d'une mémoire de l'espèce qui formerait « les précipités » de l'histoire humaine, une « *pré-histoire mythique de l'espèce* », des « *vestiges* » de mémoire et d'expérience de nos ascendants (S. Freud).

3.5.4 Une matière psychique vivante, mouvante, insaisissable, non entièrement prédictible.

Si la réalité psychique nous échappe par son caractère largement multispatial et inconscient, elle nous échappe aussi par son caractère vivant, fluant, c'est-à-dire non entièrement prédictible, non saisissable en totalité. Elle nous échappe encore par son mouvement. R. Kaës utilise la métaphore de l'air ou du gaz pour imaginer les « *flux de matière psychique à la fois malléables et informes* », qui « *s'engouffrent là où des espaces existent, en les créant* ». « *Dans ces espaces se produisent des transformations, s'activent des déformations, stagnent des réserves d'informe.* » (Kaës, 2015, pp. 65-66) . Ce caractère fluant et mouvant concerne tout autant la réalité psychique inconsciente que consciente.

[64] C.G. Jung a montré un grand intérêt pour les formes symboliques artistiques. Il donne une large place aux images archétypales. L'artiste est aussi un être collectif qui porte et exprime une réalité inconsciente transpersonnelle et active de l'humanité. Pour C.G. Jung les archétypes sont des formes symboliques, des images, des formes préexistantes, des schèmes dynamiques porteurs d'énergie, véhiculant d'une signification polysémique pour toutes les cultures humaines à toutes les époques. Ils se rencontrent dans les contes, les mythes, les rêves, l'art, le délire. Relié à l'environnement culturel ils sont aussi reliés à la situation existentielle même de l'homme dans le monde, chaque être humain se trouvant confronté aux mêmes angoisses, aux mêmes traumatismes inhérents à l'existence humaine. Dans ce sens de formes élémentaires, les archétypes sont inhérents à la structure de la musique elle-même (Schiltz, 2002, p. 11). L'archétype peut être considéré comme un organisateur psychique et « *l'analyse des apports entre les facettes primitives et évoluées des personnages archétypaux permettent de mieux comprendre les changements qui se produisent dans le processus thérapeutique* » (Schiltz, 2002, p. 10). A. Damasio (2010, pp. 336-338) parle lui d'un « *inconscient génomique* » contribuant aux récits fondateurs des religions et des structures narratives universelles.

La question de la conscience « *ni rien, ni quelque chose* » reste encore aujourd'hui un mystère et d'une grande complexité conceptuelle (Bitbol, 2014), (Vion-Dury & Mougin, 2016, p. 10). Si la conscience est pensée par les neurosciences comme un processus émergent à partir des interactions complexes sous-jacentes des réseaux des cellules cérébrales, elle ne permet toujours pas de répondre à la question du passage des phénomènes électrochimiques neuronaux à la pensée, à la représentation mentale…Elle bute sur le « *hard problem* », un « *fossé explicatif* » (ibid, p. 9).

L'approche phénoménologique tente d'étudier l'essence de la conscience, le « *flux de vécu* », le *cogito,* en termes de *modalisations* (plutôt qu'en termes d'états). Ce terme sous-entend une configuration générale évolutive et rend davantage compte du fait que la conscience nous apparaît comme fluente et éminemment variable, comme des formes au caractère dynamique. En estompant les catégories d'états, elle permet une conception plus fluide et mouvante, plus entremêlée et continue, « *des manières d'être de la conscience* » et de comprendre que « *tout est lié et co-varie en chaque instant* ». Les variations de la conscience, ces modalisations peuvent être pensées comme des attracteurs étranges dans lesquels aucune prédiction n'est possible (ibid., pp. 12 et 22). « *En chaque moment la conscience « glisse » d'une modalisation à l'autre dans une co-variation de toutes les manières… Le caractère fluant de la conscience permet de dire que la conscience est manières en mouvements, ou encore modalités dynamiques.* » (ibid., p. 15)

La conscience est liée à l'attention, dont la forme plus ou moins lâche ou resserrée, va moduler les caractéristiques des modalisations de la conscience, modalisations qui réciproquement moduleront la configuration de l'attention. L'attention « *sculpte en chaque instant la modalisation concernée et en modifie la forme. Le rayon attentionnel (les rayons du regard husserlien) est en quelque sorte comme un regard qui se porte vers un objet et l'éclaire, tout en se laissant modifier par lui en se diffractant comme un réseau clair-obsur d'ombres et de lumières portées.* » (Vion-Dury & Mougin, 2016, p. 18).

La conscience possède un caractère intentionnel souligné par E. Husserl (1913). Elle est ouverte et orientée vers et par l'environnement du sujet (les autres, le monde interne et externe). Orienté vers un autre il s'établit une *« dialectique de l'inter-intentionnalité »*. Les échanges s'établissent au niveau des intentions supposées de l'autre (Roussillon, 2014 a, p. 44). L'intention, « *ne se pense bien que dans l'entre-je », dans l'inter-intentionnalité* ». L'intention de l'un vise toujours à explorer l'intention de l'autre et la difficulté est de savoir comment transmettre son intentionnalité propre (ibid., pp. 45-46). En situation groupale la communication plurilangagière nécessite constamment un travail psychique de l'ensemble

des interactants. Celui qui reçoit un message va constamment produire des hypothèses interprétatives sur ce que l'autre ou les autres veulent lui signifier. Ce travail de communication va soutenir une forme de tension et d'attente au sein des groupes. Le processus énergétique va constituer un liant qui favorisera la constitution et la pérennité d'une enveloppe groupale (Robert, 2014, p. 38)

En amont, en toile de fond, de la conscience intentionnelle se situerait la « *conscience impressionnelle* »[65] dont le phénomène d'intuition peut être rapproché (Vion-Dury & Mougin, 2016, pp. 20-21)

3.6 La psychanalyse élargit son champ d'application

> *« Un travail de type psychanalytique a à se faire là où surgit l'inconscient : debout, assis ou allongé ; individuellement, en groupe ou dans une famille ; pendant la séance, sur le pas de la porte, au pied d'un lit d'hôpital, etc. : partout où un sujet peut laisser parler ses angoisses et ses fantasmes à quelqu'un supposé les entendre et apte à lui en rendre compte. »* (Anzieu, 1975, p. 37)

3.6.1 La psychanalyse : une pensée en dialogue avec les recherches contemporaines

La psychanalyse traverse des zones de turbulence et se trouve malmenée, caricaturée. Comme tout au long de son histoire elle est l'objet de discussions animées, de controverses et d'attaques par d'autres courants de pensée. Elle reste pourtant une pensée vivante, se confronte, s'enrichit et se complexifie à l'épreuve expérientielle de la clinique, des avancées scientifiques, des données d'autres champs de la pensée contemporaine. La psychanalyse est une pensée qui met ses concepts en mouvement (Guignard, 2015), en chantier, qui déconstruit, reconstruit sur le socle métapsychologique freudien qui la fonde. L'extension nécessaire du champ de la psychanalyse n'est pas sans mettre sa pratique et sa théorie en crise et suscite résistances et réticences au sein même de la communauté des psychanalystes (Kaës & Giust-Desprairies, 2015, p. 264).

Depuis la cure psychanalytique telle que S. Freud l'a proposée, en appui sur une dimension essentiellement individuelle et verbale, le développement de cette discipline a été porté par des aménagements du cadre et de la technique pour permettre l'exploration de nouvelles cliniques : celles du bébé, de l'enfant et des adolescents, celles des troubles de la constitution des limites et des enveloppes psychiques, celles des situations extrêmes

[65] En référence à E. Husserl et aux développements de la pensée de ce dernier par M. Henry (2000). *Incarnation : une philosophie de la chair*. Paris : Seuil

de la subjectivité, celles des pathologies du lien et de la transmission entre les générations, celle des cliniques des pathologies du narcissisme, de l'originaire et de la symbolisation primaire (Roussillon, 1999 a), (Kaës, 2008 a, p. 177). Si la psychanalyse contemporaine continue de s'intéresser aux contenus psychiques et au sujet, elle étend son intérêt en direction des processus de contenance et d'émergence de la pensée et aux ensembles plurisubjectifs que constituent les groupements humains. L'intégration de la dimension interpsychique et de celle du corps comme des éléments constitutifs de son champ, lui permettent de mieux approcher des souffrances psychiques sévères, résistantes aux approches centrées sur la parole et l'approche individuelle, les souffrances « *inaccessibles autrement* » (S. Freud). *« La fonction essentielle de toutes les variantes de l'analyse classique…n'a pour but en faisant jouer l'élasticité du cadre analytique que de rechercher et de préserver les conditions minimales de la symbolisation. »* (Green, 1990, p. 89).

Le développement de la psychanalyse en corrélation avec les données de notre temps est une condition nécessaire pour qu'elle ne se coupe pas du contexte scientifique actuel en se référant à « *une psychologie obsolète* » (Georgieff, 2010 , pp. 343-344), qu'elle ne devienne pas « *un champ sévèrement isolé en perte d'intérêt et de pertinence pour les autres domaines des sciences et des lettres* » (Stern, 2012, p. 30). Aujourd'hui psychanalyse et neurosciences se retrouvent sur des sujets communs : l'associativité, l'attention, la mémoire, la perception, les émotions, les opérations de représentation, métareprésentation, catégorisation, la motivation, l'acte, les processus conscients /non-conscients… soulignant la nécessité d'une « *psychologie pluridisciplinaire et pluraliste* » (Georgieff, 2010 , p. 344), de « *regards croisés entre des points de vue irréductibles l'un à l'autre, mais convergent* » (Georgieff, 2010 , p. 345). Je ne développe pas ces nouveaux et passionnants apports des rapprochements entre neurosciences et psychanalyse, neurosciences et musique.

La psychanalyse exporte d'autre part ses acquis. Elle inspire et nourrit d'autres champs de connaissance et d'expérience. Elle inspire également des pratiques de professionnels non psychanalystes. Nos patients sont en contact et partagent des activités avec de nombreux soignants qui n'ont pas été formellement formés à la psychanalyse, mais qui ne jouent pas moins un rôle majeur dans leur cheminement thérapeutique. Ces professionnels de terrain sont du reste à l'origine de la proposition d'activités thérapeutiques aux personnes très souffrantes, activités devenues plus tard objet d'intérêt pour les psychanalystes qui les ont secondairement théorisées.

Notre intérêt pour la médiation sonore et musicale en milieu psychiatrique nous invite à souligner ici les extensions de la psychanalyse du côté du groupe puis du côté du jeu et de la créativité.

3.6.2 Extension vers le groupe

> « *Freud avait considéré la découverte de l'inconscient comme une troisième blessure narcissique infligée au Moi. La première est celle de Copernic : la terre n'est pas le centre de l'Univers ; la seconde est celle de Darwin : l'homme n'est pas le centre de la création ; et la troisième est celle de Freud : le Moi conscient n'est pas le centre de la vie psychique. Peut-être en est-il une quatrième, si l'on suppose qu'il existe plusieurs espaces de réalité psychique, que l'inconscient se forme et se manifeste dans plusieurs lieux et que nous sommes sujets de l'inconscient en étant sujets du groupe : cette découverte, comme les précédentes, implique une décentration insupportable.* » (Kaës, 2015, p. 41)

La prise en compte de la dimension groupale a, sur plusieurs décennies, contraint la pensée psychanalytique à des remaniements épistémologiques et à réviser la métapsychologie de l'appareil psychique centré sur la dimension intrapsychique. La psychanalyse s'est intéressée au champ interactif généré par des sujets en présence produisant des configurations spécifiques d'ensembles psychiques en mouvement. Elle a introduit des dispositifs différents de celui de la cure individuelle en s'adressant à plusieurs sujets : couple, famille, groupe, équipe, institution.

Au cours de cette évolution de la pensée, R. Kaës distingue trois perspectives (2001 b, pp. 165-166). Pour la première le groupe est considéré comme « *un dispositif de démultiplication des thérapies individuelles* » La seconde va se préoccuper de « *connaître et traiter les formations et les processus spécifiant la réalité psychique de groupe* », dimension absente de la première perspective. Enfin, la troisième, soucieuse de ne pas négliger le sujet, « *travaille sur les points de nouage entre l'histoire singulière et le processus de groupe*». Ce dernier point souligne l'objectif des thérapies de groupe qui n'est pas le groupe en lui-même, mais le « dégroupement », l'émergence de la voix du sujet (Lecourt, 2008 a, p. 128). Dans cette dernière approche, ni la dimension du groupe, ni la dimension de l'individu singulier ne sont sacrifiées.

R. Kaës propose en appui sur les travaux de ces prédécesseurs et contemporains une « *extension de la psychanalyse* » (Kaës, 2015). Il la nomme *métapsychologie du troisième type* pour la différentier de la troisième topique qui prend en compte les dimensions relationnelles dans la construction du psychisme, mais reste centrée sur l'espace

intrapsychique et ne prend pas en considération la pluralité des espaces de réalité psychique (Kaës, 2015, p. 193).

Dans la situation groupale, les trois espaces psychiques (du groupe, du lien et du sujet) forment un « *ensemble complexe de topiques, de systèmes dynamiques, économiques et transformationnels interférents* » (Kaës R., 2015, p. XIV). Ils possèdent leurs spécificités, leur logique, leur temporalité et leur structure propres, mais ils s'articulent, s'assemblent, se connectent, se nouent et se dénouent entre eux[66]. Il existe des correspondances et des écarts, des tensions entre ces trois espaces. Ils ne sont pas statiques, mais évolutifs sous l'effet de leurs connexions. Ce sont des espaces à la fois spécifiques ouverts et malléables. R. Kaës a décrit plusieurs types d'articulation entre les espaces psychiques : par emboîtement, par étayage réciproque, par transfert de processus.

Pour décrire l'agencement et les phénomènes de liaison et de transformation de la réalité psychique dans ces trois espaces R. Kaës (1976) construit le modèle, la « *fiction efficace* », de *l'appareil psychique groupal*[67] . Dans ce modèle, un rapport de coétayage et de structuration réciproque de l'appareil psychique individuel et de l'appareil psychique groupal est présenté. Le sujet et le groupe ont en commun un appareillage psychique, c'est-à-dire un ensemble d'éléments constitutifs de la vie psychique, organisé par les mêmes organisateurs psychiques qui sont groupaux dans les deux cas, du côté du sujet et du côté du groupe, et qui en détermine à la fois la structure et l'organisation. Le sujet est structuré comme un groupe et le groupe est constitué de plusieurs membres, de plusieurs sujets. « *Les processus qui génèrent l'appareillage psychique du groupe et qui façonnent l'espace et le temps de sa réalité psychique sont conjointement ceux qui travaillent l'espace interne des sujets membres* » (Kaës, 2015, p. 143).

Dans le modèle de *l'appareil psychique groupal,* le groupe est le lieu d'une réalité psychique propre, produite, contenue, transformée et gérée par un appareil psychique groupal construit par les membres du groupe. *L'appareil psychique groupal* appelle, attire, capte, relie, assemble, combine, accorde, appareille, transforme les parts de réalité psychique individuelles provenant des groupes internes des membres du groupe, mobilisées dans le processus de constitution du groupe, et sur les représentations collectives socioculturelles. Ces dernières se situent à l'interface de l'espace interne et de

[66] J. Puget considère aussi trois espaces psychiques, mais selon un autre point de vue que celui de R. Kaës. Pour elle ils sont étanches et superposés

[67] Esquissé dès 1969 et publié en 1976 : Kaës, R. (1976). *L'appareil psychique groupal. Construction du groupe*, Paris : Dunod (éd. 2000), puis complété dans les ouvrages suivants.

l'imaginaire collectif (mythes, grands récits) (Kaës, 2015, p. 131-132). En appui sur la structure offerte par l'appareil psychique groupal pour son travail de transformation, on peut identifier différents moments dans la vie du groupe. R. Kaës propose de distinguer quatre de ces modalités de fonctionnement particulières : le moment fantasmatique (originaire), le moment idéologique (illusion groupale), le moment figuratif transitionnel (mise en place de la fonction alpha dans le groupe, processus de transformation et de mentalisation) et le moment mythopoïétique (les processus de différenciation à l'œuvre font apparaître une organisation symbolique) (Lecourt, 2008 a, p. 133).

La prise en compte des différents espaces psychiques soumis à des logiques différentes impose de penser leurs connexions, les interfaces, les espaces intermédiaires. Contenus et limités dans des enveloppes, connectés par leurs interfaces, ils coexistent, interfèrent et se transforment. « *Les changements se produisent dans ces marges qui à la fois séparent et conjoignent des espaces dont les limites et les frontières sont mouvantes, que la rencontre avec l'inconnu, le danger, l'énigmatique peut fermer ou au contraire ouvrir à de nouvelles expériences : à la pensée de ces expériences.* » (Kaës, 2015, p. 31). Comme toute enveloppe psychique, elles accomplissent trois principales fonctions : celle de contenant, de barrière de protection et de membrane active. Leurs frontières ne sont ni étanches ni stables. Des suppléances de fonctions, des transferts d'affects et de représentations s'opèrent. Dans les groupes en souffrance, les enveloppes psychiques de chacun de ces trois espaces sont inexistantes ou trouées ou trop rigides (Kaës R. , 2015, p. 70).

Le groupe, espace commun et partagé, impose une exigence de travail à la psyché de tout sujet : une régression vers des formations et processus archaïques, l'abandon d'une part de soi pour faire groupe, un accordage des psychés avec la mise en place d'organisateurs psychiques communs et partagés (identifications, fantasmes, représentations partagées, espaces oniriques, signifiants communs, alliances inconscientes, *« ciment de la matière psychique qui nous lie les uns aux autres »* (Kaës R. , 2006 b, p. 146)), et la constitution d'espaces subjectifs individualisés dans le groupe.

3.6.3 Extension vers le jeu et la créativité

> « *En psychothérapie, à quoi a-t-on affaire ? A deux personnes en train de jouer ensemble. Le corollaire sera donc que là où le jeu n'est pas possible, le travail du thérapeute vise à amener le patient d'un état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de la faire*. » (Winnicott, 1971, p. 55)

3.6.3.1 Jeu et soin psychique

S. Freud s'est d'emblée intéressé au jeu[68] et à sa nécessité, « *au-delà du principe de plaisir* », pour tempérer l'épreuve de réalité, depuis le jeu de l'enfant jusqu'à la fantasmatisation comme jeu interne immatériel. Le très commenté *jeu de la bobine* (Freud, 1920), les jeux de mots, mots d'esprit (Freud, 1901), sa description de l'art comme une activité de jeu semblable à celui de l'enfant provoquant des affects « *comme s'il s'agissait de quelque chose de réel* » (Freud, 1912-1913) et créant « *un monde de fantaisie pris très au sérieux* » (Freud, 1908) attestent de cet intérêt. M. Klein développa l'utilisation du jeu dans les thérapies de l'enfant comme équivalent de l'association libre, et l'interprétation du jeu comme celle du rêve.

Mais nous devons à D.W. Winnicott (1971) d'avoir placé le jeu et la créativité en position centrale de l'existence. Le jeu spontané, le jeu qui échappe à toute stratégie intentionnelle, le playing[69] est une activité essentielle, universelle, naturelle, créative, qui permet d'infinies répétitions et variations témoignant de sa plasticité et de ses potentialités de complexification. Le jeu n'est pas là distraction. Il est vital et correspond à la santé. Le jeu n'est pas uniquement intéressant par son contenu, mais aussi comme contenant. Il ouvre un espace et permet une exploration de zones inconnues, énigmatiques du sujet. Il permet d'inventer une nouvelle forme de relation à soi-même, à l'autre, au monde. Ce n'est qu'en jouant qu'un sujet (enfant, adulte) se sent créatif libre et se découvre. Les expériences culturelles que nous faisons sont en continuité directes avec le jeu de l'enfant. En créant des cadres-dispositifs offrant des contours aux espaces de jeu, la thérapie utilise d'une façon sophistiquée des potentialités du jeu (Winnicott, 1971, p. 60).

R. Roussillon (2008 a) propose à la suite de D.W. Winnicott le paradigme du jeu comme un remodelage de la psychanalyse traditionnelle, le modèle du rêve se révélant insuffisant dans le champ des pathologies narcissiques identitaires. *« … À travers le jeu manifeste, se masque et se révèle tout à la fois un autre jeu, un autre enjeu, se trame, comme dans le rêve et selon le terme de Freud « une autre scène »* (Roussillon, 2004 b, p. 82). Cette approche implique de repérer ce qui dans le processus du jeu est en souffrance de représentation, d'entendre le *jeu potentiel* (D. W. Winnicott) au-delà des contenus

---

[68] Notons que le premier auteur à avoir parlé d'une « *pulsion de jeu* », d'une *« force vivante »* est F. Schiller dans ses lettres sur l'éducation esthétique (1794-1795). Schiller va jusqu'à faire coïncider le jeu et la totalité de l'être humain : « *L'homme ne joue que là où, dans la pleine acception de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue.* » Schiller, F. (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier (éd. 1992), p. 221.

[69] Le playing se différencie du game c'est-à-dire du jeu organisé avec des règles, des codes. Pour D.W. Winnicott le game est une modalité défensive lorsque le playing menace de confusion, de débordement.

manifestes, et de fournir au jeu sa potentialité exploratoire, de reprise et de transformation créative et appropriative de l'expérience subjective. « *C'est l'activité créatrice/transformatrice qui permet au sujet de se saisir de lui-même, de s'appréhender comme acteur de sa vie, comme agent de sa destinée. Un ce sens, le sujet est autant l'effet de ses productions qu'il peut en être l'auteur.* » (Roussillon, 1998 a, p. 169).

3.6.3.2 Une pulsion créatrice

> « *La créativité c'est donc conserver tout au long de la vie une chose qui, à proprement parler, fait partie de l'expérience de la première enfance : la capacité de créer le monde.* » (Winnicott, 1988, p. 44)

D.W. Winnicott (1971) a particulièrement souligné le caractère universel de la « *pulsion créatrice* », d'une « *impulsion créatrice* » « *comme la coloration de toute attitude face à la réalité extérieure* ». Il a proposé l'idée que la chose fondamentale pour l'être humain est le *besoin de créer*, de « *faire un mouvement pour « chercher à atteindre » (reach out) »*, « *d'habiter créativement le monde* » (Winnicott, 1988, p. 46), de donner son propre sens, sa propre forme au monde. La créativité est pour lui au cœur de « *l'expérience d'être* », du « *sentiment d'exister* », une nécessité pour « *sentir que la vie est réelle* » et « *qu'elle vaut la peine d'être vécue.* » (Winnicott, 1971, p. 137). Quelque chose du processus de la vie elle-même s'exprime dans le processus créateur. Cette pulsion créatrice résiste aux aléas de la vie, au vieillissement[70] si elle rencontre des objets mobilisateurs de cette dynamique de vie. A l'interrogation sans réponse : comment supporter de vivre ? D.W. Winnicott apporte sa théorie de la créativité comme une façon de penser la question (De Rivoyre, 2016, p. 32). L'expérience créatrice est traversée par une dimension projective, une mise en figuration, en sens potentiels, de l'expérience vécue. « *Créer c'est dire l'intime* », dire avec des formes, dire avec des mots, à soi-même à autrui. « *C'est le besoin d'expression intimiste qui est le premier moteur de la création, besoin d'auto-savoir, comme besoin d'auto-évaluation de sa propre capacité générative.* » (Chouvier, 1998 b, p. 127)

Dans l'optique de D.W. Winnicott la créativité ne relève plus exclusivement d'une théorie fondée sur la pulsion sexuelle comme l'a proposé S. Freud. S. Freud explore le processus créateur sous l'angle du sexuel sublimé, d'une transposition des fantaisies de l'artiste en créations artistiques (Freud, 1910). En privilégiant l'analyse des contenus de l'œuvre, son approche ne rend pas compte du rôle primordial de la forme et des processus primaires tels qu'ils se manifestent dans l'art (Brun, 2016 a). En plaçant « *le besoin de*

[70] Nous pouvons évoquer là les travaux de J.M. Talpin, de M. Perruchon…

créer » en position centrale, D.W. Winnicott constitue un changement de paradigme majeur (Roussillon, 2008 b). Il s'agit d'un véritable renversement : le sexuel n'est pas à l'origine de la création c'est un moyen de créer (pro-créer). Le sexuel, central dans la théorisation freudienne (différence des sexes et des générations, une scène de création/conception sexuelle dite scène primitive) serait un cas particulier du besoin de créer, une sexualisation secondaire de la création (Roussillon, 2012 b, p. 287). « *C'est la problématique de la création qui ouvre celle du sexuel et non plus l'inverse, la sexualité devenant alors de ce fait un cas particulier de la manière dont la différence et l'écart travaillent la création. Au désir de créer comme expression du sexuel se substitue le besoin de créer comme moteur de la sexualité…* » (Roussillon, 1998 a, pp. 161-162)

Alors que la création renvoie à un talent particulier, à une démarche aboutie réussie et/ou reconnue (Winnicott, 1988, p. 48), alors qu'elle désigne l'achèvement du processus créatif dans le « *corps d'une œuvre »* (Anzieu, 1981) et constitue un fait d'exception d'artistes aux capacités de donner à leur pulsion créatrice une portée universelle au-delà de l'intime (Chouvier, 1998 a), D.W. Winnicott situe la créativité dans un champ bien plus large et universel. Il place la question de la créativité dans sa potentialité à mettre en forme, à l'élan, au processus en marche plus qu'à la réalisation achevée, à l'objet créé. Du chaos des impressions sensori-motrices et des représentations perceptives (leur première forme de traitement), l'émergence d'une forme se formant contient un élément créatif d'existence, de « *je suis* ».

Nous avons besoin de l'art pour tenter d'éclairer certaines zones restées dans l'ombre de notre monde interne, pour apprivoiser l'étrangeté et l'étranger qui nous habite, le caractère énigmatique d'un irreprésentable à l'origine, de quelque chose d'essentiel à la vie. Nous avons besoin de l'art pour mettre en scène la question du vivant. Cela rapproche l'art du sacré. L'art, comme le jeu, crée des petits moments sacrés. « *Le sacré c'est la vie qui se saisit elle-même, qui repère ses conditions de possibilités.* » (Roussillon, 2000 a)

3.6.3.2. Rôle de la créativité dans l'économie psychique

> « *La créativité, c'est donc le « faire » qui dérive de l' « être ».* »
> (Winnicott, 1988, p. 43)

La créativité joue un rôle dans plusieurs registres de la vie psychique. (R. Roussillon, 1998 a, 2012 b, 2013 a) :

- La créativité est un besoin fondamental vital du début à la fin de la vie. Winnicott met l'accent sur cette *créativité première.* À l'origine de la créativité se situe la « *co-*

incidence », l'amalgame entre un processus hallucinatoire : l'objet est créé, et un processus perceptif : l'objet est trouvé (Roussillon, 2012 b, pp. 289-291). Habituellement, la perception et l'hallucination s'opposent. Dans le registre paradoxal, transitionnel, décrit par Winnicott cette opposition est suspendue.

Cette co-incidence donne l'illusion au bébé de créer lui-même le monde. Quand le bébé trouve dans l'investissement et les réponses de son environnement premier suffisamment attentif, empathique, ajusté, malléable, matière à actualiser et à développer l'un de ses potentiels, matière à une prise de forme, qu'il « trouve » ce qu'il est capable de créer, il a l'illusion de l'avoir créé. Cette illusion de création, premier temps de la création, est accompagnée d'un sentiment « *d'omnipotence* ». Elle lui permet de se constituer un noyau de confiance en soi, dans la vie, le monde et les autres. Puis la distanciation progressive de l'environnement laisse une place au travail psychique du petit enfant. Il fait l'expérience progressive de la désillusion et de la séparation.

- Dans l'économie du plaisir, le *désir de créer*, la créativité, offre un espace aux désirs qui ne peuvent pas trouver de place dans la vie sociale courante. La fluence créatrice soutient l'élaboration psychique, un travail de transformation de l'expérience. Elle permet d'accomplir symboliquement, de mettre en forme des aspirations inassouvies. Cela rejoint la sublimation. « *Être capable de sublimer c'est être capable de ne faire qu'accomplir dans et par la représentation symbolique un certain nombre de nos désirs et de nos représentations.* » (Roussillon, 2012 b, p. 297). « *L'inhibition quant au but* » du processus de sublimation énoncé par Freud est rendue possible parce que la pulsion prend pour nouvel objet la représentation. Ce transfert sur l'activité représentative concerne tous les registres de la représentance : la parole, mais aussi des *objets-représentations* visuels, sonores, gustatifs, tactiles. C'est ce qui se déroule dans le jeu, dans les pratiques artistiques, dans le registre de l'illusion. « *Avec la sublimation on passe de l'hallucination première à ce que Freud puis Winnicott ont appelé l'illusion, le registre de l'illusion, c'est-à-dire la rencontre avec un objet trouvé-créé de telle sorte qu'il puisse « accueillir » la perception hallucinatoire, d'un objet perceptivement apte à accueillir l'hallucination.* » (Roussillon, 2005, p. 1570). La pulsion dans cette nouvelle économie accepte de se satisfaire dans et par la représentation symbolique. Ceci renvoie à la question de la place du jeu dans le processus de symbolisation et d'intériorisation. « *Sublimation et symbolisation dialoguent, quelque chose de la sublimation est nécessaire à la symbolisation, ce qui ne veut pas dire que les deux champs se recoupent intégralement* » (ibid., p. 1568). La symbolisation fait référence au domaine des représentations qui au-delà de la relation de substitution entre

deux termes inclut une dimension réflexive (entre le sujet et l'objet, entre l'interne et l'externe, entre le passé et le présent). La sublimation concerne le changement de but.

- La créativité peut aussi être une *contrainte à créer*. Des rapports complexes se tissent entre expérience traumatique et processus de représentation dans la création. La création serait là comme un après-coup du traumatisme, une reprise des restes non symbolisés, une reprise de ce qui reste en souffrance de représentation. Les représentations issues de vécus traumatiques présentent une difficulté pour la vie psychique. Elles sont fixées à la chose même, à la représentation perceptive (identité de perception pour Freud). L'exploration de leurs différentes facettes, une vue complexe, est empêchée. Le jeu créatif avec les modalités représentatives permet de saisir l'expérience de représentation, de la saisir comme une représentation (identité de pensée pour Freud) de décoller de la représentation perceptive, de la superposition de la représentation avec la chose elle-même (Roussillon, 2012 a, p. 57). Si dans les expériences primaires l'écart entre le trouvé et le créé est trop important, il engendre « *une déchirure dans la trame de la subjectivité* » (Roussillon, 1998 a, p. 163), une cassure de l'être. À la place d'un désir de créer, le mouvement créatif prend la forme d'une contrainte à créer, ou encore si l'entreprise paraît perdue d'avance d'une contrainte à détruire. (Roussillon, 1998 a, p. 162). Dans la contrainte à créer l'activité créatrice est nécessaire, impérieuse et n'a pas d'autres buts que celui de modérer une souffrance de l'être pour la rendre humaine, l'apprivoiser, éviter la menace d'effondrement, réduire la brisure initiale. Le « *passage par l'œuvre* » est une nécessité en lien avec une difficulté de symbolisation. La création a une particularité paradoxale, le créateur crée pour se saisir de quelque chose qui lui échappe, de non représenté, d'impensable, qui est lui et n'est pas lui. Les grands créateurs sont souvent soumis à cette contrainte, à cette exigence radicale de créer. Leurs témoignages disent combien créer s'impose à eux sans choix possible. Par l'expérience créatrice l'artiste met « *au présent de son Moi* » l'expérience en souffrance de symbolisation, mais cette production se produit « au dehors » de la psyché et de manière matérialisée et la symbolisation interne n'a pas lieu, elle ne produit pas de liens organisateurs au sein de la psyché. C'est pour cela qu'elle doit être compulsivement répétée (Roussillon, 1998 a, p. 163).

3.7 Le rapport à la théorie

> « *De mon point de vue, théorie et pratique ne s'opposent pas comme deux activités dont l'une s'exercerait dans le domaine spéculatif, scientifique tandis que l'autre opérerait dans le champ utilitaire technique. Ces deux activités désignent plutôt deux attitudes, deux façons de voir, l'une toujours rétrospective, qui vient après (après l'action pour la penser), l'autre prospective, qui vient avec ou en même temps que l'action pour l'action à faire.* » (Depraz, 2006, p. 12)

3.7.1 Théorisation et pratique clinique sont reliées dans la psychanalyse

Théorisation, procédure d'investigation, méthode de traitement, autrement dit connaissance et pratique, recherche et clinique, sont dès l'origine remarquablement reliées dans l'approche psychanalytique.

La psychanalyse a été fondée pour connaître, traiter et penser la réalité psychique inconsciente d'un sujet considéré dans la singularité de son histoire et de son organisation psychique. La psychanalyse travaille avec des concepts issus de deux approches : l'une est fondée sur les faits cliniques avec des concepts issus de la généralisation et de l'abstraction à partir de ces données cliniques (une théorie clinique), l'autre comprend des concepts spéculatifs, métapsychologiques (appareil psychique, énergie psychique) qui sont des outils théoriques utiles pour l'observation et dont la véracité et la fausseté n'est pas en cause. Seule leur valeur heuristique compte. (Fulgencio, 2008, pp. 79-80)

La singularité des rapports entre théorie et pratique clinique place la psychanalyse dans une indécidabilité épistémologique nécessaire à son exercice. Elle n'est pas inscrite dans une pure subjectivité, mais ne peut prétendre à une objectivité falsifiable (selon K. Popper) qui effacerait la dimension contre-transférentielle. « *Le mode d'évaluation « psychanalytique » de toute théorie passe par son transfert dans la pratique ; la consistance théorique propre d'un énoncé, sa rigueur, son inscription réfléchie dans la métapsychologie ne suffisent pas, il faut faire la preuve de sa générativité interprétative ou associative ; elle doit se subjectiver efficacement pour faire la preuve de son objectivité.* » (Roussillon, 2008 a, p. 286) La pratique inversement doit se transférer dans la théorie pour y inscrire sa place.

3.7.2 La « fiction théorique » - La créativité théorique dans l'espace intermédiaire théorico-clinique

La notion de « *fiction théorique* » est proposée par S. Freud (1900) dans *l'interprétation du rêve.* Elle peut être reliée au questionnement philosophique de la possibilité de la représentation d'E. Kant (1787, *Critique de la raison pure*) et de H. Valhinger (1911, *La philosophie du comme si*). Il s'agit de se donner des représentations de ce qui se déroule au-delà des possibilités d'observation et des données conscientes, de ce qui est inconnu, inaccessible dans une approche directe empirique. Ces fictions théoriques constituent des « *représentations auxiliaires* », des « *conditions de possibilité de représentation théorique* », des outils féconds pour construire des modélisations du psychisme inconscient, représenter l'appareil psychique, rendre saisissable la clinique à condition nous dit S. Freud (1900) « *de ne pas prendre l'échafaudage pour la construction* », de respecter l'écart irréductible entre la représentation théorique et ce qu'elle vise à rendre intelligible. C'est une construction de la pensée qui, recourant au « comme si », à l'imagination et à la « *narrativité mythique* » permet de parcourir des strates profondes et de témoigner de la reconnaissance des limites de la connaissance. « *Les fictions théoriques se sont constituées comme autant d'espaces intermédiaires entre la recherche métapsychologique et « quelque chose d'inconnu ».* » (Bourlot, 2015, p. 552)

La pratique clinique psychiatrique nous confronte, du fait de la nature de la réalité psychique concernée, de sa complexité, de son caractère énigmatique, de sa violence parfois, à un sentiment pénible d'impuissance … Elle nous confronte à des expressions multiples opposant une résistance tant au traitement clinique qu'à la théorisation. C'est particulièrement prégnant dans le champ des psychoses pour lequel nous n'avons pas de « *modèle global* » (Di Rocco, 2014). La pratique sans cesse met le rapport au savoir préalable, à la théorie, « e*n crise* ». La pratique « *déconstruit* » la théorie (Roussillon, 2012 a, pp. 12-13). Elle remet de la singularité, celle du sujet, du groupe, celle de la rencontre, celle de la plurisubjectivité, là où la théorie propose une généralisation, une objectivation, une abstraction. Elle nous confronte à un « *écart théorico-clinique* » irréductible (Donnet, 1985), un espace fécond de fictionnalisation, de créativité théorique. Car la théorie va « *devoir survivre, c'est à dire être réinventée à partir de la pratique, réinventée comme fonction tierce de celle-ci* » (Roussillon, 2012 a, p. 13). Les théories ne cessent de changer au fil du temps et poursuivent leur évolution. Il ne s'agit pas d'établir quelque chose de vrai ou de faux, mais de trouver dans la fiction une efficacité théorique, des « *points de*

transit de la pensée »[71], pour rendre compte de ce qui se passe. Ils restent incertains. Dans ce mouvement de la clinique à la théorie et de la théorie à la clinique se joue une dimension contretransférentielle épistémologique. La position théorique du clinicien a un véritable impact sur sa posture clinique.

La notion de « *fiction théorique* » n'invalide pas la démarche scientifique et n'implique pas une position de croyance dogmatique. Ce qui définit la démarche scientifique est le maintien d'une position critique et de doute, la reconnaissance de sa nature locale (limité à la matrice disciplinaire choisie), conventionnelle, imaginaire et construite, de son caractère inachevé, provisoire et de la nécessité d'une perpétuelle remise en question (Bourlot, 2015, pp. 549-550). Dès que le concept devient l'objet d'une croyance, d'une idéologie il est perdu comme fiction et par conséquent comme instance critique.

3.7.3 Entre présence et suspension de la théorie – « L'équation intellectuelle du chercheur » et du clinicien.

> « *Le phénoménologue comme le praticien, ne présume de rien, ne tient rien pour acquis, et va toujours de l'avant, en laissant ouvertes toutes les portes de l'existence… La démarche phénoménologique met en œuvre une pensée en mouvement constant, en renversement permanent, en transformation incessante : c'est le lieu d'expérimentation d'une pratique de la pensée, de la pensée comme pratique. Elle produit littéralement des gestes internes (conversion du regard, suspension des jugements immédiats, variation des faits) qui sont l'indication de notre situation incarnée dans le monde.* » (Depraz, 2006, p. 7)

Des théories de référence, des modèles, des repères, des schèmes d'intelligibilité, organisent notre cadre interne de clinicien, notre écoute, le cadre-dispositif que nous proposons pour faciliter la rencontre et les processus de symbolisation et d'appropriation subjective. Ces connaissances se colorent de nos intuitions et de nos émotions. *« La théorie n'est pas une langue morte, elle fait le lien entre nos émotions et nos pensées. »* (Robert, 2014, p. 13). Les outils théoriques s'incarnent et nous sommes dans une disposition interne de « *libre théorisation flottante* » (Aulagnier, 1975). Ces outils théoriques s'enrichissent conjointement avec l'expérience de terrain au fil des questionnements, des doutes qui orientent vers de nouvelles sources de lecture. Le savoir théorique cherche à s'articuler avec « *un savoir-y-faire clinique* » (Leenaert & Vervecken, 2016, p. 81).

L'imprégnation théorique est omniprésente et paradoxalement doit être « suspendue », « oubliée ». Aucune application immédiate et stéréotypée d'un savoir théorique n'est

[71] G. Bourlot emprunte ce terme à Valhinger (La *philosophie du comme si* – 1911 – Paris : Editions Kimé 2008, p. 111) (Bourlot, 2015, p. 550).

compatible avec la disponibilité, nécessaire pour s'approcher d'un autre, d'un groupe, pour se représenter leur façon de percevoir et de penser, pour vivre ses intuitions fondamentales appuyées sur des identifications empathiques. « *Apprendre à ne pas savoir* » permet d'éviter le plus possible que les données servent à illustrer des explications préconçues que « *l'attracteur théorique* », ne fonctionne comme « *une machine à influencer* » (Roussillon, 2007 c, 2012 a).

S. Freud a décrit *l'attention flottante* (« *gleichschwebende aufmerksamkeit* », littéralement « *attention flottant de manière égale* », « *attention en égale suspens* »). Il s'agit d'une attention paradoxalement défocalisée, ouverte, sans orientation planifiée, donnant une acuité, une disponibilité au clinicien pour entendre autre chose que ce qu'il sait déjà. Cette *attention flottante* facilite l'écoute des transferts, de l'associativité, des mouvements émotionnels des patients. Cette proposition freudienne a été spécifiée à sa façon par W.R. Bion (1974) par une disposition de « *négative capability* » terme qu'il emprunte au poète John Keats, une *«aptitude à tolérer l'inconnaissable »*, à recevoir une « *pensée vagabonde »* de cette zone *« d'incertitude et de turbulence »*. Il propose d'être « *sans désir, ni mémoire* ». Il ne s'agit pas d'oubli au sens d'un effacement, mais d'être sans attente prédéfinie, d'abandonner une posture de maîtrise, d'accrochage à ce que l'on sait, pour le doute, l'indécidable, l'acceptation de ne pas comprendre, d'être dans la confusion, d'ouvrir un champ d'attention et d'accueil à l'altérité. Ce travail laisse libre cours à l'intuition, étymologiquement « voir dedans » que nous pouvons rapprocher de l'einfühlung « sentir dedans », de la notion d'empathie.

L'attention flottante de S. Freud, la *negative capability* de W.R. Bion, peuvent être rapprochées du *moment présent* de D. Stern, du *unthought known* de C. Bollas, de la *relation d'inconnu* de G. Rosolato, de la *capacité au négatif* d'A. Green, de la *formlessness* de D.W. Winnicott. Cette préoccupation est aussi celle de *l'épochè* de l'approche phénoménologique, de la suspension des jugements a priori, du « *droit aux choses mêmes* », affranchies de l'entrave d'un monde prédonné, de l'épochè considérée comme « *praxis de notre relation au monde* » (Depraz, 2005, p. 2) . Il s'agit d'une épochè entendue comme une attitude éthique, d'une *« épochè éthique »*[72]. La pratique clinique contraint à la prise en compte des phénomènes tels qu'ils nous apparaissent et sollicite chez le clinicien une aptitude à osciller spontanément et rapidement entre une conscience réflexive et une conscience pré-réflexive, une « *capacité à flotter dans un flux de conscience*

[72] Terme d'E. Husserl dans « *Philosophie première* » (1923-1924) repris dans Depraz (2005, p. 2).

intermédiaire », cette capacité donnant une conscience panoramique qui permet le maintien de l'épochè (Vion-Dury & Al. 2013, pp. 345-346).

Cette « *suspension théorique* » du positionnement clinique marque le renoncement à la toute-puissance à laquelle nous sommes astreints pour disposer d'une suffisante capacité d'accueil, laisser place à l'incertitude et à la surprise, à ce qui ne se laisse pas présager. Le praticien doit, pour être à l'écoute, atténuer « *les effets de violence dus aux certitudes, au savoir sur l'autre qu'on peut mettre entre soi et l'autre* » (Ciccone, 2014, p. 66).

Dans un positionnement de recherche, le rapport à la théorie engage un juste équilibre : l'*« équation intellectuelle du chercheur »*. *« Entre lectures, prise en compte de modèles et théories d'une part, et posture d'ouverture sur le terrain d'autre part, le chercheur doit trouver l'équilibre juste. Nous appelons cet équilibre l'équation intellectuelle du chercheur. »* (Paille & Mucchielli, 2003, p. 25)

4. Le jeu avec les sons et les processus de symbolisation

> « *Entre-deux dans le temps, par l'intervalle mélodique, et entre-deux dans l'espace par l'intervalle harmonique, la musique constitue bien une aire de jeu, de mise en résonance…* » (Lecourt, 1994 a, p. 51)

« *Jouer c'est faire* » (Winnicott, 1971, p. 90). « *Faire de la musique c'est d'abord jouer* » **(**Delalande, 1990 a, p. 13), c'est jouer avec les sons. On ne peut pas penser à la musique sans l'associer au jeu. Le jeu est aussi un modèle pour le travail thérapeutique. Le jeu est une expérience qui permet de rencontrer, de se familiariser, de s'approprier cette forme particulière de réalité : celle des processus de symbolisation.

Jouer avec les sons dans une pratique clinique implique de s'interroger sur la particularité de l'expérience sonore et les fondements de la musique. L'aspect anthropologique fondamental du musical se double de la place qu'occupe le sonore, depuis la vie fœtale, comme matière première dans la construction de la vie somato-psychique et le développement de tout être humain. Les travaux de S. Maiello pour la période fœtale, de S.N. Malloch, C. Trevarthen, D. Stern pour la dimension musicale des communications intersubjectives précoces ; ceux de D. Anzieu sur les enveloppes psychiques, d'E. Lecourt sur les étapes de structuration de l'expérience sonore, et l'enveloppe sonore musico-verbale ; ceux de F. Delalande sur l'ontologie des conduites musicales avant tout apprentissage, sont particulièrement éclairants à ce sujet. L'approche philosophique apporte un éclairage sans lequel nous ne pourrions penser la musique, penser avec la musique.

Nous tissons dans ce chapitre une trame conceptuelle à trois voix : philosophique, musicologique et psychanalytique pour tenter de mieux approcher les enjeux cliniques du jeu avec les sons.

4.1 Aux commencements… Émergence de l'expérience esthétique, du musical et du corps en mouvement – L'aventure de la symbolisation

> « *Quand les oiseaux s'étourdissent de chants, quand les humains se grisent de musiques, de danses, d'images ou de mots, ils se laissent tous entraîner par l'impulsion hypertélique de la vie. La vie n'est pas seulement une organisation pour survivre, elle ne se reproduit qu'au prix d'une prodigieuse perte… La vie est profusion, gaspillage, risque. Mais c'est cette mise en danger permanente qui permet aux organismes d'assurer leur autopoïèse. Loin de déterminer nos comportements esthétiques, les origines phylogénétiques de ces comportements multiplient nos stratégies de différenciation et nous ouvrent un horizon de liberté plus étendu.* » (Couchot, 2012, p. 244)

La musique est un universel anthropologique. Partout où il y a des hommes, il y a de la musique (Wolff, 2015, p. 14) et environ 12000 types d'instruments ont été inventés par l'Homme dans une palette extrêmement large et inventive de matériaux témoignant de son imaginaire sonore et gestuel (Schaeffner, 1936, Sèves, 2013, p. 48). S'il n'est pas possible de recueillir des informations directes relatives aux origines de la musique et aux comportements humains associés, l'émergence de l'expérience esthétique, « *l'insertion dans l'existence* » fondée sur la rythmicité (Leroi-Gourhan, 1965), l'archéoacoustique, l'art préhistorique, l'ethnomusicologie et plus récemment la biomusicologie ouvrent des voies de réflexion sur l'émergence du musical.

4.1.1 Le goût pour les sons - Émergence de l'expérience esthétique

Dans toutes les cultures, il existe des évènements, des structures symboliques, des expériences, destinées à une inflexion esthétique de l'attention poursuivie pour elle-même (Schaeffer, 2015, p. 251). Dès la préhistoire[73], émergent les premiers signes d'une expérience esthétique à partir de collectes d'objets pierres, cristaux, métaux rares, fossiles, coquillages… que les anthropologues nomment des « *curio*s », ramassés dans la nature puis déposés à l'abri pour le caractère atypique et insolite de leur forme, de leur couleur, de leur éclat. Il s'agit de l'une des plus anciennes manifestations de symbolisation dont on possède une trace matérielle (Couchot, 2012, p. 51). Ce goût pour les objets singuliers serait également à l'origine du goût pour l'observation, la classification et les sciences naturelles (Couchot, 2012, p. 266). « *Le désir de rencontrer une bonne forme transforme le ramasseur en chercheur.* » (Stefani & Guerra Lisi, 2009, p. 15). Il est possible que

[73] La préhistoire au sens strict est l'étude des cultures qui précèdent l'invention des écritures

certaines formes de mouvements et de sons repérés dans l'environnement aient pu également jouer le rôle de curios et d'inducteurs esthétiques (Couchot, 2012, p. 53).

La fabrique d'outils aux formes symétriques, dont l'une des formes harmonieuses de la préhistoire, la plus saillante et la plus longuement étudiée, est le biface marque l'émergence d'une pensée conceptuelle, l'entrée dans une histoire culturelle[74], et de stratégies indépendantes des fonctions purement utilitaires (Beaune, 2013 ; Le Tensorer, 2014). « *L'outil est l'analogue d'une sorte de verbe, d'action en puissance capable de s'accomplir dans le temps.* » (Couchot, 1993, p. 36). Les outils, les représentations graphiques des grottes ornées, les premières flûtes… constituent des éléments témoignant d'une quête de mises en forme sensible (geste, image, son), d'une transformation symbolique de l'expérience humaine qui la rende communicable, de la contrainte à trouver des formes qui puissent à la fois évoquer, transcrire, modifier, signifier. « *La forme est ce qui va donner un sens particulier à ce qui, autrement, ne serait que pur percept, sans signification de lien.* » (Roux, 1994, p. 33) L'homme a une aptitude essentielle au symbolique.

Ces conduites esthétiques ne sont pas le privilège de l'espèce humaine. Elles existent chez certaines espèces animales (Couchot, 2012, p. 12). De ce point de vue il ne semble pas exister de discontinuité radicale entre les humains et les autres espèces animales (Schaeffer, 2015, p. 272) ce qui ne signifie pas qu'il n'existe pas une spécificité des conduites esthétiques humaines (ibid., p. 275). Ce qui serait spécifique de l'espèce humaine serait la conceptualisation, la conscience de sa conscience, une posture réflexive et une image unifiée sur cette expérience. La conscience réflexive aurait émergé entre 60 000 et 30 000 avant notre ère, lors de « l'explosion culturelle » humaine et aurait pu permettre à la proto-musique d'évoluer vers la musique. Les humains ont été, à partir de cette époque, en capacité de créer intentionnellement « *des modèles de son et de mouvement* », dans un acte délibéré de provoquer des émotions (Parncutt, 2010, p. 98).

[74] « *Le terme de culture recouvre pour un préhistorien tout ce qui n'est pas la nature, c'est-à-dire la technologie, mais aussi la facette intellectuelle, spirituelle, morale, esthétique, éthique, etc. de l'être qui en est doté.* » (Coppens, 2006, p. 38)

4.1.2 Rythme, corps en mouvement et « insertion dans l'existence ».

> « *Au piétinement qui constitue le cadre rythmique de la marche, s'ajoute chez l'homme l'animation rythmique du bras ; alors que le premier régit l'intégration spatio-temporelle et se trouve à la source de l'animation dans le domaine social, le mouvement rythmique du bras ouvre une autre issue, celle d'une intégration de l'individu dans un dispositif créateur non plus d'espace et de temps, mais de formes. La rythmicité du pas a finalement abouti au kilomètre et à l'heure, la rythmicité manuelle a conduit vers la capture et l'immobilisation des volumes, source d'une réanimation purement humaine. Du rythme musical, tout de temps et de mesures, au rythme du marteau ou de la houe, tout de procréation de formes, immédiates ou différées, la distance est considérable puisque l'un est générateur d'un comportement qui trace symboliquement la séparation du monde naturel et de l'espace humanisé alors que le second transforme matériellement la nature sauvage en instruments de l'humanisation. L'une et l'autre sont strictement complémentaires* » (Leroi-Gourhan, 1965, p. 136)

Battement vital des pulsations du cœur, alternance de l'inspire et de l'expire, cycles biologiques… le rythme est fondamentalement inscrit au niveau le plus fondamental dans le corps vivant. Il serait une des sources psychobiologiques de la musique. Puis vient la motricité corporelle, cette « *impulsion motivée* » génératrice de balancement, de tournoiement, de battements, une musicalité des comportements moteurs humains, élaboration du sens rythmique du temps, compulsion à partager le temps du mouvement que l'on retrouve dans la danse (Panksepp & Gratier, 2010, p. 190) (Trevarthen C. , 1999-2000, 2010). « *L'application de percussions rythmiques longtemps répétées* » est une modalité opératoire caractéristique de l'humanité dès ses premiers stades (Leroi-Gourhan, 1965, p. 135). A. Leroi-Gourhan inscrit l'analyse de la rythmicité dans une continuité de l'ordre vital, corporel, physiologique, avec celui technique des praxis, des outils et du social, du tissu de relation entre l'individu et le groupe (Leroi-Gourhan, 1965). Depuis la motricité corporelle la plus élémentaire, « *l'insertion dans l'existence* » a d'emblée une valeur esthétique et s'énonce en termes de rythmicité. Le rythme est vécu comme « *insertion affective* » dans « *toute l'épaisseur de la vie sensitive* » par l'ensemble du corps (Leroi-Gourhan, 1965, p. 99). Pour cet auteur « *la conquête de l'esthétique* » précède la figuration et repose sur « *la conscience des formes et des mouvements* » à partir du champ de la motricité humaine, « *dans la dynamique musculaire, base commune au comportement affectif et à l'intégration spatiale* » (Bidet, 2007, p. 22). Ce lien entre rythmicité et esthétique a été également souligné par F. Boas (1923) et M. Mauss (1947, p. 87). C'est la rythmicité, de la plus concrète à la plus symbolisée qui nourrit et suscite l'expérience esthétique. Les rythmes seraient parmi les premiers créateurs de formes. Les figurations abstraites : inscription de figurations rythmiques, de repères temporels jours/nuit,

alternances des saisons…ont été identifiées comme précédant les représentations figuratives d'animaux ou scènes de chasse dans l'art pariétal (Leroi-Gourhan, 1983). La rythmicité permet la « domestication», la maîtrise par des cadences et des intervalles régularisés du temps et de l'espace, d'organiser le chaos du monde naturel, d'organiser la création d'un monde qui puisse être habité et partagé avec d'autres. Les symboles[75], vecteurs d'une mise en ordre du monde et d'une « *sécurité opératoire* », participent à l'insertion de l'homme dans l'existence.

La révolution de la locomotion des bipèdes humains, par le passage à la station debout, aurait libéré une nouvelle polyrythmie des processus moteurs, modifié l'expérience du corps, du monde environnant et des interactions groupales. Des dimensions spatiales nouvelles s'ouvrent, en particulier un espace latéral. Dégagée de la locomotion, la main devient un organe articulé-articulant, capable d'œuvrer et d'atteindre ce qui n'est pas à la portée d'une saisie directe (Villa-Petit, 1992, p. 61). La station debout aurait produit dans le cerveau des images motrices et sensorielles, généré les complexes fugués de l'impulsion motrice intrinsèque permettant une synchronisation avec les impulsions données par la voix et les gestes. Par l' « *amplification de son être moteur* » (Merleau-Ponty, 1945, p. 245), par l'expansion du mouvement, l'individu devient sujet de son milieu.

A. Leroi Gourhan fait l'hypothèse d'un lien direct entre main et langage: « *Il n'existe pas deux faits typiquement humains dont l'un serait la technique et l'autre le langage, mais un seul phénomène mental, fondé neurologiquement sur des territoires connexes et exprimés conjointement par le corps et par les sons.* » (Leroi-Gourhan, 1965, p. 260). La technique, l'outil, et le langage, la pensée en mots, sont l'expression de la même propriété et sont étroitement interdépendants. « *Dans le développement cérébral, la main et les outils qu'elle génère sont en constante interaction avec la face et le langage qui peu à peu s'en libèrent. Activité motrice et activité verbale sont indissociables.* » (Bidet, 2007, p. 18). Pour les neurosciences et les sciences cognitives, la propriété commune exprimée par le geste technique, le langage (pensée en symboles verbaux) et la pensée figurative (images, sons vocaux ou instrumentaux, gestes, postures, mimes) est celle qui consiste à simuler le monde

[75] Étymologiquement le mot symbole est issu du latin symbolum emprunté au grec ancien σύμβολον, sumbolon. Le sumbolon désigne un objet coupé en deux dont les parties réunies à la suite d'une quête permettent aux détenteurs de se rejoindre et de se reconnaître, d'attester leur lien d'alliance. Extensivement dans l'antiquité il désigne un jeton, un tesson servant de signe monétaire, mais aussi tout signe ou formule servant de marque de reconnaissance entre initiés, entre membres d'une même communauté. Dans une approche référée à la psychanalyse l'accent est mis sur cet aspect de réunion entre parties et sur le pouvoir d'évocation analogique de la chose, ou de la situation symbolisée avec laquelle il reste intimement lié. Le symbole de la tessère symbolise l'ensemble des opérations psychiques instituant le lien qui unit par-delà la séparation (Perron, 2016, p. 30).

aux moyens de représentations, d'objets mentaux, pour s'y maintenir, anticiper les évènements et se préparer à agir. La fonction de simulation est une fonction créatrice de représentations du monde. Dans cette fonction de simulation, pensée verbale, figurative, et pensée technique jouent des rôles spécifiques sans véritable antériorité ni supériorité de l'une sur l'autre (Couchot, 1993, pp. 38-41).

4.1.3 Archéologie et anthropologie du sonore

> « *Si notre amour de la musique s'est construit sur les robustes fondations de notre nature socio-affective, elle-même fondée sur le développement de liens sociaux, nous pouvons comprendre l'attachement des individus à la musique* » (Panksepp & Gratier, 2010, p. 202)

4.1.3.1 Premières traces d'une expérience sonore

Si le sonore est éphémère et ne laisse pas de traces directes, témoins de son usage dans la vie des premiers hominidés, des recherches d'archéoacoustique ont mis en évidence un rapport étroit entre les emplacements des peintures, témoins du geste pictural dans les grottes, et les qualités acoustiques de ces dernières, leurs valeurs sonores, mesurées en durée de résonance ou nombres d'échos (Reznikoff & Dauvois, 1988), (Dauvois, 2005). Les marques d'impacts sur les stalagmites et stalactites semblent montrer qu'elles ont été frappées et des tests ont révélé leurs qualités acoustiques. Cette dimension acoustique « invisible », mais retrouvée par ces recherches laisse imaginer dès les commencements de l'humanité l'importance du sonore et de la notion d'intervalle. Ces travaux montrent non seulement la valeur donnée à la dimension sonore, mais aussi son lien avec d'autres modes d'expression partageant le même lieu, elles aussi investies d'une dimension symbolique et vectrice de significations multiples[76]. Les recherches tendent à donner actuellement le paléolithique supérieur (45000-12000) pour l'apparition des premiers instruments (flûtes dans des os longs d'animaux ou ivoire, sifflets avec phalanges de rennes, hochets, rhombes en bois de rennes…). Ces recherches se poursuivent comme en témoigne la découverte en 2004 par E. Gonthier, des lithophones[77]. Le néolithique marque aussi l'apparition des instruments en terre cuite (tambours, sifflets). Plus tard l'apparition des métaux modifie le

[76] On retrouve ce lien entre le fait musical et la vie sociale dans les travaux de C Lévi-Strauss (1971) et la dimension régressive fusionnelle archaïque de la musique en lien avec la transe dans ceux de G. Rouget (1990)

[77] Ces « *pilons sahariens* » ou « *lithophones cylindriques subsahariens* » (pierre préhensile de formes cylindrique), datés de la période du Néolithique (9000 à 3000 ans environ avant notre ère), seraient en fait des instruments de musique transportables. Ce type d'instrument a été retrouvé en Afrique, en Asie, et en Europe.

paysage sonore. Le bronze est préféré au fer pour ses qualités acoustiques (apparaissent les camyx grandes trompes en bronze, des grelots et pendeloques, des tambours)

Il est recherché dans les musiques de différentes ethnies ayant conservé leurs rituels, le reflet de ce que pouvaient être les musiques préhistoriques (les recherches portent en particulier sur les Sioux d'Amérique du Nord, les Pigmés de la forêt équatoriale, les Aborigènes d'Australie, les Inuits en Alaska). Les caractéristiques communes sont une rythmique complexe, des productions vocales avec une intonation proche de la parole, la présence de la danse (chap. 4.2.1.2)

4.1.3.2 Fusion universelle son-parole-mouvement dans la musique

La musique est, à toutes les époques et dans toutes les cultures, souvent accompagnée de paroles et la frontière parole/musique n'est pas facile à tracer tant paroles et musique se mixent[78]. Cette fusion quasi universelle de la musique et de la parole attesterait d'une origine commune. L'idée de séparer la musique du mouvement et de la parole est récente (Wolff, 2015, p. 353). L'association de la parole et du corps en mouvement reste très présente dans les sociétés traditionnelles où se mêlent chant, danse, récits ponctués de scansions vocales accompagnées de mouvements rythmés.[79] Le sens est moins produit par le contenu du récit que par l'intrication des registres : entendre, chanter, danser, voir, sentir... Ces pratiques ne sont pas tant référées à des lieux géographiques qu'à des formes d'organisation sociale de tradition orale. Elles sont en lien avec des rituels et des récits.

La connexion étroite entre geste, parole, et rythme de ces sociétés traditionnelles est moins visible dans notre évolution occidentale (nous pouvons reconnaître dans le rap, le slam… une survivance de cette tradition). Le geste est davantage sujet à maîtrise, à discipline, à domptage. La musique est écrite, consommée et diffusée à volonté. L'évolution de notre société occidentale a séparé les arts : poésie, théâtre, danse, chant, musique, unis jusqu'au XVe siècle, mais cette dimension d'art total où tous les registres se mettent au service d'un dire revient sur la scène contemporaine.

La question du lieu, de l'espace de la musique, est développée dans les travaux d'A. Schaeffner. Son intérêt pour la musique révolutionnaire de son époque (Stravinsky et le Sacre du printemps en particulier) l'a conduit à s'interroger sur le primitif en musique, et

[78] F. Wolff décrit le continuum entre « parole pure » et « musique pure » en passant par déclamation/slam…, comptine/cantillation…, récitatif/rap…, Aria/chanson…, Chœur symphonique…, Vocalise/scat…, musique à programme…, sonate/techno ... (2015, p. 19-24)

[79] Ces données sont reprises dans des dispositifs thérapeutiques dits d'expression primitive (les travaux de F. Schott-Billmann en donne un exemple) ou de « *musicothérapie à perspective anthropologique et psychanalytique* » (W. Bakeroot)

sur le rapport intrinsèque de la musique avec les dispositifs scéniques de la danse et du théâtre. A. Boissière a particulièrement mis en relief le travail de la pensée de cet auteur autour de la notion de pré-théâtre (Boissière, 2011 b). Si A. Schaeffner est surtout connu pour ses recherches ethnologiques sur l'origine des instruments de musique (Schaeffner, 1936), sa préoccupation de fond porte sur « *l'institution d'un lieu où s'ouvre dans l'ordre de la visibilité le monde surnaturel du sacré, en tout cas de l'inconnu, monde possiblement terrifiant de l'inhumain aussi* » (Boissière, 2011 b, p. 12/18). La scène et sa conception moderne picturale dans le registre du visible, n'est pas le lieu où « ça se passe ». Le lieu déterminant est l'espace ouvert par la danse. Dans cette conception le pré-théâtre de la musique est « *dans le chœur, plus tardivement appelé « orchestre », là où la danse institue le lieu visible de la musique.* » (Boissière, 2011 b, p. 13/18). Selon l'hypothèse d'A. Boissière le chœur dans son sens étymologique de lieu qui résonne sous les pas, constituerait pour A. Schaeffner le modèle de l'instrument primitif. Nous retrouvons cette «*connexion d'essence* » entre danse et musique dans les écrits d'E. Straus (1930, p. 15). Une notion proche est également présente chez S. Langer qui fait de la danse le premier art créant un monde de forces vitales et « *le point d'articulation entre l'origine du langage, la constitution de l'humanité et la possible genèse du symbolique* » (Schmid, 2012, p. 111). Pour S. Langer les premières « syllabes » sont purement connotatives comme les phonèmes des chants primitifs et ils adviennent dans un mouvement dansant dans lequel danse et musique coïncident (Schmid, 2012, p. 113-114). S. Langer pense la « *genèse du symbolique à partir de la sonorité, du chant et de l'oreille* » (Schmid, 2012, p. 111).

La gestuelle s'inscrit aux origines du musical. Le corps dansant, le corps bruissant seraient ainsi à l'origine des instruments de musique. Le pied frappant le sol (remettant en question la prévalence de la main du musicien), amplifié éventuellement par les grelots et les sonnailles ou autres ornements sonores des corps est l'élément fondateur. Les gestes rythmés du corps en mouvement n'excluent pas un geste vocal. Mouvement et chant sont les deux sources de la musique, musique d'emblée groupale, polyrythmique, polyphonique, musique marquée par l'expression et l'action. A. Schaeffner développe l'idée d'une « extériorisation » de la musique. Deux lieux du corps sont déterminants dans l'origine corporelle de la musique : la bouche (passage de l'air qui vibre, prolongement vers les instruments où la matière qui vibre est fluide) et la surface du corps (la peau, prolongement vers les instruments où la partie vibrante est solide). La surface du corps en contact avec une surface de l'environnement : pieds frappés rythmiquement sur le sol, clapotements des mains sur la surface de l'eau ; constitue déjà un instrument de musique même s'il n'y a pas

là d'objet véritablement spécifié pour l'usage musical. Du reste la matérialité de l'objet de l'instrument n'est rien sans l'action et l'expression d'un « corps vivant», d'un corps musicien habité par un rythme, pour nous offrir une musique.

4.1.4 Créer des formes symboliques un témoin de l'hominisation? - L' « aventure de la symbolisation »[80]

> « *La symbolisation comme processus s'inscrit dans une aventure individuelle et collective qui est tout aussi bien celle de la créativité humaine sollicitée par la conscience de la mort et le besoin urgent de créer des traces, des images et des formes indestructibles pour surmonter son « état de détresse » initial… de « désaide » primordiale (Hilflosigkeit)* »… » (Gibeault, 2010, p. 8)

Alain Gibeault (2010) place l'art préhistorique en situation de témoin exceptionnel de « *l'aventure de la symbolisation* ». Aventure humaine qui est celle de la créativité, de la capacité des artistes de la préhistoire à se faire porte-parole de leur groupe social. S'agirait-il d'une ruse de notre besoin d'unité, de continuité, de mises en forme dans l'espace-temps pour porter nos connaissances et nos rêveries (Sacco, 2003, pp. 576-577), de notre besoin de figurations pour métamorphoser radicalement « *le chaos et les conflits sauvages sur quoi l'ordre a été gagné* » (De M'Uzan, 1977). Dans la plupart des communautés humaines, les situations de communication incertaine (rencontre avec une altérité, la mort, les esprits), ou l'énigme de l'existence, de la finitude, ont donné lieu à des productions et des conduites esthétiques dans une tentative de figuration de l'inconnu radical. La notion de symbole prend une place importante dans les recherches sur la préhistoire qui tentent, dans un processus évolutionniste, de repérer et de caractériser l'émergence de l'hominisation. Le besoin de se représenter, de créer des formes symboliques semble être une constante anthropologique. La plupart des chercheurs actuels s'accordent pour considérer la fonction symbolique comme l'apanage d'Homo Sapiens, l'apparition de la fonction symbolique lui donnant un avantage décisif le séparant des autres groupes de primates (Le Tensorer, 2014, p. 83). Le fait que la musique accompagne souvent des manifestations symboliques a généré l'idée qu'elle n'est pas apparue avant l'accès aux capacités symboliques.

Les travaux de recherche de l'éthologiste J.M. Vidal désignent la spécificité symbolique humaine pour rendre compte de l'émergence d'une discontinuité dans l'évolution darwinienne malgré notre très grande proximité biologique avec les autres espèces de

[80] Terme d'A. Gibeault

primates. Cette rupture dans la continuité de l'évolution « *fonde la distinction entre le congénère et la personne.* » (Vidal J.M. , 2009, p. 41) En reprenant les grandes catégories sémiologiques de C.S. Peirce[81] (1935) il montre que la tiercéité, caractéristique de la dimension symbolique, est absente des comportements des animaux, aussi complexes soient leurs modalités de traitement de la priméité des stimuli et de la secondéité des signaux. Cette tiercéité ne se limite pas au seul maniement de la langue, mais concerne l'ensemble des formes symboliques. La tiercéité est d'emblée repérable dans des conduites gestuelles, avant le langage, et comme prérequis du langage, puis avec le langage. Elle ouvre « aux jeux de langage » : antonymie, synonymie, polysémie, litote, emphase, métonymie, métaphore… (Vidal J.M., 2011, p. 28). Elle caractérise aussi les étapes de fabrication des outils (« la boîte à outils », le caractère d'emblée esthétique de ces outils), la représentation du temps et de l'espace (différenciée des configurations signalétiques des distances et des durées) et le jeu. La capacité à symboliser la vie intérieure et la vie relationnelle semble ouvrir une liberté d'être.

La tiercéité caractérise toute relation humaine : la relation de la mère et du bébé et toutes les relations interpersonnelles quelle que soit la culture. La dyade mère-petit « n'existe pas » dans le monde humain, l'environnement comprend toujours un tiers, le père, un environnement groupal, ou un autre représentant équivalent. Les alliances, la place dans une filiation, l'évocation des personnes non vivantes, des absents-présents (morts, personnages mythiques, dieux)… tiercéisent toutes les relations humaines. Les investissements de valeurs esthétiques, éthiques et épistémologiques, les idéaux et croyances font intégralement partie de la dimension symbolique. Elles pourraient ainsi contribuer à son émergence ontogénétique comme à sa consolidation. (Vidal J. , 2009, pp. 45-46). D'autres auteurs (J. Derrida, H. Maldiney…) ont souligné le hiatus entre le vivant et l'existant.

[81] Dans la terminologie de C.S. Peirce le signe désigne « *quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose…*» (Peirce, 1935, p. 121). Cette définition implique une relation de substitution entre deux termes pour un sujet donné. C'est ainsi une conception triadique du signe (à la différence de la conception dyadique saussurienne signifiant/signifié) qui implique : le signe, l'objet auquel il renvoie et l'interprétant du signe. L'interprétant est le niveau qui rend compte de la tiercéité, il assure la liaison entre les deux autres niveaux. A. Green lie la nécessité de la fonction tierce à la théorie de C.S. Pierce. (Kaës, 2012 a) Le symbole désigne une catégorie de signe dont la relation à l'objet est conventionnelle par opposition à l'icône dont la relation est analogique (similitude entre la représentation d'un animal et l'animal représenté par ex) et à l'indice dont la relation est causale (la fumée indice du feu par ex.). Le symbole relie deux réalités d'ordres différents qui ne sont saisissables qu'au prix d'une interprétation. L'interprétant est « *le terme intermédiaire et médiatisant qui détermine un processus infini de symbolisation* » (Gibeault, 2010, p. 5). Il donne un dynamisme à la relation de signification. C'est une conception qui ouvre. (Au sens de Pierce le symbole désigne un signe arbitraire, ouvert à l'interprétation. Le symbole au sens de Saussure est un signe motivé plus proche de l'icône et de l'indice qui font référence à l'expérience perceptive et à l'analogie naturelle.)

Nous retrouvons cette référence à l'instance tierce dans les dispositifs thérapeutiques référés à la psychanalyse. La relation à deux termes entre un analysant et un analysé n'est possible qu'à la condition d'être référé à une instance tierce : le cadre. Un dispositif de soin analytique dont le mode de fonctionnement s'appuie sur une structure à trois termes apparaît ainsi à la fois symbolique et symbolisant.

La désymbolisation telle qu'elle peut apparaître ou réapparaître dans certains secteurs et moment de la vie et dans certaines pathologies comme à l'extrême dans les troubles envahissants du développement (renommés par J.M. Vidal « *troubles envahissants de la symbolisation* ») viendrait marquer un retour au traitement signalétique des stimuli. Dé-symbolisé ou a-symbolisé le signe se réduit à un indicateur d'objet qui a perdu sa qualité de mystère à explorer pour en extraire une potentialité de sens.

Ces aspects anthropologiques commencent à éclairer les aspects fondamentaux de la musicalité humaine et le rôle de la musique dans l'histoire évolutionnaire. Mais si nous n'avons aucun doute sur sa prégnance, son universalité, sa permanence, la musique reste difficile à définir.

4.2 Qu'est-ce que la musique ?

> « *La musique est le terme pour désigner l'apparition de la présence, et la mise en mouvement immédiate qui s'en suit. La musique dans le mouvement ouvre l'espace, mais sans cet espace ouvert par la musique il n'y aurait pas de mouvement possible.* » (Boissière, 2014 a, p. 60

La musique est un phénomène central de l'existence dans toutes ses déclinaisons : la danse, le chant, la musique instrumentale. Elle est irréductiblement liée au mouvement, terme commun au temps et à l'espace (Boissière, 2014 a, p. 90). « *La musique est mouvement et elle nous meut. Elle nous traine et nous entraîne.* » (Wolf, 2015, p. 377). Elle est là dès les commencements « *pliée dans nos vies* », présente dans les plis et replis de notre pensée, de notre corps (Vion-Dury, 2011), de nos relations. Elle est présente dans notre vie quotidienne, dans notre mémoire, dans les repliements du temps et de l'historialité de l'être. Elle est présente en arrière-fond de l'activité mentale (Vion-Dury, 2014 a). « *L'œuvre musicale est un champ de forces extrêmement complexes et enchevêtrées. Ce champ peut se décrire ainsi : un matériau initial et un ensemble de forces de transformation.* » (Sève, 2002, p. 199)

4.2.1 Difficultés posées par la définition de la musique

Étymologiquement, le mot musique vient d'un mot grec (mousikè) relatif aux muses inspiratrices des chants des poètes, et concerne dans son sens ancien, l'ensemble des arts rattachés à la parole. La musique garde ce lien avec la poésie chantée, mais l'éloquence et la littérature ne sont plus aujourd'hui des branches de la musique à proprement parler.

Classiquement, la musique se rapporte à « *l'art des sons* ». Elle qualifie des « *formes sonores en mouvement* » (Hanslick, 1854, p. 94), « *un flux dynamique de sons en mouvement* » (Stern, 2010, p. 15)[82] , du « *son organisé* » (Solomos, 2013), *« le devenir du son »* (G. Grisey)[83], du *« sonore transformé par l'expérience humaine. »* (Molino, 1998, p. 264), « *un ensemble de sons temporellement organisés par une personne (ou un groupe de personne) dans le but d'enrichir ou d'intensifier l'expérience par une relation active avec des sons (via par exemple l'écoute, la danse ou l'exécution à l'aide d'un instrument) considérés avant tout, ou du moins de manière significative, comme des sons* » (Levinson, 1990-2015, pp. 42-43)…

Définir la musique « *beaucoup s'y sont essayés* » (Delalande, 2015, p. 13) et « *beaucoup y renoncent* » (C. Petit, 2016). Définir la musique est difficile, souvent largement métaphorique, dépendant de chaque auteur. Dans son vaste champ, en témoignent l'ethnomusicologie et la coupure survenue au XXe siècle dans la théorie musicale tonale, elle peine à dégager un critère caractéristique, un fondement universel.

La musique ne désigne pas une entité déterminée pour l'ensemble des groupes humains et pour toutes les périodes. La musique se développe au sein d'une époque et d'une culture dont elle est un aspect et dont il est difficile de la détacher (Delalande, 2015, p. 14). Il existe des manières multiples de produire des formes sonores et de les entendre comme musique (Wolff, 2015, p. 26). Il est ainsi malaisé de définir tout ce que nous regroupons sous le seul terme de musique à partir de propriétés caractéristiques communes qu'elle posséderait et qui permettrait de la différentier d'autres formes sonores. Les notions de mélodie, d'harmonie, d'organisation temporelle (pulsation, rythme), souvent citées, ne sont universelles qu'au prix d'une forte approximation sur ces termes (Delalande, 2015, p. 15). L'absence de pulsation repérable, le recours à des hauteurs sans échelles, l'absence de mélodie ou d'harmonie sont observables. Il est intéressant de noter par ailleurs que de

[82] D. Stern s'inspire des travaux de E. Kurth sur la musique comme état de mouvement (1925, *Selecting Writings*. Cambridge : University Press)

[83] G. Grisey, dans la préface de la partition *périodes*

nombreuses cultures ne présentent pas de terme générique pour désigner la musique alors qu'elles possèdent des productions que nous désignons comme telles (certaines cultures africaines, amérindiennes et inuites…par exemple). En japonais le mot *ongaku*, signifie plaisir d'entendre les sons (expérience qui englobe les sons naturels comme les sons résultants de l'invention humaine). Dans le Sesotho, langue d'Afrique australe un seul mot désigne à la fois la danse et la musique…

Dans notre culture occidentale jusqu'au XXe siècle le compositeur construisait son œuvre à partir des notes, jouant avec leur hauteur, leur durée, pour former des rythmes et des mélodies. Mais la musique contemporaine « *dé-définit le musical* » (Wolff, 2015, p. 52), « *adopte ses lois comme point de départ de sa contestation* » (ibid., p. 79), *crée* « *une musique pleine de causalité absente* » (ibid., p.80). Depuis Debussy, la musique a amorcé un changement de paradigme en faisant du son son enjeu majeur. Ce passage d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son représente un tournant aussi révolutionnaire que celui qui vit l'émergence de la tonalité au XVIIe siècle (Solomos, 2013, p. 14) « *Le son s'est hissé en problématique centrale de la musique* » (ibid., p. 9). Aujourd'hui le compositeur explore, fabrique, invente dans une attitude concrète son propre matériau sonore et ses enchaînements dans un « *exercice de découverte autant que d'imagination* » (Delalande, 1990 a, pp. 6-7). On assiste à une sorte de retour aux sources, de retour au *son vécu en lui-même, comme une matière et une forme, dans ses rapports profonds avec le corps, le geste, et dans ses effets multiples* » (Reibel, 1984, p. 17).

4.2.1.1 La motivation à faire de la musique : un trait universel

> « *Les formes sonores, les instruments, les usages de la voix, les « systèmes » ne se ressemblent pas, d'un continent à l'autre, d'une époque à l'autre, mais faire de la musique, produire avec son corps et quelques objets des suites sonores que l'on reconnaît intuitivement comme musicales répond à des motivations universelles et fait appel à des comportements qui sont en partie communs.* » (Delalande, 2015, p. 16).

F. Delalande invite à penser l'expérience et la conduite musicale, le jeu avec le son, plutôt que la musique. Les traits communs universaux ne sont pas trouvés dans les objets musicaux, mais dans les conduites[84] musicales, dans le « *faire de la musique* », dans les motivations qui dépassent le temps et la culture.

[84] Une conduite musicale est définie par F. Delalande comme : « *un acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive symbolisation, émotions sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet*. » (2013, p. 42). F. Delalande reprend le terme de conduite à P. Janet pour désigner « *un ensemble d'actes élémentaires coordonnés par une finalité* ». Le terme de conduites musicales implique de s'interroger sur les fonctions de tels actes. (Delalande, 1990 b, pp. 5-6)

Produire des sons en chantant, en jouant avec un objet (un instrument) se différencie d'autres actes produisant des sons (parfois les mêmes) comme les bruits des activités quotidiennes, les messages et signaux sonores (dont la parole). Dans la musique, le son, opaque à toute signification est produit et apprécié pour lui-même (Delalande, 1990 b, p. 6). La production d'un son musical est intentionnelle (elle n'est pas fortuite) et est l'objet d'une centration active. Les sons détachés de leur source deviennent des *objets sonores* (P. Schaeffer). Par la répétition et la variation d'un bruit réalisé à l'aide d'un ustensile, d'un objet dont on se désintéresse en tant que tel pour infléchir la curiosité et l'attention sur le profil sonore et les transformations produites, émerge un « *évènement d'une autre sorte* », un évènement musical. Le producteur de ce son est passé de l'ustensile à l'instrument. L'exploration devient invention (Delalande, 2015, p. 27) (chap. 4.3.4). « *Produire un son et centrer son attention sur lui est manifestement un premier trait qui contribue à définir l'acte de production musicale. Contrairement à un signal ou au langage, dont on n'écoute pas la sonorité pour elle-même, mais dont on interprète d'abord le sens, le son que produit le musicien retient l'attention. Et ceci est commun à toutes les cultures.* » (Delalande, 2015, p. 21). Mais si la distinction par l'intentionnalité est relativement claire, la différentiation avec différentes formes de "langages" ou de signaux (parole, langages tambourinés, sifflés, etc.) l'est moins. Les tambourinaires d'Afrique Centrale, font-ils de la musique ou parlent-ils un langage tambouriné ?

4.2.1.2 La musique, une construction sociale et culturelle fondée sur la musicalité

La biomusicologiste C. Petit (2016) propose d'aborder la difficulté à définir la musique en commençant par définir la musicalité, la musicalité comme « *un ensemble de traits naturels et spontanés qui se fondent sur et sont contraints par nos capacités cognitives et le système biologique qui les sous-tend.* ». La musique est un phénomène complexe qui implique la perception des hauteurs, du temps (rythme, métrique), la production de sons, la mémoire des sons, les réponses émotionnelles et les conséquences sociales. La musique serait alors « *comme une construction sociale et culturelle fondée sur la musicalité.* »

C. Petit fait référence pour étayer son hypothèse à une étude menée sur 304 échantillons musicaux prélevés sur l'ensemble de la planète et tenant compte des proximités phylogénétiques. Cette étude conclut à l'absence d'universaux absolus (Savage & Al., 2015). Mais la combinaison de traits caractéristiques de la musicalité humaine répertoriés dans cette recherche donne le caractère unique de la musique de l'homme. Aujourd'hui ces traits caractéristiques de la musicalité humaine communément admis sont : l'apprentissage

des vocalisations avec une intonation proche de la parole (la musique vocale accompagnée de claquement de mains et de pieds étant considérée comme la plus ancienne manifestation musicale), la perception de la hauteur, la production et la détection de sons rythmés, la synchronisation de mouvements avec les rythmes, la réponse émotionnelle à la musique et les liens qu'elle génère, facteurs de cohésion sociale. Les rythmes simples répétitifs et la danse jouent un rôle fondamental dans l'exécution musicale des groupes en les coordonnant dans presque toutes les musiques du monde. Ceci viserait probablement à faciliter sa transmission.

La musicalité humaine sert différentes fonctions. Elle sert à l'altricialité[85], à l'apprentissage social et de ses rituels, à la sélection d'un partenaire, au marquage territorial et au signalement de coalition, au plaisir esthétique, aux représentations symboliques d'autres choses, à l'autorégulation personnelle et groupale des émotions, à définir et exprimer les identités des groupes et des individus. Elles renforcent le sentiment d'appartenance groupale, la coordination, l'empathie, la création de liens et la coopération dans les groupes (Merriam, 1964), (Bispham, 2010, p. 34). Le rythme en particulier joue un facteur de ciment (Brattico, & Jacobsen, 2010), (Bispham, 2010, p. 34). Ces fonctions importantes pour la musique sont cependant peu spécifiques et pourraient s'appliquer au jeu, au langage naturel… (Schubert, 2010, p. 37). Le risque est d'attribuer à la musique des fonctionnalités qui pourraient relever de catégories de pertinence plus générales (Bispham, 2010, p. 34). Il semble probable que l'intersubjectivité (au sens de D. Stern c'est-à-dire à la fois l'attention conjointe, l'inter-intentionnalité (intention partagée) et d'accordage affectif) et la co-régulation des affects, de « *confluence socio-affective* » (Bispham, 2010, p. 34) constituent un objectif premier de l'interaction musicale dans un cadre partagé et synchronisé, motivant les musiciens à partager des états psychologiques convergents. (Bispham, 2010, p. 28). « *Dans ces engagements proto-musicaux et musicaux… la co-régulation de l'affect et des états motivationnels, ainsi que la maturation, le développement et la réparation de l'intersubjectivité sont considérés comme inextricablement liés*» (Bispham, 2010, p. 28). Les données anthropologiques attesteraient que l'avantage évolutionnaire de la musicalité porterait sur le maternage (mamanais, berceuse), la coordination et la cohésion de groupe et la régulation des émotions (Petit C., 2016).

[85] Le degré et la vitesse de maturation du cerveau au cours de l'ontogenèse

4.2.2 La musique : Un besoin de maîtrise du chaos sonore

> « *On peut considérer que la musique constitue une forme d'élaboration du trauma sonore. La répétition qui la structure offre un contenant, protection contre l'intrusion sonore. De plus la musique est un produit culturel, qui préexiste à l'individu, qui lui est offert, transmis, comme élaboration collective du sonore. Tout individu et tout groupe ont ainsi à disposition cet étayage sur la musique qui les environne et qui les précède offrant une véritable enveloppe sensorielle et psychique (au sens de D. Anzieu).* » (Lecourt, 2007 a, p. 47)

La permanence du fait musical dans les groupes humains interroge sa nécessité, son rôle, ses fonctions. « *Pourquoi la musique plutôt que rien* » ? se demande F. Wolff (2015, p. 351). Nous venons d'évoquer plus haut les fonctions et les avantages évolutionnaires de la musique. Nous insistons ici sur sa « *fonction d'autodéfense contre l'envahissement sonore* », sa fonction de « *para-bruit* » (Lecourt, 1994 a, p. 39). En faisant de la musique, de l'art avec les sons, les hommes deviennent agents, maîtres d'un monde sonore imaginairement ordonné, réglé. Ils apprivoisent ainsi leur champ perceptif auditif, le sonore subit de l'imprévisible, de l'instable, de l'étrange, de l'inquiétant, de l'effractant, du chaotique tumulte du monde. *« De là le besoin humain…d'introduire la régularité du corps dans le temps chaotique du monde : jeu de l'enfant avec la répétition, rythme, ritournelle, refrain, etc. Les sons se mettent à être agis au lieu d'être subis, les évènements sonores se font actes, le corps discipline le monde de la vie et le plie à son ordre, l'esprit produit volontairement des évènements selon la règle qu'il se donne. De là aussi, le plaisir d'écouter, c'est-à-dire de contempler l'écho d'un tel monde au lieu de subir les effets pratiques du « vrai monde ».* » (Wolf, 2015, p. 397-398). Face à la menace d'effraction, d'intrusion, de cacophonie, il y a urgence à tenter de maîtriser le chaos qui emplit l'espace sonore par une mise en ordre possible (une catégorisation, les codes) et par le tissage de l'enveloppe musico-verbale, (Lecourt, 2010, p. 37). La musique est un espace privilégié dans le monde sonore, de maîtrise, de jeu avec les sons. Elle met de la mélodie et du rythme dans des processus chaotiques. La musique est une aire de jeu « *entre unisson et charivari »*, un jeu spatio-temporel organisé, catégorisé, par les codes qui limitent les risques d'excitation excessive, et permettent l'enrichissement des relations internes entre voix, entre sons. Elle offre un lieu d'expérimentation du lien entre isomorphie et homomorphie, un lieu d'expérimentation de la distance, de la séparation, de la présence et de l'absence. (Lecourt, 1994 a, pp. 63, 65).

4.2.3 La musique, un ordre du sonore à créer

> « *Il y a d'un côté la réalité physique des bruits et des sons, il y a de l'autre les capacités perceptives, motrices et symboliques de l'espèce humaine et entre les deux, de l'interaction des deux naît un processus constructif, à la fois libre et contraint, qui constitue l'histoire naturelle de la musique.* » (Molino, 1998, p. 268)

Alors que les couleurs et la forme sont des propriétés immédiates des choses du monde permettant de les compter, de les identifier et de les nommer, l'ordre du sonore est moins immédiatement ordonné et devra être créé, musiquer.

4.2.3.1 Les sons entendus comme des signes d'un processus sonore imaginaire

Dans la musique, les sons sont entendus non seulement comme causés par des choses (causalité verticale synchronique des choses aux sons, écoute vitale… chap. 4.7.3.5.2), mais comme causés par les sons eux-mêmes, par d'autres évènements (causalité horizontale diachronique, écoute musicale) (Wolff, 2015, p. 57). Dans la musique nous entendons des évènements sonores dépouillés de leur cause matérielle se déployant dans un temps irréversible se détachant du fond sonore de l'environnement. Pour que les évènements sonores deviennent musique, ils ne doivent plus être seulement entendus comme produits par des « choses » du monde en action, ils doivent pouvoir se suffire à eux-mêmes. Pour qu'un son devienne musical, il faut un homme pour le percevoir de cette manière, pour lui attribuer ce qualificatif. Il faut que le son soit un objet intentionnel de son écoute, « *un objet capturé dans le cadre d'une représentation qui constitue une réalité en elle-même, distincte de la réalité physique* ». (Arbo, 2013, p. 82). Les sons doivent s'entendre comme des signes d'un processus sonore imaginaire qui s'enchaînent dans une dynamique autonome (imaginaire dans la mesure où elle dépend de l'esprit humain, de son intelligibilité du sensible et de l'imagination d'un ordre rationnel dans le sonore) (Wolff, 2015, p. 72). Une musique est « *la représentation d'un monde imaginaire d'évènements purs.* » (ibid., p. 58). Dans le « *devenir musique des évènements sonores* », les sons du monde ne sont plus entendus comme produits par des évènements présents, mais deviennent des signes d'un processus sonore imaginaire « *Une suite de sons entendus successivement (les claquements des bogies d'un train qui démarre, le cliquetis régulier d'un moteur, des frottements d'archet sur les cordes d'un violoncelle) devient un unique processus sonore, une dynamique autonome, des évènements qui s'enchaînent et se causent les uns les autres : une musique.* » (ibid., p. 313).

La musique suppose qu'il se passe quelque chose, que d'un premier évènement sonore nous allions vers un second, que cet évènement élémentaire qu'est l'intervalle soit suivi d'autres évènements qui prendront sens dans une unité musicale culturellement variable (phrase, air, thème, mouvement, ou tout autre type de pattern) (Wolff, 2015, p. 89). La différence entre une série de son et une musique est que dans la musique les sons paraissent « ordonnés » et nous les entendons comme un mouvement, un jeu (ibid., p. 103). Dans la musique polyphonique, on entend une pluralité de processus simultanés indépendants, mais en interaction. « *Entendre une musique c'est entendre trois types de connexion : c'est entendre les notes successives comme un processus sonore indépendant (causalité événementielle) ; c'est entendre l'éventuelle dépendance causale (causalité générique) des différents processus, tout en entendant les éventuelles interactions entre les notes ou processus simultanés*. » (ibid., p. 76).

4.2.3.2 Catégorisation et Répétition : deux éléments de structuration musicale

> « *La tâche principale de la musique grâce à la répétition, n'est-elle pas de permettre la figuration du fond informe du monde ?* » (Petit L., 2007, p. 60).

Nous organisons psychiquement notre univers sonore selon différentes catégories perceptives: bruit, silence, musique (juste ou faux), parole, signaux sonores (Lecourt, 2007 a, p. 52). Cette catégorisation organise notre monde sonore intime, structure l'expérience sonore en fondant les premiers repères. Elle pose des bornes du familier, de l'étranger, de l'alarme et sert de protection contre le chaos, la menace, l'agressivité, l'intrusion, le vécu persécutoire, la confusion qu'implique le bruit. « *Mais ces espaces progressivement gagnés sur le chaos sonore, ces espaces différenciés : la parole, la musique, le silence, le bruit connu (de l'habitacle sonore par exemple), le signe sonore, la musique, restent fragiles. Et lorsqu'ils ne sont pas suffisamment en place, lorsqu'ils ne sont pas suffisamment étanches, c'est alors le bruit qui envahit, détruisant avec lui toute possibilité de penser*. » (Lecourt, 2010, p. 36). Dans un contexte de fragilisation psychique ces catégories sont moins étanches, le bruit plus envahissant, voire persécutoire. La musique contemporaine joue de ces limites différenciatrices entre bruits/silence/musique (P. Henry, J. Cage). Elle décompose et recompose le son (G. Grisey) la voix, l'écriture musicale…

La répétition est un élément fondamental de la structuration musicale. « *Toute musique est née, sans doute, d'un besoin de répétition.* » (Wolff, 2015, p. 126). « *Le phénomène musical tient son essence de la répétition* » (Petit L., 2007, p. 63). Du reste la tentative d'effacement de la répétition, l'a-répétition dans la musique dodécaphonique s'est révélée

une impasse et la musique répétitive qui a suivi peut être interprétée comme un « *retour du refoulé* » (Petit L., 2007, p. 65)

Dans la musique, la répétition s'inscrit à plusieurs niveaux. La musique nécessite une répétition pour exister dans l'exécution (interprétation et réception musicales). La musique sert de support à la répétition de thèmes narratifs (mort, nature, amour…). La répétition peut être constitutive de sa structure. Elle peut s'immiscer dans la forme des œuvres comme procédé d'écriture (ibid., pp. 52, 62-63, 66).

La répétition produit par ailleurs plusieurs types d'effets. T. Reik évoque la tentative de maîtrise de la réalité dans la répétition par la « *puissance magique de la musique* ». La répétition assure aussi une fonction cathartique *« d'obscures émotions que l'on ne peut verbaliser* » (Reik, 1953-1984, p. 210). La répétition présente enfin suffisamment de même pour que l'auditeur trouve une unité, une cohérence dans l'œuvre et du plaisir aux retrouvailles, mais aussi des différences pour provoquer de la surprise et du plaisir, de la curiosité à poursuivre. Rapporté à la théorie freudienne du principe de plaisir et de son au-delà (tournant de 1920) et en appui sur les travaux de R. Roussillon (2001 a) peuvent être distinguées : la répétition mortifère de l'identique (de la non-différentiation) et la répétition qui vise un véritable travail de différentiation à partir de l'écart, de la différence, de l'*entre,* ouvrant sur une « *potentialité symbolisante* ». Ces répétitions, jamais identiques, contiennent les transformations, les variations et la part de création propre au sujet.

La répétition psychique comme la répétition musicale renvoie au temps. Elles sont *« mangeuses de temps* »[86] (Petit L., 2007, p. 63) « *La psychanalyse et la musique travaillent toutes deux sur la répétition en tant que structure du temps.* » (ibid., p. 63). En appui sur la proposition de H. Bergson « *d'appréhender le temps comme jaillissement créateur* », et de considérer la durée dans ce qu'elle implique de mouvement, de direction, L. Petit propose l'hypothèse d'une « *répétition musicale immanente à une expression de vie* », de l'essence de la musique comme « *répétition en ce qu'elle est expérience pathique du vivant* » (ibid. p. 63), *« chant d'Eros contre Thanatos* » (ibid., p. 64).

4.2.4 Musique – un Espace-Temps ouvert par le Mouvement

> « *C'est le mouvement qui réalise la rencontre de l'Espace et du Temps.* » (Boissière, 2014 a, p. 106)

[86] Expression d'A. Schoenberg

À partir du XVIIIe siècle, la musique a été considérée comme un art du temps et la peinture celui de l'espace[87]. La contestation de cette artificielle séparation vient de l'art pictural avec P. Klee (*Confessions créatrices,* 1920) et W. Kandinsky (*Point-ligne-Plan*, 1926). Différentier les notions d'espace et de temps est illusoire. L'espace et le temps sont indissociablement liés par le mouvement. Le temps est spatialisé et l'espace temporalisé par le mouvement.

4.2.4.1 Le son relève du spatio-temporel

> « *Invisible, mais néanmoins réel, cet espace en mouvement est le véritable lieu où se produit la musique.*» Lassus (2014, p.14).

Comment concevoir la saisie d'un mouvement sonore, une séquence de sons organisés selon certains rapports, sans dimension phénoménale spatialisante ? (Villela-Petit 1998, pp. 33-34) La musique évolue dans le temps et pourtant nous utilisons souvent des métaphores spatiales visuelles (images, formes, distance) et kinesthésiques (mouvements, formes cinétiques, gestes). Le temps est perçu par le changement, par le mouvement, par le déploiement du matériau sonore. La mesure du temps relève d'images spatiales et de mouvement. Nous mesurons des espaces de temps (cadrans). Sans rapport à l'espace il nous serait difficile de nous repérer dans le temps (en musique l'espace de la partition sert de repère du déroulé temporelle du morceau).

Le son acquiert déjà sa nature spatiale en étant le produit de vibrations d'un corps dans l'air. La vibration sonore produit par un objet-source quitte cette source et s'illocalise. Le son remplit l'espace et traverse une distance pour atteindre celui qui l'entend. En considérant le déplacement du son, sa texture, sa profondeur, son organisation, il relève plutôt du « spatio-temporel ». Temporel, car il se déploie et est perçu dans le temps; spatial, car il peut être localisé, organisé dans l'acte de composition et dans l'acte d'audition (qui est une sorte de re-composition) selon des critères qui ont de fortes analogies avec le spatial. (Giacco, 2011, p. 11).

E. Straus compare l'optique et l'acoustique pour mettre en évidence la spécificité du caractère spatial du son. « *La couleur apparaît en face de nous ; là-bas, confinée à une certaine place, délimitant et articulant l'espace en espaces partiels, elle se déploie en rapport de contiguïté et de profondeur. Par contre, le ton vient vers nous, il nous atteint et nous saisit, il passe en ondoyant, emplit l'espace et prend forme dans une succession temporelle.* » (Straus, 1930, p. 19). Les données optiques dont la couleur, la forme …

[87] Cette séparation est instaurée par G.E. Lessing (1766) dans le *Laokoon*.

édifient l'objet, alors que le son ne fait qu'indiquer l'objet. Le son est vécu comme l'effet d'un faire, mais il est dans son essence de se délier de la source sonore, pour devenir « *pure présence sonore* », ce que ne fait pas la couleur qui nous apparaît dans un vis-à-vis, une direction et à une certaine distance. Elle reste liée à sa place et articule l'espace en rapport de de contour et de profondeur. On se tourne vers elle (ou on se détourne d'elle) pour la regarder (ou la fuir) activement (Straus, 1930, pp. 20, 26-27). La spécificité phénoménale du vécu acoustique est différente. Le son « *se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous* », il nous « *pénètre* », « *prend possession de nous* », nous « *assujettit* »[88]. (Straus, 1930, p. 27).

4.2.4.2 La musique transforme le temps

> « *La musique art du temps ? Entendons non pas art dans le temps, mais bien art du temps – et dans les deux sens de ce génitif. La musique sculpte le temps et le temps sculpte la musique.* » (Accaoui, 2001, p. 8)

Le temps constitue une sorte d'arrière-plan, condition de l'expérience, sur lequel se déploient les actes de conscience visant des objets qui l'habitent sur lesquels porte notre attention. La plupart du temps la conscience est absorbée par les qualités sensibles autres que temporelles de l'objet. Le temps est occulté en tant que temps. Il ne devient un objet de conscience qu'à partir d'une attitude réflexive. Il devient alors une expérience du temps, un temps senti, subjectivement évalué (Accaoui, 2001, p. 41). Plus que tout autre art la musique a un « *lien intime* » avec le temps. Elle le rend intelligible par des moyens sensibles. Elle agit sur la conscience que nous avons du temps (Wolff, 2015, p. 335).

4.2.4.2.1 Les différentes perceptions temporelles de la musique : La durée – La simultanéité – La succession

La musique éveille plusieurs types de perceptions temporelles et « *recevoir une œuvre musicale, c'est se rendre réceptif à son temps* », c'est « *gouter sa saveur temporelle* », c'est « *faire l'expérience d'une temporalité spécifique* » (Accaoui, 2001, p. 44).

La première manière de ressentir le temps est d'éprouver une durée donnant un sentiment de permanence (ça dure depuis/jusqu'à), passant par des impressions de retard, allongement, étirement, anticipation, raccourcissement, contraction, plénitude…

La seconde est la *simultanéité*. La musique dans sa potentialité polyphonique fait entendre plusieurs voix, plusieurs contenus en même temps. Cette propriété donne des

[88] E. Straus relève la parenté étymologique des termes ouïr et obéir (1930, p. 27)

impressions de volume, d'accumulation ou au contraire de raréfaction, « *de relief sculpté à même la profondeur du sonore, dans l'épaisseur du temps.* » (ibid., p. 43)

La troisième est l'éprouvé de *succession* définissant et séparant un antérieur, un postérieur, des transitions, des annonces, des rappels…« *Le temps passe avec constance* » dans un flux ininterrompu, « *le présent s'évanouit* », mais le temps demeure, les instants se succèdent l'un après l'autre (ibid., p. 45).

Par sa structure la musique « *passe et ne passe pas* » (ibid., p. 108). Elle fait tout autant éprouver « *le passage, le transitoire, la fugacité* », que « *la durée où le passé adhère au présent, où le présent retient le passé et tend vers l'avenir, où l'instant reflète la durée.* » (Ibid., p. 108) « *Toute perception temporelle est un mixte d'écoulement et de synthèse*[89]*, de l'un après l'autre et d'ensemble*[90]» (ibid., p. 14), de « *succession et de durée* » (ibid., p. 55). Ceci constitue le « *paradoxe temporel* » de la musique (ibid., p. 25).

Pour que l'écoulement soit perçu, pour avoir conscience du passage irréversible du temps, il faut que deux instants présentés différents coexistent, subsistent dans la représentation que l'on en a, dans une « *même actualité de conscience* » (ibid., p. 27), dans une « *durée* » (Bergson), dans un « *triple présent* » (Saint Augustin). La *synthèse* retient, relie dans un réseau de continuité, assemble une pluralité de moments évanescents (ibid., p. 31). La mélodie rend particulièrement tangible ce double aspect d'écoulement et de synthèse du temps.

La synthèse faite par l'auditeur réside déjà dans la musique. Il l'actualise par sa réceptivité à la structure temporelle perçue solidairement avec les autres qualités sensibles de la musique (ibid., pp. 45-50). La synthèse n'est pas purement temporelle, elle inclut les hauteurs, les intensités, les timbres. La synthèse est aussi « *limitée et poreuse* » dans la mesure où les informations se brouillent, s'altèrent, s'oublient, se transforment dans les mémoires, où le nombre d'informations déborde les capacités de synthèse et que l'attention décline (ibid., p. 52).

À l'échelle (micro-échelle) du présent, la synthèse, spontanée et suffisamment puissante, occulte l'impression d'écoulement du temps. L'écoulement est si bref qu'il n'est pas perçu en tant que tel (sauf si l'attention se porte sur l'écoulement, la composition)

---

[89] Synthèse est donnée là par C. Accaoui dans son sens étymologique de « poser ensemble ». Elle exclut toute idée d'agent, d'activité (Accaoui, 2001, p. 51). C. Accaoui distingue la synthèse à court terme (de quelques secondes passive, spontanée, appréhension, saisie immédiate, non conceptuelle) et la synthèse à long terme (qui peut être passive dans une écoute distraite associative, ou active référée aux savoirs, aux habitudes, au travail…) (Accaoui, 2001, pp. 51-52)

[90] Ensemble ne signifie pas là, précise C. Accaoui, simultanément, en même temps mais actuel dans la conscience (et « passé dans l'objet ») (Accaoui, 2001, p. 35)

(ibid., p. 55). Nous entendons comme un ensemble dans le moment présent des sons successifs égrenés l'un après l'autre. Husserl dans « *leçons sur le temps* » (1905) a développé la notion de « *rétention* » pour désigner la conscience actuelle du son « *tout juste passé* », le « *souvenir primaire* »[91] et la « *protention* » qui désigne le « *tout juste imminent* », le tout juste à venir, ce que je prévois, ce que je pressens, sous tendu par les présupposées de nos attentes (Accaoui, 2001, pp. 57-59). Ce champ temporel « en train de se passer » ne dure que le temps de notre attention passive, le temps d'une « *unité perceptive d'appréhension des stimulations successives* » (5 à 6 secondes), le *temps psychologique* (P. Fraisse).

La musique permet d'inclure l'actualité mouvante de l'instant dans une durée saisie globalement. Composer une musique, c'est déployer un matériau, l'élargir, l'étendre dans le temps, apprivoiser le temps à partir du présent afin de concilier le présent et la durée (ibid., p. 76).

4.2.4.2.2 Le jeu avec le temps - Une temporalité transitionnelle

La musique rend le temps audible dans une forme dynamique. Répétition et nouveauté, chaos et ordre, continuité et discontinuité, vital et mortifère, accords et désaccords, se dialectisent dans la temporalité musicale. Le temps musical est un « *temps codé culturellement* ». La musique crée un « *espace de jeu avec le temps* » dans la simultanéité, la synchronisation et la succession. Elle crée une temporalité qui n'est ni celle des horloges, ni entièrement subjective, mais une « *temporalité transitionnelle* », l'expérience d'un entre-deux temporel entre temps objectif et temps subjectif, un intermédiaire qui interroge la dynamique intersubjective du jeu. La musique pourrait avoir la fonction d'un élargissement subjectif du temps « *sorte de grande respiration, dans laquelle certains chercheront la détente, l'inspiration, d'autres pourront aller jusqu'à la transe, le vacillement voire la perte momentanée des repères spatiaux – temporels* » (Lecourt, 2003 b, pp.101-104)

4.2.5 L'instrument une dimension constitutive de la musique

Il n'y a pas d'art sans outils, mais dans la musique l'instrument prolonge le corps de l'interprète et fait partie intégrante de l'œuvre musicale. Alors que jusqu'à aujourd'hui l'ontologie de l'œuvre musicale excluait la présence de l'instrument, pour B. Sève l'œuvre

[91] Le souvenir secondaire est le « ressouvenir », souvenir au sens courant du terme.

musicale n'existe que « *sous condition organologique* » (2013, p. 86). La musique naît d'un jeu avec les instruments considérés comme un artéfact séparable du corps humain. Ils n'existent pas seuls, mais dans un instrumentarium propre à une culture, une « *société des instruments* ». On pratique des gestes sur l'objet concret instrument « *permettant de transformer l'énergie produite par le corps de la personne qui en joue en sons considérés comme musicaux par la culture dans laquelle l'instrument est utilisé* » (Sève, 2013, p. 169).

L'instrument de musique est un objet matériel, technique et un objet esthétique. Il est un lieu d'expression privilégié pour l'imagination humaine, pour la recherche de sonorités. Il est le support de la condition temporelle de la musique, il est soubassement du temps musical. Chaque instrument offre au discours musical une potentialité de temporalité qui lui est propre (il est archive, il est timbre, timbre qui est au centre de la compréhension de l'évènement musical avec les autres paramètres de son, hauteur intensité, durée, mode de jeu). La voix ne possède pas véritablement le statut d'un instrument, mais peut être assimilée à un instrument pour le chanteur qui la travaille comme un instrument comme si elle était « *un extérieur* » (ibid., p. 100-101). Elle a son timbre, elle passe du corps naturel au corps musicien, elle s'essaye comme tout l'instrument.

L'instrument est « *plus qu'une médiation* ». Il est une dimension constitutive de la musique. La musique commence avec l'instrument. L'instrument de musique est un « *instrument d'existence* ». Des matériaux deviennent instruments (corps physiques) par le travail de lutherie. Le corps physique de l'instrument capable de produire des sons, devient corps musical entre les mains de l'instrumentiste qui le fait sonner dans toutes ses potentialités de « l'alphabet musical » de sa culture et de son époque. Le musicien entretient une relation intime avec son instrument. L'instrumentiste a aussi deux corps le corps naturel et un corps musicien. Jouer de la musique c'est opérer une transaction entre ces quatre corps : corps physique et corps musical de l'instrument, corps naturel et corps musicien de l'instrumentiste (ibid. pp. 59-75).

Nous avons rassemblé dans ce chapitre quelques éléments pour éclairer ce qu'est la musique et sa nécessité. La pratique clinique invite à creuser la « *naissance de la musique* » (Delalande, 2015)

4.3 Ontogenèse des conduites musicales - La musique : un jeu d'enfant ?

> *« Faire de la musique c'est se livrer à un exercice complexe qui est à la fois jeu sensori-moteur, jeu symbolique et jeu de règle. »* (Delalande, 1997, p. 2)

L'enfant fait de la musique avant de recevoir un enseignement musical. Cette proposition énoncée par F. Delalande est issue de ses travaux et de ceux de ses collaborateurs, travaux engagés dans un projet d'observation et de tentatives de compréhension du développement du jeu avec le sonore chez l'enfant. Ces chercheurs ont fait l'hypothèse qu'il existe des compétences de base, des aptitudes générales communes à toutes les cultures, précédents l'apprentissage, qui permettraient d'approcher l'ontogenèse des conduites musicales. Ils ont vu effectivement se dessiner ce que peuvent être les motivations universelles des actes de production sonore appelés « musique » dans la conjugaison, variant en fonction des pratiques, de trois dimensions*:* le contrôle sensori-moteur de l'émission du son au niveau gestuel, tactile et auditif, la valeur symbolique reliée à l'objet sonore mis en rapport avec un vécu (expérience de mouvement, d'affect) et certains aspects culturels (mythes, rituels), la satisfaction du jeu réglé, partagé. Ces trois composantes correspondent aux formes de jeu décrites par J. Piaget (1945): jeu sensori-moteur, jeu symbolique, jeu de règle. En amont, ou superposée à la dimension sociale et culturelle spécifique à un lieu ou une époque, la musique possède une dimension génétique (développementale) plus générale. Ainsi les processus complexes de la créativité musicale apparaissent comme une forme sophistiquée, différenciée par les cultures, de conduites qui fondamentalement prolongent le jeu de l'enfant. F. Delalande répond à la question « *Qu'est-ce que la musique ?* » par - « *La musique est un jeu d'enfant* » (Delalande, 1984 ; 1986 p. 97 ; 1990 p. 8 ; 2015 p. 25). La musique contemporaine marque un retour au corporel, au sensoriel (Delalande, 1984, p. 29). Elle retrouve les processus d'invention proche de l'exploration des premières années de l'enfance (Delalande, 2015, pp. 27-28), un retour à ces « *gestes de proto-musique* » (Molino, 1998, p. 275).

Cette approche des fondements universels de l'acte musical a un intérêt particulier non seulement pour favoriser une pédagogie fondée sur la découverte, l'invention, le goût créatif avec le sonore (une pédagogie des conduites, de l' « être musicien ») avant toute approche de savoirs et de techniques (une pédagogie des acquisitions, de savoir la musique), mais aussi pour la description des conduites musicales de l'adulte. Winnicott nous l'a montré le jeu (play) chez l'adulte réactive la fonction symbolique du jeu de

l'enfant. Notre pratique clinique de la médiation sonore et musicale peut s'inspirer de cette description en trois niveaux qui nous renvoie à une trajectoire de la symbolisation (chap. 4.4.4).

4.3.1 « Au commencement était le sensori-moteur » (F. Delalande)

« *Jouer c'est rêver avec son corps* » (Duhamel, 1957)

Durant les quatre premières années, les formes sonores produites par l'enfant peuvent être considérées comme le résultat d'une *« activité sensori-motrice organisée en réactions circulaires* » (Delalande, 2001, p. 4). Un geste, fortuit au départ, produit un son insolite et crée un effet de surprise, de nouveauté. L'intérêt de l'enfant est capté par cette singularité sonore et il cherche à répéter ce geste et le son associé, le « *geste-son* » (Delalande, 2015). Le son s'allie au geste dans le geste-son. Le geste produit le son et en retour le son module, ajuste le geste. Le rapport corporel à l'instrument, les aspects tactiles, auditifs et moteurs se situent à la source de sa créativité. Il construit et consolide ainsi un *schème sensori-moteur,* et au fil des expériences, enrichis son répertoire de schèmes. Le son reproduit intentionnellement pour lui-même, et la centration de l'attention orientée vers le son en lien étroit avec le geste qui le produit, le goût du son, une sensualité de la sonorité, marque l'entrée dans une conduite musicale.

4.3.1.1 Jeu avec les productions vocales - La bouche, lieu d'une riche expérience sensori-motrice

Dès les premiers mois de la vie, le bébé joue avec ses productions vocales (réactions circulaires primaires). Cris et pleurs, signaux de malêtres, deviennent appels/messages et se complexifient en formes sonores variées que la culture marque de son empreinte par certains phonèmes et contours intonatifs. Ces expériences avec le son nécessitent la présence d'un autre, récepteur, pour ouvrir la voie d'un dialogue, d'une rencontre.

Il existe aussi un babillage solitaire qui n'est pas orienté vers la communication, mais vers des bruits de bouche, les vibrations des lèvres, véritable activité sensori-motrice vers lequel le bébé oriente une forme d'exploration de son instrument vocal. E. Lecourt (1988, p. 28) parle là de « *substances sonores* » pour souligner la concrétude de la manipulation que fait le bébé des bruits buccaux. R. A. Spitz (1968) a insisté sur le rôle de la *cavité primitive* de la bouche, comme « *le berceau de toute perception* », comme matrice où tous les récepteurs, ceux de la cavité buccale (odorat, goût, température), mais aussi les récepteurs auditifs et visuels, donneront au bébé une « *expérience globale de Gestalt* » par

laquelle se revivifient des aspects du ressenti du fœtus que le bébé a été. Cette cavité primitive buccale est le lieu de sensations très intenses : le lieu de l'ingestion, de la contention, du rejet, de l'exploration des objets, un lieu de passage, de transit entre le dedans et le dehors, un lieu d'ouverture et de fermeture. La bouche investit et assimile les sensations d'abord inconnues en matériaux disponibles pour la pensée (Tisseron, 1994 a, p. 43). C'est le centre organisateur de la consensualité (Boubli, 1993, p. 127). Lieu du cri, de la voix, il s'agit d'une cavité primitive « *bucco-rhino-auriculaire* » (Lecourt, 1987, p. 202; 2006, p. 45). Cette cavité bouche lieu d'une riche expérience sensorielle : langue, salive, vide/plein, sons, cris, gazouillis, dans laquelle l'association toucher-audition a une grande importance constitue une préforme pour l'élaboration d'un contenant psychique pour le sonore. Les sons produits par soi et les sons extérieurs à soi vont se différencier par la présence ou l'absence de perceptions motrices et tactiles. Ce rapport auditivo-tactile de l'expérience buccale va trouver un développement ensuite dans la prononciation de la parole, la musique vocale, et fonder l'investissement des instruments. Cette expérience originaire de la cavité primitive sonore est le «*berceau de l'instrument de musique : première et permanent caisse de résonance, expérience de bruitages, de baillages et vocalises, utilisation de l'air, des cordes vocales, et des percussions dentales (un vrai orchestre !)* » (Lecourt, 1994 a, pp. 246-247)

4.3.1.2 Jeu gestuel et jeu sonore avec des objets matériels

Puis vers 4 mois, l'enfant découvre et manipule les objets matériels de son environnement (réactions circulaires secondaires). Certains objets provoquent un intérêt pour leur sonorité. Le contact sensori-moteur avec cet objet (toucher, frotter, frapper) puis l'éprouvé de sa « réponse » auditive, tactile, kinesthésique, crée un ensemble de sensations. Le son ajoute au plaisir du geste, mais le jeu est essentiellement gestuel.

À l'étape suivante (à partir de huit mois) le geste se modifie et varie le résultat obtenu dans une véritable exploration des ressources sonores où l'écoute du son module le geste (réactions circulaires tertiaires). L'attention se décentre de l'objet vers le son. L'objet matériel devient un « *objet sonore* » (P. Schaeffer). Le geste sert la recherche du son et l'écoute guide le geste. Le *geste-son* peut aussi se transférer sur un autre objet. Le transfert peut concerner le schème sensori-moteur pour le plaisir de son maintien sur un autre support, il peut aussi se présenter comme une extension de l'exploration sonore à d'autres objets. La variation renouvelle l'intérêt pour l'exploration, la découverte. Dans l'exploration il arrive qu'une singularité sonore soit repérée, retenue et que cette

intéressante « *trouvaille* » soit à son tour explorée par de légères variations pour chercher des préférences, faire des choix du « beau » son.

Entre ces trois réactions circulaires existent une continuité et un moteur commun fondamentalement proche des processus d'invention de tous les musiciens.

4.3.2 La forme sonore est rattachée à une valeur symbolique. Le son pour créer du sens.

La clé de l'invention musicale est dans *la trouvaille* repérée qui donne envie de continuer. À cette étape, ce n'est plus seulement l'objet, ni le son, qui sont explorés, mais une *idée musicale*. (Delalande, 1990 a, pp. 9-10). L'idée musicale est « *une configuration sonore entendue ou imaginée. Si elle frappe le compositeur, si elle le motive pour s'investir dans un travail de développement, c'est parce qu'elle lui dit quelque chose qu'elle prend un sens pour lui, immédiatement. C'est-à-dire qu'elle déborde le sonore pour être mise en rapport, dans l'imaginaire, avec un « réel ou un « vécu » qui ne sont pas nécessairement de l'ordre du sonore.* **»** (Delalande, 2001, p. 2)

L'enfant peut expliquer son improvisation en racontant une histoire qui donne l'organisation formelle de la pièce. Il s'agit d'une véritable bande-son. « *Il faut noter cette interférence du jeu symbolique qui peut conduire, dès trois ans semble-t-il, à une construction narrative de la musique* » (Delalande, 1997, p. 8). Le mythe de la musique pure, de la musique qui n'exprimerait, ni ne représenterait rien d'autre qu'elle-même n'est plus tenable aujourd'hui si d'une part sont considérées toutes les musiques du monde (et non pas la seule musique occidentale des trois derniers siècles) et les études de perception de la musique qui montrent que la musique évoque, au-delà des projections libres et individuelles, des traits d'une portée générale. « *Il est probable que l'évocation d'un mouvement par un profil sonore est une propriété universelle du son musical, conséquence de cette adhérence du son au geste qui se réalise consciemment dans la production instrumentale ou vocale. Dès l'enfance, le son évoque et induit le mouvement, et ceci aussi trace le chemin de la pédagogie : l'expérience sensori-motrice, dans laquelle son et geste ne font qu'un, fonde le symbolisme sonore le plus universel, celui du mouvement.* » (Delalande, 1990 b, pp. 7-8)

4.3.3 Organisation dans une production sonore réglée

L'exploration liée à l'exercice sensori-moteur s'organise pour devenir une production sonore « *réglée* ». Une règle du jeu individuel ou collectif, une forme de jeu combinatoire, de construction s'instaure et rend la musique plus plaisante et plus amusante. L'enfant conquiert un sens de la forme et un plaisir dans les habiletés qu'il acquiert. Si entre un et trois ans apparaissent des formules de groupements comme l'alternance, il n'a pas conscience de la forme sonore qu'il produit (à cet âge l'enfant vit son action au présent). L'enfant s'arrête de jouer sans que la fin du jeu n'ait de caractère conclusif.

Vers cinq/six ans, âge qui semble charnière, apparaissent des traits formels qui ne relèvent pas que de la sensori-motricité et du jeu symbolique. L'instant est situé par rapport au passé et au futur, le présent s'inscrit dans un empan plus long. Une anticipation est possible pendant qu'il effectue un geste et favorise la conscience d'une forme sonore en train de se construire, la « *représentation mentale d'un objet sonore hors du temps* » (Delalande, 1997, p. 10). Ainsi il maîtrise des contrastes (crescendo, decrescendo, ralenti accélération), amène des transitions, prépare une fin conclusive, construit une phrase, de véritables séquences sonores avec un début, un milieu, une fin. Il a le « *sens du spectacle* » et peut conduire son improvisation dans une « *dimension rhétorique de la forme* » en fonction d'un effet présumé sur un public (Delalande, 1997, pp. 8-10; 2015, p. 129).

Ce goût pour les formes réglées se prolonge de façon plus sophistiquée chez les musiciens de toutes les cultures. F. Delalande cite l'exemple du canon, des polyphonies, fondées sur l'emboîtement et la permutation, les polyrythmies, les fugues… (1986 pp. 97-98, 1997 p. 2).

4.3.4 L'invention musicale

> *"Une porte de grenier, c'est fait pour être franchie, mais Pierre HENRY s'arrête, lui, à son grincement…Il s'exerce à en jouer… il la fait parler et crier de toutes les manières : tantôt avec de tout petits gestes du poignet, tantôt en la secouant comme un furieux, l'enfourchant, la faisant hurler."* (Chion, 1980, p. 109)

Très tôt chez l'enfant, probablement dès la naissance apparaît « *comme un style* », c'est-à-dire des traits récurrents dans les productions de l'enfant, des traits qui le caractérisent dans la capitalisation de ses découvertes, des traits à la fois d'ordre moteur, cognitif et musical que les acquis de la culture ne masquent pas encore. Les émotions jouent un rôle important dans la détermination du style (Delalande, 2015, pp. 83-102). Plusieurs types

d'expériences musicales entremêlées, découvertes par l'enfant interviennent: la découverte d'une nouveauté sonore qui incite à la répétition et la variation (qui mène à l'invention musicale dans une improvisation ou une composition), le plaisir tactile et les sensations kinesthésiques (dimension sensorielle du jeu instrumental), un ressenti dans le corps (en particulier dans le ventre avec certaines percussions, l'orgue), l'imitation (réponse de l'un à l'autre qui construit une forme sonore) et le dialogue dans un duo ou un groupe (s'écouter, se compléter, dans un « *accordage* »), les jeux de combinaison (composition) (ibid, p. 265-266).

De l'exploration peut émerger une singularité sonore choisie, « *une configuration sonore* » qui devient un centre d'intérêt particulièrement nouveau et fascinant et permet de déployer une stratégie d'invention, de construction, de composition d'une forme sonore. F. Delalande identifie le passage de l'exploration de l'objet matériel à celle d'une singularité sonore, d'une « *trouvaille* », d'un petit éclat sonore qui éblouit l'oreille, comme un moment clé. Cette exploration répète le son retenu le modifie et là commence le développement d'une idée, l'invention musicale. Pour inventer une musique, il ne suffit pas d'avoir un projet en tête, il faut « *l'étincelle initiale* », une idée sonore imaginée ou découverte qui retient l'attention et donne « *envie d'en faire quelque chose* », de la varier. L'idée correspond au thème dans la musique classique. « *Toute exploration contient des centaines de trouvailles, d'expériences esthétiques, pouvons-nous dire, qui engendrent étonnement, émerveillement et envie de s'approprier l'objet. Peu d'entre elles cependant sont considérées comme des trouvailles dans le sens restreint du terme. La trouvaille véritable en fait va bien au-delà de l'expérience d'une nouveauté sonore. Elle implique de nombreuses répétitions d'un même geste (alors que l'enfant s'arrête seulement au bout de deux ou trois) et une série de variations ; elle suppose donc qu'à l'étonnement esthétique du nouveau succède une recherche attentive du son découvert. Au concept de trouvaille sont ainsi étroitement associés ceux de plaisir et de concentration dans la répétition. Les deux sens du mot trouvaille se situent dans un continuum dans l'expérience d'exploration d'un instrument* » (Delalande, 2015, p. 62).

Explorer, répéter et varier, ces expériences de l'enfant se retrouvent dans la créativité sonore du musicien qui l'exploite au niveau d'un thème, du motif, du timbre, de la note (Delalande, 2015, p. 262). « *Ce qui nous garantit qu'il s'agit de musique est que le geste est répété et varié. C'est précisément la variation qui fait que l'intérêt se déplace de la cause, c'est-à-dire du simple coup, à l'effet c'est-à-dire au son* » (Delalande, 1984, pp. 29-30; 2001).

Au point où nous en sommes de notre exploration théorique des « commencements » (préhistoriques et ontogénétiques) la musique figure une forme de trajectoire symbolisante du son au sens en appui sur un double ancrage corporel et relationnel. Elle symbolise la symbolisation. Nous devons maintenons préciser la théorie de la symbolisation à laquelle nous nous référons.

4.4 Symboliser : un travail de représentation réflexive au cœur de la vie psychique

> *« Le symbole comporte donc un double message, l'un qui porte sur le contenu représentatif de la chose ou de l'expérience, l'autre qui porte sur le fait qu'elle n'est qu'une manière de représenter la chose ou l'expérience, c'est un message « réflexif ». On conçoit que la régulation psychique et dans la pratique clinique, cette « petite » différence ait des effets considérables sur le statut subjectif de l'expérience psychique. » (Roussillon, 2016 e, p. 10)*

Parmi les avancées théoriques actuelles qui tentent de rendre compte de la complexité du psychisme humain, de ses souffrances[92] et de ses potentialités de changements, celles concernant les processus de symbolisation ont pris une importance centrale dans la psychanalyse contemporaine. La psyché humaine pour métaboliser, intégrer les mouvements pulsionnels, lier, stocker et communiquer ses expériences doit passer par une catégorisation de la perception et de sa signification, par des transformations, des traductions, des processus de symbolisation. Elle doit transformer l'expérience en représentations, en langages. S. Freud a souligné le passage de la représentation de chose à la représentation linguistique, D. Winnicott la simultanéité d'une hallucination (le créé) et d'une perception (le trouvé) pour former le paradoxe des objets trouvés/créés. D. Anzieu avec le concept de Moi-peau et les formations des enveloppes psychiques introduit « le senti » dans le cheminement des représentations psychiques (Roussillon, 2015, p. 34).

4.4.1 Définition et vue d'ensemble

Nous nous référons à la définition de la symbolisation suivante :

« *La symbolisation est le processus de mise en forme, en représentation et en sens de l'expérience subjective vécue, elle est le résultat du travail de la psyché pour tenter de métaboliser ce à quoi elle se trouve, du dedans ou du dehors, à partir de la pulsion ou en*

[92] La souffrance à partir de son étymologie latine soufferentia désigne « l'action de supporter ».

provenance des objets, de fait confrontée dans le décours de la vie psychique. Ce travail est nécessaire aussi bien à l'appropriation subjective de l'expérience vécue qu'à son intégration au sein de la subjectivité, il commande celle- ci, il en représente la première condition de possibilité » (Roussillon, 1999 b, p. 7).

La symbolisation fait référence au domaine des représentations qui au-delà de la relation de substitution entre deux termes inclut une dimension réflexive. Symbolisation et réflexivité sont les deux acteurs de l'intégration subjective. *« La subjectivation est le résultat d'une symbolisation qui réfléchit son propre processus.* » (Roussillon, 2002 a, p. 77). Le processus de symbolisation repose non seulement sur une capacité à représenter, mais à *se* représenter le processus même de représentation, c'est-à-dire la capacité à savoir que la représentation n'est qu'une simple représentation et n'est pas l'expérience en elle-même (Roussillon, 2012 d, p. 37). Le travail de symbolisation s'auto-informe du travail qu'il entreprend. R. Roussillon propose de nommer « *représentation symbolique* » une représentation qui se sait représentation, une représentation psychique vécue comme telle, une représentation *« réflexive »* (Roussillon, 2012 a, p. 57).

Nous retenons ainsi dans notre travail la conception psychanalytique de la symbolisation autour de trois axes intriqués de l'activité représentative (Roussillon, 1999 b)

- La représentation symbolique est une re-présentation. Une présentation à nouveau d'un fragment d'histoire, d'une expérience vécue ancienne, qui vient se mêler à l'actualité perceptive et en même temps se transforme et rend possible une mise en forme. À partir des données historiques et de l'actualité du sujet sont ainsi signifiés et re-signifiés le « *bagage des représentations* » au fil du temps. Dans cet axe représenter c'est situer dans la temporalité et dans l'histoire l'expérience du sujet.

- La représentation symbolique constitue une enveloppe (une fonction de contenance) qui contient, retient, relie, transforme, communique et inscrit les excitations sensorielles générées par le corps, la relation au monde et aux autres.

- La représentation psychique auto-représente. Représenter c'est *se* représenter, c'est permettre à la psyché de s'approprier ce qui la constitue et ses modalités de transformation. Le processus de symbolisation travaille à symboliser tout en s'auto-symbolisant contribuant ainsi à la constitution de l'identité[93] et de l'autoreprésentation.

[93] R. Roussillon ne définit pas l'identité comme une formation fixée, mais comme « *un processus qui repose sur la mise en œuvre des capacités réflexives* » (Roussillon, 1999 a, p. 139). L'identité dans cette approche psychanalytique se définit comme « *un processus qui mêle intimement les catégories du même et de l'autre et qui suppose paradoxalement de se transformer pour rester soi-même, pour se « trouver-créer » »*, comme *« un processus qui intègre et structure la dimension de l'altérité au sein de la relation de soi à soi. ». « Ainsi c'est la tolérance du sujet à la non-identité, à être « étranger » à soi-même, qui déterminerait la qualité de*

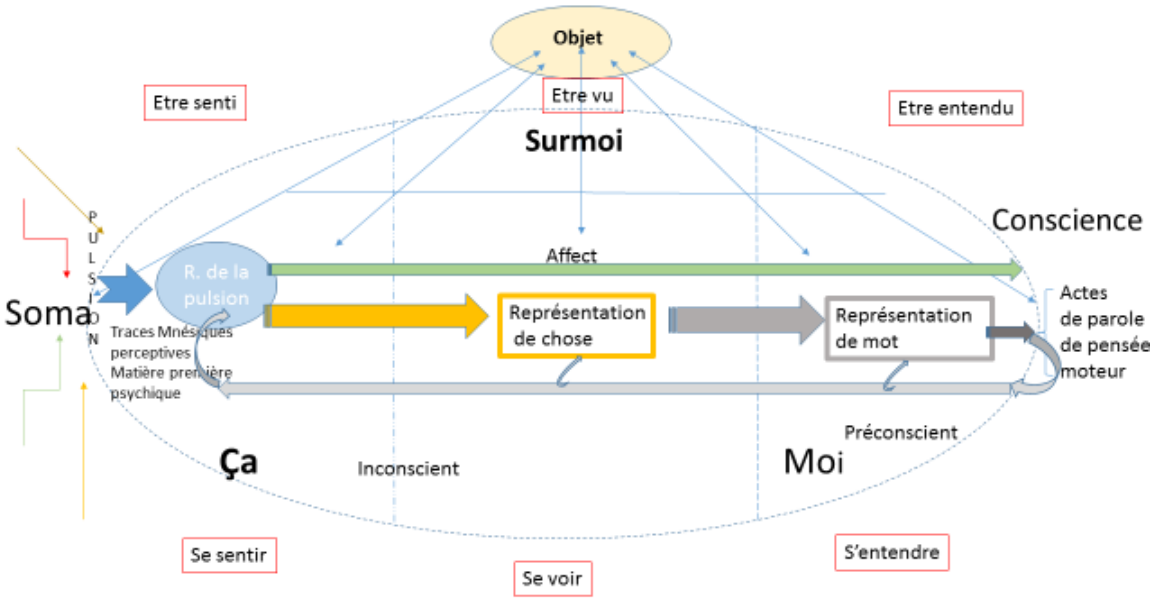


Schéma de la trajectoire de la symbolisation (Roussillon, 2012 a, p. 154)

4.4.2 Une différenciation entre deux modalités de symbolisation Un enjeu clinique et de synthèse

La modélisation proposée par R. Roussillon (2001 a) se réfère à la théorie freudienne[94]. Cette dernière fait intervenir trois niveaux de traces psychiques reliés par deux modalités de traduction, de transformation. Ces trois types de traces correspondent à trois modalités d'enregistrements de l'expérience vécue : les *traces mnésiques perceptives*(traces d'expériences conservées à l'état brut, matière psychique première, « *non susceptible de devenir conscientes* » sous cette forme sauf sous forme hallucinatoire), les traces représentatives enregistrées sous forme de *représentation de chose*, et les traces représentatives enregistrées sous forme de *représentation de mot*. Dans un second temps Freud ajoutera l'affect dont la dimension de représentation sera précisée par A. Green (1973).

Représentation de chose et représentation de mot (les représentants-représentations) et représentant-affect ont des rapports d'influence réciproque et sont le fruit d'un travail de

l'identité »… Dans les troubles narcissiques identitaires *« l'altérité vécue comme radicalement étrangère à soi, entrave les processus d'appropriation de soi au point de menacer le sujet dans sa continuité d'être.* » (Jung, 2015 b, p. 860)

[94] Théorie initiée dans la « *Contribution à la conception des aphasies* » (1891) et qui se poursuit dans les écrits rassemblés dans « *Métapsychologie* » (1915).

composition. Le représentant-représentation[95] *donne la forme*, le représentant-affect « *donne le ton* ». Leurs logiques s'interpénètrent, « *s'accordent* » mutuellement pour « *symboliser en profondeur* » (Roussillon, 2001 b, p. 72). Cet accordage est approximatif et comprend « *du jeu* » (Roussillon, 2007 e, pp. 356-357), « *un jeu d'écart* » (Roussillon, 2006 a, p. 10).

Dans la métapsychologie freudienne la différenciation représentation de chose/représentation de mot fonde la distinction entre préconscient et inconscient, processus primaire et processus secondaire. L'inconscient serait le lieu de la représentation de chose seule et le préconscient celui de la représentation de chose et de sa relation avec la représentation de mot. En référence à la distinction entre processus primaire et secondaire, R. Roussillon propose de différencier ces deux modalités de symbolisation[96] et de les nommer symbolisation primaire pour la première traduction et symbolisation secondaire pour la seconde. Il introduit par ailleurs la présence de l'objet dans sa fonction miroir qui va s'étendre à l'émergence réflexive « auto » par intériorisation de la fonction miroir de l'objet.

Les processus de symbolisation primaire s'effectuent à partir des formes premières de sensori-motricité et d'éprouvés corporels, des *traces mnésiques perceptives*(S. Freud)[97], nommées aussi *traces sensori-perceptivo-motrices* (Roussillon, 2001 a, p. 13), *représentation perceptive* (Roussillon, 2009, pp. 132-133; 2012 a, pp. 16-17), *matière première des représentants psychiques de la pulsion et de l'expérience subjective* (Roussillon, 2013 b, p. 35)…, et encore mémoire corporelle, mémoire sensorielle, traces d'impressions sensorielles ou d'affect, inscription de motion, d'acte… en fonction des auteurs (Boubli & konicheckis, 2002, p. 14). La symbolisation primaire désigne le passage de la « chose psychique » qui est saisie/transformée (trouvée/créée) en représentation. Sa traduction, sa transformation lui donne une « *forme/représentation-chose* » (Infurchia,

---

[95] Ce terme de *représentant-représentation* traduction de *Vorstellungsrepräsentant*, associe le terme de Vorstellung/représentation : « ce qui est installé en avant, devant, en évidence » et de Repräsentanz/représentant dans le sens de « délégué » (Perron, 2002, p. 1524), (chap. 4.6.1).

[96] Concept présenté au congrès de psychanalystes de langues romanes publié dans : Roussillon, R. (1995). La métapsychologie des processus et la transitionnalité. *Revue Française de Psychanalyse, 59* (5), 1375-1519, et repris dans Roussillon, R. (2001 a). *Le plaisir et la répétition. Théorie du processus psychique.* Paris : Dunod.

[97] R. Roussillon souligne que la trace mnésique perceptive, terme proposé par S. Freud est un concept qui fait problème. « *Formellement et subjectivement elle ne se présente pas comme une trace ni comme une forme de mémoire, quand elle est activée, elle se présentera au sujet plutôt comme un affect brut, une sensation, une perception ou une poussée motrice, c'est-à-dire comme un élément actuel, voire un acte.* » (Roussillon, 2001 a, p. 13) Elle est trace non représentative, trace qui signale une absence de trace subjectivement repérée comme telle. Elle signale l'activation de ce qui n'a pas pu recevoir d'inscription dans le Moi et reste clivé du processus d'intégration psychique (c'est-à-dire la zone traumatique primaire) (Roussillon, 2001 a, p. 13).

2014, p. 22). Elle est étroitement dépendante des processus de contenance précoce. C'est un temps de mise en forme dans une temporalité pulsatile.

Les transformations de la *forme/représentation de chose* en *représentation de mot* par le code linguistique (ou un code d'une autre nature (Infurchia, 2014, p. 22)) constituent les processus de *symbolisation secondaire*. Ce travail de liaison et de transformation est l'activité essentielle du préconscient. C'est un temps de mise en sens potentiel dans une temporalité linéaire.

Cette apparente « simplicité » se complexifie par le mode de rapport que le sujet entretient avec le mot (représentation de mot) et la chose-mot. Pour les sujets psychotiques, « *la symbolisation primaire est considérablement entravée, et la symbolisation secondaire tourne donc à vide quant à l'essentiel.* » (Roussillon, 1999 a, p. 61). Le travail de symbolisation primaire fait défaut, le langage est « *amputé du lestage de la représentation de chose* », le mot remplace la chose. Le sujet souffrant de troubles psychotiques doit se contenter de la « *part-mot de la chose* ». L'aspect représentatif, symbolique de la chose n'a pas pu être investi, ni approprié. Dans un registre névrotique, c'est la représentation de mot qui n'est pas investi et approprié subjectivement. Au-delà de toute pathologie, chacun construit un rapport singulier au langage. (Roussillon, 2001 a, pp. 175-176).

Chaque transformation d'un type d'inscription à un autre laisse un reste non traduit, non représenté, des traces non transformées que S. Freud désigne sous le nom de « *fueros* ». À l'étape de la symbolisation primaire, le premier type de *fueros* est identifié au clivage, à celle de la symbolisation secondaire le second type de *fueros* est identifié au refoulement (Roussillon, 2001 a, p. 124). Les *fueros* primaires témoignent d'une expérience passée non appropriée subjectivement. Il s'agit d'une expérience qui possède une trace mnésique susceptible d'être réactivée sous forme hallucinatoire et qui peut recevoir un statut secondarisé (délire par exemple). Mais il a manqué le travail de mise en représentation-chose, le travail de symbolisation primaire. Les fueros secondaires (points de fixation) témoignent d'un travail de symbolisation primaire sans symbolisation secondaire. Ils sont inscrits subjectivement, sont conservés à l'état inconscient où ils colorent d'autres expériences (Roussillon, 2001 a, p. 134).

Enfin, les *processus tertiaires* régulent les oscillations fonctionnelles qui font lien entre processus primaires et secondaires (Green, 1972). Ce sont des processus intermédiaires, « dans l'« *entre-deux* », là où se produit « *un va-et-vient élaboratif fluide* », « *entre le mouvant et le figé, entre le vagabondage de la pensée propre aux associations libres et la « ressaisie de la prise de conscience ».* » (Kaës, 2012 a).

4.4.3 D'autres auteurs ont proposé des modèles différenciant des étapes du processus de symbolisation.

- P. Aulagnier (1975) a développé un parcours de transformation dans une tripartition des processus psychiques : processus originaire[98] (pictogrammes, mise en forme), primaire (mise en scène) et secondaire (énoncés, mise en sens). Elle donne un rôle central au corps, au « *savoir sensoriel* ». Les images sensorielles se transforment en « *figurations scéniques* » puis en « *figurations parlées* »[99]. Ce parcours crée « *l'espace où le Je devient* ». Ces strates successives trop schématiquement différenciées œuvrent conjointement tout au long de la vie sur le soubassement toujours actif et vivant qu'est le processus originaire. Nous rapprochons le processus originaire du « sentir » et du « se mouvoir » du champ phénoménologique (E. Straus, 1935).

- D. Anzieu propose une triple inscription des faits psychiques dans le corps (peau), dans le Moi comme métaphore de la peau (le *Moi-peau*) et dans *le Penser* comme métonymie du Moi (le *Moi-pensant*). Ces trois niveaux de complexité correspondent à des emboîtements et distinctions de niveaux de symbolisation (Anzieu, 1994).

- Une autre manière de présenter cette succession/articulation de transformation est de dire que les formes premières de sensori-motricité se développent et se transmettent selon trois modalités de narrativité : *narrativité sensorielle, narrativité comportementale (dansée), narrativité verbale*. Les deux premières se situent dans un registre analogique préverbal, et la dernière dans un registre digital (Golse, 2010). Les capacités de narration verbale s'originent dans les narrations préverbales (étroitement liées à l'intersubjectivité) qui la précèdent et se poursuivent tout au long de la vie. Ceci témoigne de la complexité du langage humain dans lequel les différents types de narration sont conjoints, hétérogènes et demeurent emboîtés.

- P. Delion parle de l'intrication dynamique de trois fonctions: *phorique, sémaphorique,* et *métaphorique* comme matrice des processus de symbolisation : mise en signe, mise en scène, mise en sens. (Delion, 1999), (Roussillon, 2012 a, pp. 77-95 et 121). La *fonction phorique* désigne l'accueil, la réception, la « contenance », la « portance », la « maintenance ». Il s'agit d'attirer, de recueillir, de porter et supporter les souffrances, les tensions émotionnelles, la pathologie des liens. Il s'agit d'offrir une scène pour que se

[98] Dans le modèle de la symbolisation primaire, le processus originaire correspond schématiquement à la première étape de la symbolisation primaire. (chap. 4.6.4.1.1)

[99] P. Aulagnier les définit comme une métabolisation de traces perceptives infigurables en représentations de chose articulées à des mots.

jouent et se rejouent les problématiques psychiques. Le positionnement du soignant est celui d'un « *moissonneur de signes* » (Delion, 1999, p. 18). La *fonction sémaphorique* (ou sémaphorisante) est relative à la transformation en message, en *forme-signe*. Ces signes-messages pour l'instant insensés, énigmatiques pourront être transférés, éprouvés, portés par le cadre, dans le psychisme des soignants, des membres du groupe et dans l'espace du groupe, en quête d'une reconnaissance, d'une potentielle signifiance. Le dispositif à médiation met à disposition un espace producteur de signes, signes en actes, en gestes, en formes sonores, dans le flux associatif du jeu groupal. Par la *fonction métaphorique* (ou métaphorisante) ce qui a fait signe est intégrable. Un sens peut advenir par le « *repérage des invariants structuraux déposés dans les relations transférentielles* » (Delion, 1999, p. 17). Dans le récit polyphonique du groupe, dans l'équipe[100] une compréhension, une métabolisation, le déchiffrage d'un sens potentiel s'opèrent.

- La philosophe américaine S. Langer[101] propose une distinction entre *symbole de présentation* et *symbole discursif. Le symbole de présentation* est connotatif, intuitif, non discursif, marqué par la subjectivité. Il présente directement un feeling, sa teneur, et non un signe qui le représente. Il rompt avec le caractère conventionnel de la fonction de référence. Il n'y a pas de signifiant et de signifié, mais une « *co-présence, une apparition simultanée et connexe de la teneur et du support.* » (Boissière & Duplay, 2012, p. 276-277). Il apporte de l'information en évoquant d'autres réalités par associativité, par « *semblance* »[102], avec ce que le *feeling* fait ressentir. Il figure des formes de *feeling* et ouvre sur une forme de connaissance, de potentialité de sens bien qu'il ne puisse être mis en mots. *Le symbolisme discursif* est dénotatif. Il nomme. Il se réfère aux mots dans leur signification « objectivante ».

…

[100] Ce tissage narratif dans l'équipe renvoie à la « *fonction conjonction de coordination* » décrite par J. Hochmann

[101] Dans *Philosophy in a new key : a study in the symbolism of reason, rite and art* (1942)

[102] Traduction de likeness.

4.4.4. Processus de symbolisation : une trajectoire dynamique à partir d'un double ancrage corporel et relationnel

> « *Les choses que nous appelons symboles apparaissent comme le résultat figé d'une démarche continuelle de symbolisation qui tout à la fois constitue et interprète notre monde, objectif et intersubjectif.* » (Galland-Szymkowiak, 2012, p. 13)

4.4.4.1 Difficultés posées par le terme de processus

Processus de symbolisation, processus psychothérapique… De même la musique est entendue comme un processus, une action, voire une action expressive, quelque chose que l'on fait, et que l'on fait à, ou pour, quelqu'un. La notion de « processus » (processus de création, processus de réception) a progressivement pris le pas sur l'œuvre achevée en elle-même dans les approches de l'art. Le regard est porté sur l'objet artistique « en train d'être reçue » ou « en train de se faire ». Faire est entendu ici comme faire une expérience, « expériencer ». Faire une expérience avec quoi que ce soit c'est « *laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse, nous rende autre.* » (Heidegger, 1976, p. 143) « *Faire est de l'ordre du vivre et se situe dans l'immédiateté de l'expérience vécue*. » (Depraz, 2006, p. 8).

Le terme de processus est utilisé plusieurs centaines de fois dans cet écrit pour désigner une succession d'évènements, de transformations, d'actions, une succession témoignant d'un mouvement évolutif. Le mot « processus » peut impliquer l'idée d'un déroulement continu qui va vers une fin, un déroulement irréversible et objectif, repéré et prévisible, avec une connotation mécanique ou industrielle qui sous-entend une succession de causalité (Vion-Dury & Mougin, 2016, p. 12). Ce terme semblerait alors peu approprié, associé à la dimension artistique tout autant que psychanalytique. Il ne rendrait pas compte des aléas, de ce qui ne cesse d'arriver d'imprévisible dans les séances ou la création.

Si nous gardons ce terme, c'est en le déliant de son rapport à quelque chose de déterminé, de prévisible et en gardant l'idée d'une traversée, d'un cheminement, d'un phénomène dynamique et émergent.

4.4.4.2 Les processus de symbolisation : Une trajectoire mouvante pluridirectionnelle

> « *Le symbole ne se limite pas à communiquer le contenu des pensées ; il est aussi le véhicule par lequel son contenu est modelé* » (Da Rocha Barros E.M. & E.L., 2012, p. 44)

Parce que nous ne pouvons échapper à la linéarité du langage verbal (sa stabilité et sa successivité), nous ne pouvons tout dire à la fois, et des étapes successives sont découpées

et décrites qui ne rendent pas compte de la complexité de ce modèle qui combine enregistrement, conservation, transformation. Le terme de transformation donne à ce modèle, non pas la représentation figée d'une construction par assemblages de « briques élémentaires » associées, fusionnées entre elles pour construire une conscience « plus élaborée », mais un caractère en perpétuelle mouvance. Les processus de symbolisation réalisent une véritable trajectoire d'une infinie richesse et complexité de la psychisation, passant par le soma, la pulsion, l'affect, les représentants-représentations (représentation de chose, représentation de mot), la pensée réflexive. Sur cette trajectoire se déploie une trame complexe et éminemment mobile entre deux polarités : la sensori-motricité (les sens), et plus globalement le corps, et la signification (au sens) dans un champ relationnel[103].

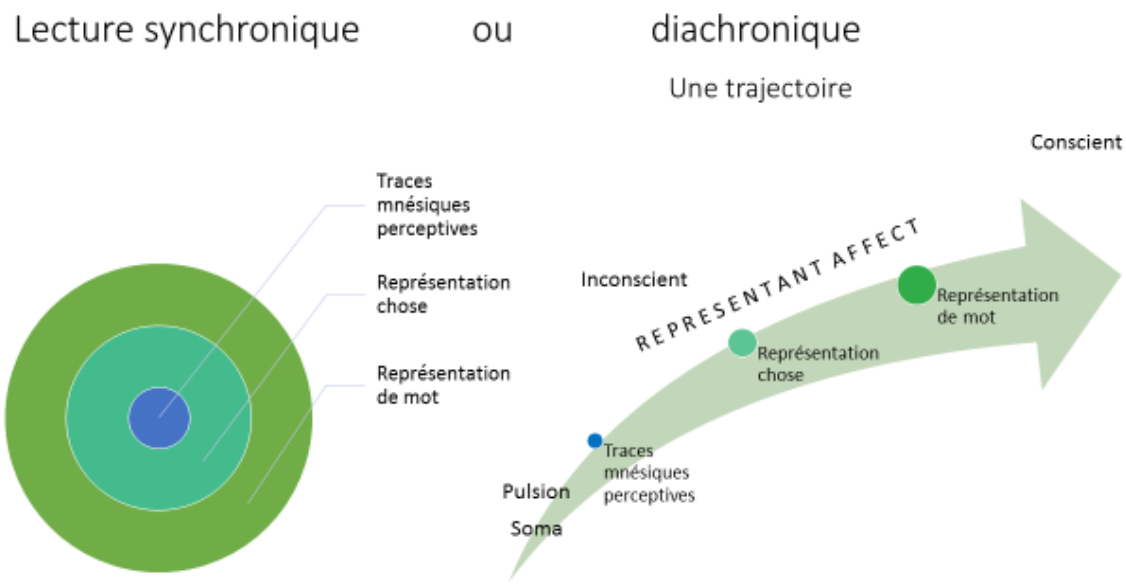
Lorsque l'on parle de symbolisation, il s'agit de processus dynamiques de symbolisation et pas seulement du résultat de ces processus, pas seulement une forme, mais le mouvement de la mise en forme. Sur cette trajectoire symbolisante, le lien symbolique entre chose et son représentant est « *forgé dans un feu émotionnel* ». L'affect n'est pas isolé des mouvements qui animent la vie psychique avec lesquels il s'articule et se compose. « *La matière psychique est d'abord faite d'affects et ceux-ci marquent de leur empreinte la valeur subjective de tout le processus de symbolisation* » (Roussillon, 2012 a, pp. 184-185).

Il faut imaginer cette trajectoire mouvante et pluridirectionnelle avec une complexité des combinaisons et recombinaisons des représentations internes et des souvenirs « *sans rupture de continuité entre la base et le sommet, les profondeurs et les affleurements* » (Bidet, 2007). J.J. Baranes parle de « *symbolisations plurielles travaillant de manière simultanée et hétérogène, dans une hétérochronie des registres psychiques*» (2003, p. 187).

Dans son fonctionnement groupal, le fonctionnement psychique combine les mêmes éléments de base que dans le fonctionnement individuel. Les trois formes de représentations sensori-motrices, imagées et verbales s'y retrouvent, se mettent en résonance et créent du lien. Elles sont non seulement partagées, mais potentialisées dans leur transformation dans la situation d'être-ensemble.

[103] La nécessité du détour par l'autre, d'une interaction, pour donner forme et sens aux sensations, et ainsi les amener au registre des perceptions convoque plusieurs théoriciens du psychisme tels que : D.W. Winnicott (« *Un nourrisson tout seul ça n'existe pas* »), W.R. Bion (*Fonction alpha*), A. Green (« *aucun psychisme ne peut s'éprouver comme tel sans se donner à penser à un autre psychisme* »)…

4.4.4.3 Une lecture synchronique et diachronique



La conception freudienne de traces mnésiques et de traductions peut être lue synchroniquement, chaque expérience donnant lieu à trois types d'enregistrement nécessitant un travail de liaison. Les représentations se donnent alors comme la « *concaténation de trois inscriptions* » (Roussillon, 2001 a, p. 132), « *comme trois en une : à la fois sensori-motrice, imagée et verbale* » (Tisseron, 2002, p. 159). Elle peut aussi être lu diachroniquement comme traductions successives, se complexifiant au fil du temps et d'époques successives de la vie des « *chaînes mémorielles formées par des modes d'enregistrements successifs du même type d'expérience* » (Roussillon, 2001 a, p. 123), sans que les inscriptions précédentes ne disparaissent, aboutissant à une stratification par dépôts successifs (Roussillon, 2001 a, p. 124), à un feuilletage, « *chaque nouvelle inscription étant à la fois reliée à la précédente, la ressaisissant, le reprenant ainsi tout en contribuant alors à «enfouir » celle-ci.* » (Roussillon, 2016 a, p. 346). R. Roussillon souligne le triple sens de dépôts/déposer. Il contient la conception d'une mémoire constituée par couches successives avec enfouissement de chaque couche sous la précédente donnant un support à la métaphore freudienne du travail d'archéologue du psychanalyste (Roussillon, 2001 a, p. 128). Les dépôts anciens sont modifiés par la complexification et la ramification associatives des dépôts plus récents (Roussillon, 2016 a, p. 346). Il contient aussi le sens d'une déposition au sens de témoigner. (Roussillon,

2001 a, p. 124) et la production d'un dépôt au sens de reste (les fueros) (Roussillon, 2016 a, p. 346).

4.4.4.4 Temporalité du travail de symbolisation

> *« Il y a une respiration du processus psychique qui comporte des temps de rassemblements qui alternent avec des temps de décondensation. Autrement dit il y a des temps de synthèse qui sont aussi essentiels aux temps d'analyse et de travail « détail par détail ».* » (Roussillon, 2013 d, p. 40)

Le travail de symbolisation se déroule en plusieurs séquences temporelles. La matière première psychique n'est pas immédiatement et intégralement saisissable dans le temps de son enregistrement. « *Le temps où ça se passe n'est pas le temps où ça se signifie* » (Green, 2000, p. 45). Le temps où « *ça se passe* », le temps de l'expérience, et le temps où « *ça se représente* » sont en partie disjoints. Cet écart temporel est celui du travail psychique (Roussillon, 1998 b, p. 63). Une partie du travail de symbolisation s'effectue sur le moment, dans le présent de l'expérience. Mais lorsqu'une situation contient des caractères potentiellement traumatiques, imprévus, lorsqu'elle est accompagnée d'une charge émotionnelle dépassant le seuil habituel des capacités d'intégration, une autre partie se déroule après-coup dans une situation plus sécurisée de reprise, de re-présentation permettant une nouvelle saisie et un nouveau travail de transformation.

Le jeu, le rêve, le soin, offrent ce type de situation de travail de différenciation et de saisie. Cette saisie de notre expérience psychique se déroule en deux temps : un premier temps de *« mainmise », une « contenance »,* et un second temps où alternent : moments d'externalisation, de *« lâcher-prise »*, transfert, déploiement et transformation suivis d'un moment de *« re-prise », « re-saisie » autrement*, etc… Il s'agit de présenter à nouveau pour pouvoir « re-présenter » autrement (transfert au dehors, reprise dedans). Le moment du « *lâcher-prise »* est délicat, car il présente un risque de débordement. Il ne peut pas y avoir de jeu, d'engagement et de transfert d'investissement sans que le cadre ne présente un espace suffisant de liberté et de sécurité. Si pour son bon fonctionnement notre appareil psychique nécessite le maintien de la différence entre le dedans et le dehors, le processus du jeu lui implique que *« la réalité interne vienne se loger au creux de la réalité externe, dans la perception de celle-ci »*. (Roussillon, 2004 b, p. 89) C'est le *« trouvé-créé »* de D. Winnicott. L'objet terrifiant peut être là, mais est dans le même temps conjuré par des présences rassurantes (celle du soignant, d'autres dans un groupe). Le faire semblant du jeu dans le cadre thérapeutique joue aussi un rôle contenant et permet le passage de la sensation brute vers une forme symbolisée et l'éprouvé d'un affect de jubilation, d'émotion

esthétique qui accompagne « l'ouverture des portes du sacré ». (Roussillon, 2008 a, p. 82-83).

4.5 L'appareil psychique comme appareil de mémoire – Du jeu dans la mémoire – La musique un art de la mémoire

> *« Ainsi parce que la musique a à voir avec d'une part le temps et d'autre part la durée, avec l'attente et le déjà entendu, c'est un art de la mémoire, c'est l'art de la mémoire par excellence. C'est aussi un art de la continuité, la continuité liant alors mémoire et temps, dans le flux des évènements du monde. »* (Vion-Dury, 2008 b, p. 62)

Les processus mnésiques et les processus de représentation, la construction de la pensée et son organisation temporelle, sont intimement liés. L'appareil psychique est un appareil de mémoire (Freud, 1896). Cette donne n'est pas contredite par les neurosciences actuelles[104] et nous savons aujourd'hui que la mémoire est présente dès la vie fœtale. Les traces mnésiques prénatales et celles du bébé restent prégnantes et sont mobilisées tout au long de la vie. La musique contribue au jeu de la mémoire.

4.5.1 Une mémoire plastique

Le fonctionnement psychique suppose un « *appareil de mémoire* » qui enregistre, conserve, transforme, oublie[105], réactive les formes de l'expérience première. La question de la mémoire ne concerne pas que la question de la conservation du souvenir et de ses formes, mais aussi celle de la constitution de schèmes à partir desquels le sens se construit, s'organise au présent… pour anticiper l'avenir (Roussillon, 2016 a, p. 351). La conservation est à la fois fidèle et approximative, surtout soucieuse de « *cohérence plus que de vérité* »[106]. Fidèle, car la psyché, à un niveau ou un autre, selon différentes traces, garde trace de tout. Approximative, car on transforme, symbolise, représente, réarrange, réinterprète, recrée après coup au fil des expériences nouvelles.

Notre mémoire n'est pas une boîte à souvenir, notre cerveau n'est pas un ordinateur. Par sa plasticité, ses propriétés de recombinaison de traces, ses capacités de rappel, de

---

[104] En attestent les travaux de Edelman (1992), Damasio (1995, 1999), Kandel (1999), Gazzaniga & Al. (2001), Jeannerot (2002 a), Infurchia (2014), Vion-dury (2008 b, 2016) Il n'existe pas une mémoire monolithique dans l'approche psychanalytique de même que dans l'approche neuroscientifique. La mémoire est un terrain d'étude qui permet le repérage de correspondances entre différentes approches neuroscientifiques et psychanalytiques (pour une synthèse voir C. Infurchia, 2014)

[105] La mémoire se dialectise avec l'oubli (Chouvier, 2006 b, p. 3). On doit pouvoir oublier la chose en soi afin de pouvoir la conserver et la transformer (Roussillon, 2001 a, p. 120; 2006 a, p. 8)), Voir aussi Eustache, F. (Ed.) (2014). *Mémoire et oubli*. Paris : Le Pommier.

[106] Propos de Damien Schoëvaërt (Beyne, 2009)

consolidation et d'oubli, le cerveau s'adapte à la mouvance de l'environnement par « *une fluidité des réponses constamment ajustées grâce à une mémorisation en permanence active* » (Vion-Dury, 2008 b, p. 57). J. Vion-Dury propose d'envisager le cerveau non plus sous la forme de réseaux câblés générant des états[107] mentaux, mais *« comme une « soupe biochimique » dans laquelle « flottent » des structures certes organisées (surtout macroscopiquement) et des réseaux, mais qui se modifient et interagissent en permanence à différents niveaux (de manière fractale). De cette « soupe biochimique » émerge une histoire, c'est-à-dire une personne.* » (Vion-Dury & Al. 2011 b, p. 36).

Le cerveau est immergé dans un flux perpétuel d'évènements mentaux imprévisibles et chaotiques. Il n'est jamais plus ce qu'il était biologiquement l'instant d'avant. Notre vie mentale au fur et à mesure des évènements subit des inflexions, se complexifie, se plisse et des *« traces multiples »* se créent dans la mémoire correspondant aux activations sensori-motrices et émotionnelles de ces évènements (Vion-Dury, 2008 b, p. 49 et 57). Les représentations et le sens émergeraient de la liaison des traces entre elles dépendant des activations émotionnelles sensorielles et motrices et de la force de cette liaison. Ceci amène J. Vion-Dury à penser la mémoire « *comme un continuum, comme une structure pleine de plis*[108] *et de feuilletages, en cohérence totale avec la complexité, la multiplicité et les emboîtements des évènements mentaux qui la constituent, et non comme un stock de données discrètes indexées.*» (ibid. p. 66).

4.5.2 Mémoire et historicisation

> « *Il est alors possible de penser la mémoire comme une série infinie construite au jour le jour, de seconde en seconde, terme à terme, où chaque terme (évènement, pensée) récapitule l'ensemble des autres, indéfiniment, et dans laquelle chaque moment est une inflexion, un pli de tout l'ensemble des évènements organisés en série ? Penser la mémoire est alors penser un flux continu d'évènements corrélatifs et concomitants à des modifications cérébrales dont certaines seront transitoires et d'autres irréversibles.* » (Vion-Dury, 2008 b, p. 59).

---

[107] Le terme d'état est un terme dérivé de la thermodynamique.

[108] J. Vion-Dury s'appuie sur la portée heuristique du concept de pli de Leibnitz prolongé par G. Deleuze (1988). « *La division du continu ne doit pas être considérée comme celle du sable en grains, mais comme celle d'une feuille de papier ou d'une tunique en plis, de telle façon qu'il puisse y avoir une infinité de plis, les uns plus petits que les autres, sans que le corps se dissolve jamais en points à minima* »… « *L'unité de la matière, le plus petit élément du labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n'est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne… le dépli n'est donc pas le contraire du pli, mais suit le pli jusqu'à un autre pli.* »… « *Plier déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer.* » (Deleuze, 1988, p. 21).

Sans mémoire le monde serait toujours à recommencer. Notre identité demeure malgré le renouvellement constant biologique et psychique que constitue la vie. Nous sommes nous-mêmes tant que nous nous souvenons. Ce modèle théorique de la mémoire est un outil particulièrement utile pour penser le travail d'historicisation contribuant à la subjectivation, à la construction du sentiment d'identité, et l'introduction d'une temporalité.

La mémoire n'est pas seulement dans une trace du passé perceptif historique, mais aussi dans la façon dont elle a été traduite, interprétée affectivement et mise en sens au moment de la période d'enregistrement puis de ses différents remaniements au fil des expériences jusqu'au temps présent de l'évocation. « *La mémoire contient donc toujours une mise en tension de la trace historique de son enregistrement, avec le présent de son évocation*. » (Roussillon, 2006 a, p. 16) La mémoire se recompose sans cesse en fonction des évènements vécus. Le présent nous permet de relire, de redire, de remanier notre passé. Il recompose les traces du passé. L'expérience passée ne meurt pas. Elle contribue à colorer, donner sens au présent, à orienter l'avenir. « *C'est bien l'historicisation qui rend au présent et au futur la relation d'inconnu qui doit les caractériser, pour que la créativité du vivant puisse délivrer tous ses potentiels.* » (Roussillon, 2016 a, p. 357). L'instance décisive capable de relier les évènements de vie et le déroulement interne de la vie psychique est la mémoire. (Chouvier, 2006 b, p. 2). La mémoire est une pierre angulaire de la temporalité. (Roussillon, 2006 a, p. 7)

Dans cette conception par les configurations d'activation des traces et leur plasticité, leurs inflexions et leurs plis, il y a du « *jeu dans la mémoire* » (Roussillon, 2006 a, 2016 a). Ce jeu dans la mémoire est immobilisé lorsque l'expérience déborde les capacités de la psyché (Roussillon, 2016 a, p. 350). L'expérience n'est pas intégrée, conserve son impact traumatique et tend à se répéter sous la forme de l'époque d'enregistrement, « *quasi-perceptivement* » (Roussillon, 2016 a, p. 352).

4.5.3 Un passé inoubliable malgré l'oubli… Des mouvements et des sons

> « *Parce que nous naissons prématurés, nous sommes enveloppés de soins physiques et indissociablement psychiques, de langes, de bras qui nous soutiennent, de peau qui nous réchauffe et se colle à la nôtre, d'odeurs et d'images, de bains de paroles. Bref, de tout un tissu de liens, qui se lient au-dedans de nous-mêmes et avec les autres, et qui forment des pelotes et des nœuds que nous ne cessons de faire et de défaire toute notre vie. Un « texte » assurément, mais un texte de chair, d'émotions et de pensées de signes et de sens, un palimpseste dont nous déchiffrons le sens souvent avec peine et quelquefois avec bonheur.* » (Kaës, 2015, pp. 83-84)

Les recherches récentes, médicales (obstétrique, néonatologie, pédopsychiatrie), biologiques, et psychanalytiques[109] attestent de compétences communicatives et relationnelles et d'une mémorisation des traces sensorielles dès la vie in utéro. Après la naissance la vie des bébés offre un terrain d'observation naturel qui permet de voir émerger tous les besoins somato-psychiques humains fondamentaux dans leurs formes premières. Ce passé inoubliable malgré l'oubli est logé dans l'expérience de nos corps. L'étude du fœtus et du bébé a amené « *de la chair et du corps* » (Golse, 2004) dans nos théorisations du développement de la vie psychique et de la psychopathologie.

4.5.3.1 Des traces mnésiques sensorielles dès la vie fœtale

Dès la vie fœtale, des données sensorielles concernant le toucher, les formes kinesthésiques et sonores de nature rythmique sont enregistrées, « gravées ». Ces empreintes persistent tout au long de la vie et pourraient faire le lit de préformes symboliques et des « *premières consciences d'exister* » (Haag, 1998, p. 77). La naissance psychique n'attendrait pas la naissance physique. Avant la naissance des parties psychiques sont « *déjà nées* » (Houzel, 2002). « *L'existence du sujet commence là où il n'est pas encore sujet.* » (Konicheckis, 2012, p. 7). À partir du monde sonore intra-utérin rythmé, mouvant *« bruyant, pulsant »* les « *traces sonores archaïques* », « *le brouhaha fœtal* », constituent une première forme de pensée non différenciée entre corps, prémices de psyché, et culture d'où émergeraient des premiers éléments psychiques, des premières expériences de discontinuité, de perception du temps, d'un temps rythmiquement structuré, d'un temps mesurable (Lecourt, 2007 a, p. 51[110], 2007 b, p. 147). Le fœtus possède une capacité de discrimination, de mémorisation et de reconnaissance de séquences acoustiques (Barbero, 2016).

Sur un plan musicologique et plus largement artistique, G. Stefani et S. Guerra Lisi (2013) ont développé une « *esthétique sémio-psycho-physiologique* » prenant sa source dans le ventre maternel considéré comme un véritable « *initiateur sémiotique* ». Il ne s'agit pas pour eux d'étudier physiologiquement la sensori-motricité prénatale, mais de donner à l'étude des comportements postnatals, dans une fiction théorique, un « *référent corporel*

[109] Nous faisons référence aux travaux d'A. Ciccone sur *l'éclosion de la vie psychique* (1997), D. Houzel sur *l'aube de la vie psychique* (2002), J. Bergeret B. Golse, M. Soulé *sur l'anthropologie du fœtus*, (2006), M. Soulé et M.J. Soubieux sur la *psychiatrie fœtale* (2005)

[110] E. Lecourt fait un lien entre ce monde sonore prénatal et le *protomental* théorisé par W.R. Bion comme « *quelque chose où le physique et le psychologique, ou le mental se trouvent dans un état indifférencié.»* Il est exploré comme les bases de la signification, comme proto-sémiotique.

archétypique », « *un lexique anthropologique des traces* ». « *La sensibilité musicale est acquise dans le sein maternel et l'évolution de l'être humain est le développement d'un enveloppement. Il a donc été raisonnable de chercher dans ces mémoires les matrices sensorielles, encore inarticulées, des gestes sonores qui s'articulent plus tard, dans l'enfance et ensuite, dans les structures linguistiques et dans les expressions artistiques de la culture dans laquelle on vit.* » (Stefani & Guerra-Lisi, 2013, p. 224). Ils identifient sept styles expressifs (concentrique-pulsatil, balançant, mélodique, tournoyant, rythmique détaché, imago-action, cathartique). Chacun est schème-imaginatif vécu, (schème incarné, un schème-image[111]). « *Un faire du corps* », un « *vécu du corps* », depuis le temps prénatal, est à la base de chaque style. Il s'agit d'une compréhension vive et intense, empathique du monde (Stefani & Guerra Lisi, 2009, p. 47). La capacité à produire des schèmes-images, à savoir l'imagination, à « *avoir un monde* », la « *manière d'être au monde* » est une véritable intelligence, particulièrement développé chez les artistes (Stefani & Guerra Lisi, 2009, p. 48) « *Cette suite de mémoires constitue une narration existentielle primaire, le prototype de toute narration possible. C'est une protonarration, ou archéonarration, faisant fonction de modèles implicites plus ou moins latents de toute écriture artistique*. » (Spampinato, 2015 a, p. 138). Cette approche de G. Stefani et S. Guerra-Lisi à partir de « *la globalité des langages* » pourrait ouvrir des voies de recherche dans le champ clinique.

4.5.3.2 Des mouvements et des sons

> « *L'habitant de la « première demeure » nous accompagne tout au long de notre existence, habitant sans langage, plongé dans un bain sensoriel, riche d'émotions, source archaïque de la créativité. Rien ne nous est étranger, même pas ce fœtus que nous avons tous été.* » (Korff-Sausse, 2009, p. 196).

Nous savons aujourd'hui que les modalités sensorielles sont fonctionnelles dès la vie intra-utérine et se développe de manière « *très précisément programmée avec une maturation séquentielle des appareils du tact, de l'olfaction, du goût, de l'audition et de la vision enfin, soit une mise en place des trois sensorialités proximales d'abord, et des deux sensorialités distales ensuite.* » (Golse, 2016 a, p. 132).

Les mouvements commencent très tôt dans la vie intra-utérine avec des flexions de la colonne vertébrale dès la sixième semaine de gestation. Au cours des premiers mois les mouvements se diversifient avec des mouvements généraux de tout le corps, ou partiels,

[111] « Embodied schemata », terme du linguiste Mark Johnson en lien avec la notion de « *projection métaphorique* ». Le schème-image est amodal. (Spampinato, 2008, p. 72)

qui ne sont pas stéréotypés ni réflexes, et semblent résulter d'une activité spontanée. S'ajoutent des mouvements de sursaut, de déglutition, de hoquets (Stern, 2010, p. 130). Le fœtus parvient à ajuster ses mouvements en réponse à des facteurs externes laissant penser qu'il a des capacités de proprioception (Parncutt, 2010, p. 88). Le fœtus est exposé par ailleurs aux mouvements effectués par sa mère tels que le balancement de la marche souvent coordonné à des structures sonores (Parncutt, 2010, p. 87). Le toucher, premier organe sensoriel (ébauché dans l'embryogenèse dès la 7e semaine dans la région péribuccale), donnerait durant la vie fœtale un premier éprouvé sensoriel protopsychique pour les expériences à la naissance de touché/lâché, être au contact/perdre le contact. Le premier rythme s'inscrirait dans cet alternance de touché/lâché. Ce serait comme un « *pré for-da intra-utérin* » (Prat, 2014, pp. 28-31).

L'ouïe de l'enfant est pleinement fonctionnelle à partir du cinquième mois de vie intra-utérine et, toute perception de sons, a aussi une composante vibratoire éprouvée par voie cutanée[112]. La pensée de S. Maiello (1997, 2000, 2010) est particulièrement argumentée et fascinante dans ce domaine. Ses travaux sont appuyés sur les expériences auditives filtrées par le liquide amniotique, des rythmes corporels maternels : bruits du dedans réguliers (battements du cœur, pulsation du sang, respiration), ou irréguliers (tube digestif, frottements liés aux mouvements, chocs en relation avec les pas, voix…) et des sons externes moins prégnants et moins prévisibles porteurs d'indices de l'environnement familial et culturel. Elle situe les perceptions auditives et rythmiques au point d'émergence de la psyché. Les premiers éléments psychiques seraient des *audiogrammes*[113], premières traces sonores et rythmiques, premières expériences de discontinuité, de césure et de mesure du temps, premières expériences de sécurité. L'utérus, premier habitat enveloppant, contenant, du bébé, cet *espace rythmé*, auquel le bébé à naître se heurte et qui entrave de plus en plus sa mobilité est déjà, un « *objet-autre-que-soi* ». L'écart et la différence se profilent précédant le couple présence/absence. S. Maiello décrit une dynamique relationnelle avec une possibilité d'être différencié très précocement. « *C'est là, dans la possibilité du contre-pied, du contrepoint et de la syncope, que se révèlent la liberté et la créativité de l'activité mentale.* » (Maiello, 2010, p. 114).

[112] La musique nous touche toute la vie par les vibrations qu'elle transmet à tout l'organisme, à la peau en particulier d'autant plus que le son est intense et grave (c'est ainsi que les sourds perçoivent la musique) en nous plongeant dans un bain qui n'est pas qu'une métaphore (Rouget, 1990, p. 231).

[113] Les premiers éléments psychiques ne seraient pas dans cette conception des *idéogrammes* (Bion, 1956) renvoyant à la dimension visuelle.

4.5.3.3 La voix maternelle, préforme de l'alternance présence-absence

Une place particulière est tenue par la voix maternelle, son discontinu à la fois du dedans et du dehors, émergeant d'un fond sonore continu. La thèse de S. Maiello désigne les discontinuités de la voix maternelle comme préforme de l'alternance absence/présence de l'objet. La voix maternelle devient la première source du manque, « *cet espace vidé* » dans lequel W.R. Bion origine la pensée.

Fondamentale pour le développement cérébral de l'enfant, la voix maternelle est un stimulus porteur d'émotions dans le volume, le ton, ses composantes vibratoires, sa musicalité (Barbero, 2016, p. 107). La musique de la voix maternelle, véritable « *cordon ombilical acoustique* »[114] laisse des traces mnésiques au bébé, persistantes après sa naissance. Elle est reconnue dès la naissance (De Casper & Fifer, 1980) et constitue un élément essentiel du *holding* (Winnicott), un « *holding sonore* » (Anzieu, 1976). La voix précède le regard. Elle participe à une atmosphère. Mais cette mémoire possède déjà aussi « *une certaine capacité de digérer des contenus, d'accueillir et d'élaborer des ressentis et des perceptions, et de les reproduire dans des actions* » (Maiello, 2010, p. 115). Des expériences ont montré que le fœtus rythme ses mouvements sur le rythme de la voix maternelle, et après la naissance, en l'absence de la voix. Ceci laisse penser qu'il existe une internalisation auditive en termes de *forme et de contour rythmique*. Si le bébé a enregistré dans sa mémoire les sons perçus in utero un certain niveau de conscience et de représentation des formes de vitalité du son dans le ventre de la mère est nécessaire (Stern, 2010, p. 133).

Non seulement le fœtus entend, mais il écoute et répond avec les moyens dont il dispose : mouvements, augmentation de la fréquence cardiaque. Il explore son espace avec le toucher et les mouvements. L'« *être en relation* » remonte, dans ces hypothèses, à la vie prénatale. Lorsque le bébé prénatal crée activement les conditions pour sucer son pouce, cette expérience pourrait être considérée comme un vécu primordial de relation possible dans l'espace, entre deux éléments, rythmés dans le temps. La coïncidence temporelle entre sa capacité à entendre la voix maternelle et la capacité à sucer son pouce suggère à S Maiello que le « *plein tactile et rythmique du pouce dans la bouche* » cherche à combler le « *vide auditif du silence de la voix* » (Maiello, 2010, p. 113), et donc déjà la possibilité

[114] Terme de Sander LW, Julia HL. (1966). Continuous interactional monitoring in the neonate. *Psychosomatic Medicine, 28* (6), 822-835.

d'une transposition transmodale. Si le bébé s'organise pour le faire, peut-on supposer, déjà, une intentionnalité se demande-t-elle?

4.5.3.4 La mémoire du vécu sonore à la naissance : continuité et changements

> « *Dès le début, pourvu qu'une réponse sensible appropriée lui soit donnée, le nourrisson est un interprète actif, qui écoute et qui bouge en mesure avec tout son corps, dans l'intimité de chants et de mouvements de danse synchronisés avec la poésie* ». (Trevarthen C. , 2010, p. 108)

Différents travaux montrent aujourd'hui qu'il existe une certaine « *continuité transnatale* » du fœtus au bébé dans l'expérience sensorielle, mnésique et la motricité spontanée, incompatible avec l'hypothèse d'une rupture épistémique lors de la naissance (Jouen & Molina, 2007)

Mais il existe aussi pour le bébé des expériences de discontinuité avec la perte de la pression sur la peau (en particulier contre la peau du dos), l'éblouissement par la lumière, la gravité donnant une sensation de chute sans fin, d'écoulement par perte des parties contenantes. Le bébé, en naissant, supporte les effets de la gravitation et doit respirer. Entre la naissance et la première tétée, le bébé rencontre l'air qui remplit sa bouche à la place du liquide amniotique, et modifie ses sensations (vide et froid à la place du plein et chaud) (Golse, 2016 b, p. 999). Dans cette perspective des difficultés de développement pourraient avoir des sources très précoces « *au niveau d'un passage inharmonieux de la vie fœtale à la vie postnatale, source d'une condensation anarchique des dimensions spatiales et temporelles de l'instauration de la psyché.* » (Golse, 2016 a, p. 134)

Le sonore (avec le toucher) est un élément archaïque de la construction psychique. Parmi les perceptions permettant une sensation de continuité/discontinuité d'être dans le passage de la vie intra-utérine à la vie extra-utérine les perceptions auditives jouent un rôle privilégié (Barbero, 2016, p. 107). Le passage du milieu aquatique au milieu aérien entraîne un changement radical de l'environnement acoustique du bébé. L'environnement continuellement mouvant, bruissant et rythmé du ventre maternel se transforme soudainement en espace potentiellement silencieux et immobile. Mais les expériences kinesthésiques de bercement associé au sonore tisse une certaine continuité entre le dedans et le dehors (Gratier, 2007, p. 70). La voix maternelle, reconnue (et préférée à celles d'autres femmes), se détache de son ancien bruit de fond continu et interpelle directement le bébé. Elle a une place primordiale dans les jeux proto-conversationnels (Trevarthen, 2011). Cette voix, quand il est dans ses bras mouvants, berçants, touchants, recrée pour lui

enveloppes, mouvements, rythmes, timbres, séquences sonores, contours mélodiques, rappels de la première matrice de la vie et de son fond premier de nature rythmique.

La naissance projette le bébé dans une double audition osseuse et aérienne. Le monde sonore du bébé est celui des bruits du corps interne et celui d'objets externes et séparés à plus ou moins grandes distances. Les productions vocales de l'enfant dès le premier cri font l'objet d'une double perception à la fois intérieure et extérieure, inaugurant le rapport intérieur/extérieur de toute production vocale et constituant un marquage dans la différentiation entre les espaces intérieur et extérieur essentiels dans la construction de soi (Lecourt, 1987, p. 203; 1994 a, pp. 28-29). L'être humain doit construire *« un espace sonore psychique, un habitacle sonore »*, un espace pour contenir, penser et jouer avec le sonore (Lecourt, 2008 b, pp. 43-44).

Le cri lancé par le bébé délimite une distance, ouvre un espace qui n'est plus celui du corps maternel. Première production sonore, décharge de l'excitation et des tensions, accompagnées de gesticulations motrices, à la limite entre émotion et représentation, premier informateur de la qualité et de l'intensité du mal-être du bébé, le cri va habiter l'espace, tenter de le maîtriser en le remplissant, puis se transformer en appel et attendre une réponse du groupe familial (Lecourt, 2007 b, pp. 149-151). Le cri et le babillage du bébé sont entendus par l'environnement qui lui attribue par sa réponse une valeur messagère, un sens, et renforce l'intérêt de la communication pour le bébé. Le cri, le babillage deviennent une demande de communication, l'attente d'une compréhension mutuelle. Il devient appel d'un autre, un appel qui rend l'autre présent. Dans le babil le bébé fait l'expérience d'un rapport interactionnel avec son environnement dans une répétition plus ou moins transformée des sons qu'il a émis. Des échanges simultanés, en miroir, en contrepoint, se tissent. Par la sensorialité sonore, le bébé peut évaluer un éloignement et un rapprochement progressif, sans la rupture brutale qu'impose la vue lors d'un changement de pièce par exemple. Il tempère l'expérience de la séparation. Par le sonore la mère peut prolonger la continuité de sa présence.

4.5.3.5 Le *bain sonore* (D. Anzieu) - Le *groupe vocal familial* (E. Lecourt)

Le bébé naît dans un groupe familial, premier emboîtement groupal. Il est immergé dans un *bain sonore et musical*, qui par ses qualités sensorielles, motrices, forme une nouvelle « *matrice acoustique* » qui entoure, porte, berce, caresse, contient, enveloppe, protège des intrusions, mais aussi recueille les expulsions, les cris du bébé (Lecourt, 1987, p. 201). La

dimension sonore accompagne dans la simultanéité ou la succession les échanges du bébé et de son environnement mettant en jeu d'autres sensorialités.

De ce bain sonore indifférencié, déjà perçu pendant la vie fœtale, émerge la voix de la mère que nous venons d'évoquer, mais aussi toute l'ambiance sonore de la maison, du « *groupe vocal familial* » et avec lui de la langue et de la culture. « *Le « groupe vocal familial » peut être considéré comme un premier organisateur des échanges sonores.* » (Lecourt, 1994 b, p. 159). E. Lecourt formule l'hypothèse que l'intériorisation du groupe vocal familial est à l'origine de ce qu'elle nomme la « *structure groupale de la musique* » c'est-à-dire l'association de voix qui de l'hétérophonie[115] à l'unisson et à la polyphonie traversent les différents genres musicaux et témoigne du cheminement de la fusion à la discrimination et au multiple (Lecourt, 1994 a, pp. 25-26). « *Le groupe vocal familial* » est une structure sonore relationnelle au fondement des codes, aux caractéristiques personnalisées en fonction de l'histoire de chaque individu (ibid., p. 56). Le « *groupe-musique-originaire* », « *chœur des muses* » penché sur le berceau dans son équivalent mythologique, constitue lui une forme d'orchestration, de plurivocalité indifférenciée, globale, du groupe vocal familial, première « enveloppe sonore » sécurisante, « *caisse de résonance de l'écho narcissique (à l'opposé de la sinistre grotte de Pan)* » (ibid., p. 56). Le *groupe-musique-originaire* dont chaque patient a gardé la trace mnésique peut de façon non consciente émerger dans les compositions sonores du groupe. Il est un précurseur du « *groupe-musique* » (Lecourt, 2003 a, p. 4). Cet environnement sonore si tout se passe bien sert de socle à la constitution d'une enveloppe psychique sonore/musicale (chap. 4. 6. 2).

4.5.4 La musique contribue au jeu dans la mémoire

> « *La musique a probablement fondamentalement à voir avec cet « être-mémoire », car elle en possède nombre de caractéristiques : traces de souvenirs, flexibilité, jeu avec le temps, ouverture à l'improvisation, densité référentielle, prégnance du moment présent…»* (Vion-Dury, 2016, p. 14)

La musique est un déclencheur voire un vecteur de mémoire. Elle évoque des souvenirs, des paysages, un imaginaire. Elle crée d'une certaine façon des attracteurs psychiques et mémoriels qui facilitent le rapprochement et la récapitulation d'évènements mentaux distincts et éloignés (Vion-Dury, 2013, p. 53). Les empreintes mnésiques des expériences sensorielles, des impressions, des formes de vitalité dynamiques, des éprouvés dans le

[115] E. Lecourt emploie le terme d'hétérophonie pour caractériser des sons différents et simultanées, et le terme de polyphonie pour le déploiement des accords et différences entre les voix, des rapprochés et des séparations (Lecourt, 2007 c, p. 86)

corps, corps siège de notre mémoire expérientielle, corps « *à la fois « corps enveloppe », où s'inscrivent les traces et « corps-chair » introjectant la mémoire de mouvements* » (Spampinato, 2013, p. 37), pourront trouver une mise en forme sonore et musicale dans un groupe à médiation et être traduits éventuellement dans le langage verbal ensuite.

Les évènements sonores et musicaux par leurs proximités de formes, leurs tonalités émotionnelles, établissent des connexions avec des éléments non musicaux (« *musique remémorante* », une mémoire par la musique), mais aussi avec d'autres éléments musicaux (« *musique remémorée* », une mémoire de la musique par la musique). Une situation non-musicale peut aussi déclencher une mémoire dont l'objet est musical (Spampinato, 2013, p. 32). En tissant un lien entre le déclencheur présent et l'expérience la mémoire crée du sens. Elle *« relit le présent à la lumière du passé et le passé à la lumière du présent … elle réinterprète le présent.*» (Spampinato, 2013, p. 32).

La musique fonctionnerait comme « *un signe remémorant* » d'un « *objet remémoré* ». « *Une mémoire en acte* » établirait le lien entre signe et objet (Spampinato, 2013, p. 32). F. Spampinato s'appuie sur la sémiologie de C.S. Pierce pour argumenter sa thèse de la musique comme « *signe remémorant* ». Dans les processus de type *iconique* la ressemblance, la similitude de la mélodie ou du rythme, véritable ébauche de citation éveille le souvenir originel comme un écho lointain « *se perdant dans une distance spatiale aussi bien que temporelle*. » (Spampinato, 2013, p. 33). Dans le registre de l'*indice* la musique évoque par une connexion physique, une contiguïté entre l'impression du souvenir et son expression. Elle évoque « *non pas l'image, mais l'expression du souvenir, son prolongement, l'écho d'une sensation, d'une émotion.* » (Spampinato, 2013, p. 33). La musique ne dépeint pas, n'imite pas, mais « *donne une réponse imaginative à la sensation* ». « *Pelléas et Mélisande vise moins à dépeindre une forêt qu'à donner une « réponse imaginative d'être dans une forêt », la manière d'évoquer la mer se fait moins en donnant à entendre une série de marines qu'en donnant le sentiment d'être dans l'eau et d'être d'eau.* » (Spampinato, 2013, p. 34). Dans le registre du symbole au sens de code (symbolisation secondaire) la musique dans sa construction utilise des conventions arbitraires pour faire des souvenirs une œuvre d'art.

4.6 Les différentes modalités d'inscription psychique de l'expérience – Le dire de la musique

Nous décrivons dans ce chapitre les différentes modalités d'inscriptions psychiques de l'expérience. La séparation entre ces différentes modalités représentative n'est bien sûr qu'un « *artéfact didactique* » (Le Guen, 2001, p. 48) pour décrire le processus toujours mobile de représentance de la psyché. Nous insérons les données issues de réflexions sur l'expérience sonore et musicale (ou pré-musicale) et le dire de la musique dans la trame de cette énumération. Nous examinons en particulier les caractéristiques singulières du sonore avec lesquelles nous œuvrons pour nous représenter symboliquement l'expérience et ce que ces caractéristiques imposent comme travail à la psyché.

4.6.1 Difficultés posées par le mot représentation

Le terme de représentation est particulièrement polysémique. Le même mot en français, représentation, est utilisé pour traduire à la fois *Vorstellung* (ce qui est placé au premier plan), *Repräsentanz* (délégué), Idee (conception, pensée) (Perron, 2002, p. 1525). Le terme représentation peut désigner l'image d'un objet en l'absence de sa perception actuelle. Il peut aussi désigner une figuration plus ou moins identique par représentation en image, modelage, photographie, ou encore une nouvelle présentation c'est-à-dire une re-présentation issue de la mémoire, une nouvelle présentation. Enfin il peut s'agir d'une représentation au sens du théâtre, du psychodrame. Dans les écrits de S. Freud les termes de représenter/représentation sont souvent employés comme synonyme de symboliser/symbolisation, toute représentation[116] étant construite par le travail de l'appareil psychique et sans cesse remaniée au fil des expériences actuelles. Le terme de représentation a des rapports de proximité avec ceux de figuration et de fantasme. Pour Freud la représentation désigne un concept plus large que celui de figuration. La représentation peut être inconsciente alors que la figuration[117] est une mise en scène, en images conscientes partageables.

Représentation peut paraître un terme impropre dans le champ de l'art et du psychisme, tant il est associé à quelque chose de statique là où nous souhaitons qualifier à l'inverse ce

[116] Ce terme devrait être suivi d'un qualificatif précisant la nature de la représentation. Ce que nous appelons perception est une représentation perceptive, une construction complexe de notre activité cérébrale et psychique. Nous devrions aussi parler de représentation symbolique, représentation spéculaire (Roussillon, 2012 a, p. 138).

[117] Ceci renvoie à la notion de *figurabilité psychique* de C. et S. Botella (2001) comme support d'intelligibilité de la psyché.

qui est sans cesse en mouvement, sans cesse l'objet de transformations, de recompositions des représentations perceptives. Les premières représentations sont des formes animées d'un mouvement. L'activité représentative s'appuie sur la motricité. La représentation n'est pas inerte, mais dynamique, elle met en jeu la dimension de l'acte. « *La représentation est une « action interne »*. » (Roussillon, 2007 e, p. 342). Elle est une « *représentaction* » (Vincent, 2003), une représentation actualisée et agie, une *« action incarnée »* (F. Varela).

Représenter est une activité inhérente au fonctionnement du cerveau. C'est une donnée neurobiologique. Notre appareil psychique produit, fabrique des représentations et ne travaille qu'à partir de représentations. C'est son matériau de fond. L'activité représentative n'est du reste pas réservée à l'appareil psychique, c'est un fonctionnement de base général du vivant[118] (Roussillon, 2009, p. 130 ; 2016 c, pp. 44-45). La genèse des représentations mentales et de leur organisation narrative est une question cruciale, tant pour la clinique que pour les neurosciences (Georgieff, 2007, p. 471). La représentation est un objet psychique qui possède des propriétés intentionnelles[119]. Il représente le monde d'une certaine manière à un moment donné pour soi et pour quelqu'un. Représenter c'est se rendre présent à soi et au monde.

4.6.2 Remarques sur les caractéristiques de l'expérience sensorielle sonore

Le processus de structuration de l'expérience sonore est complexe du fait des caractéristiques de l'expérience sensorielle sonore sans limites temporelles ni spatiales. Ce processus passe par plusieurs étapes/repères qu'E. Lecourt (1987, 1994 a, 2006, 2007 a) a conceptualisé depuis le brouhaha fœtal, jusqu'à l'identité sonore en passant par les notions de bain sonore, de cavité sonore primitive, d'enveloppe musico-verbale, de catégorisation perceptive, d'intervalle sonore du soi (chap. 4.7.8).

4.6.2.1 L'absence de limites temporelles et spatiales du sonore

Le son est sans limites dans le temps. Éphémère il s'évanouit dans l'instant. Il apparaît puis disparaît. La musique met en jeu une modalité sensorielle sans objet-chose persistant. Compositeur, interprète et auditeur doivent composer avec l'évanescence du présent, ce « *perpetuum mobile* ». La problématique de la perte se trouve ainsi à l'essence même du

[118] R. Roussillon fait référence à l'ADN et à sa double hélice. Rien ne se déroule dans le vivant sans « *une tentative de copie* », sans une « *tentative de représentation* ».

[119] L'intentionnalité est le trait fondamental à l'ensemble des phénomènes psychiques du fait qu'ils sont à propos de quelque chose et qu'ils sont dirigés vers quelqu'un. R. Perron souligne la dimension essentielle de l'intentionnalité pour distinguer l'indice, le signal, le signe, le symbole (2016, p. 26).

sonore et la musique propose une forme acceptable de cette perte par la remémoration (E. Lecourt). Seule la mémoire nous permet de nous placer dans le déroulement du temps, de repérer les répétitions, les moments d'unité, les variations, les transformations.

Le sonore est sans limites dans l'espace. Le sonore est permanent dans l'atmosphère terrestre. Il n'y a pas de silence acoustique. La vie est bruissante. Elle ne connaît pas véritablement de silence absolu. Le son nous entoure, nous pénètre, nous échappe. Il est difficile à contrôler, il est difficile de s'en protéger. Il a un caractère fondamentalement intrusif, envahissant, débordant et mouvant. Il n'a pas de concrétude, il est impalpable, insaisissable, non visible. À la différence de la vision, il concerne l'espace derrière soi et à l'intérieur de soi. Il est difficile à objectiver induisant des expressions par analogie au domaine visuel. Il est relié à une source que nous cherchons à identifier. Il se transmet à la fois par voie aérienne et par voie corporelle.

Lorsque nous nous déplaçons, nous restons en contact avec la source sonore. Le son se transforme, change d'intensité, ouvre un rapport de distance, du proche et du lointain, sans quitter le champ de la perception auditive. Lorsque nous entendons un son, nous pouvons l'entendre à l'intérieur de nous, fusionner avec lui ou l'entendre loin de nous et nous mettre à distance de lui. S. Tisseron (2002, p. 172) propose l'exemple du carillon entendu au concert, expérience sonore dans laquelle nous nous immergeons, qui nous enveloppe, et le carillon du clocher de l'église entendu au loin dans la campagne dans laquelle nous marchons que nous transformons en appréciation de la distance. Si ces deux modes de perception du son semblent s'opposer, ce n'est qu'en apparence. Le son comme source d'information sur la distance n'est possible que s'il est d'abord contenu et pour nous laisser envelopper et pénétrer par la musique sans angoisse il faut avoir acquis la certitude de pouvoir s'en dégager, de la percevoir comme venant d'une source éloignée. Contenance et transformation sont complémentaires (chap. 4.7.3.5)

Nos orifices qui produisent ou réceptionnent le son témoignent des failles de la peau et posent le problème du contenant. Le son passe nos frontières corporelles, mais aussi physiques de notre habitat. Il joue avec nos limites corporelles et psychiques, fait vaciller les limites dedans-dehors, inconnu-familier produisant une « *inquiétante étrangeté* » (S. Freud). Le bruit d'un groupe, en particulier lorsqu'il nous est étranger, peut déborder nos capacités de maîtrise et réaliser une véritable menace d'intrusion dans le territoire sonore individuel (Lecourt, 2007 a, p. 41). La vulnérabilité que nous avons face au sonore du fait de ses caractéristiques est à l'origine de l'urgence d'un travail psychique pour se protéger du son traumatique, s'organiser face au risque de chaos, nous détacher du fond sonore pour

entendre des silences. Il manque d'un contenant qui sera à construire psychiquement. C'est dire l'importance de la constitution d'une enveloppe psychique pour le sonore, mais aussi sa fragilité (Lecourt, 1987, 1994, 2007 a, 2010).

Pour mentaliser l'expérience sonore un travail psychique important et la présence d'un environnement sont nécessaires. Le bébé se trouve immergé dans de multiples stimulations sonores, un excès d'excitations tempéré et transformé par les interactions avec son environnement. Ce système de protection, va permettre à son appareil psychique naissant de travailler sur des petites quantités d'énergie pour ne pas être submergé et d'extraire du bain sensoriel dans lequel il est plongé, des structures élémentaires de signification, des figures se détachant sur un fond, des ébauches de constellations signifiantes. Nous procédons toujours de cette même manière avec une phrase musicale, la danse…le non-verbal. Ces premières structures sont éprouvées au niveau du corps et leur désignation signifiante dépend étroitement des interactions avec les adultes qui prennent soin du bébé.

4.6.2.2 Elaboration de « l'enveloppe sonore, musico-verbale » en étayage sur l'enveloppe tactile

> « *Le psychique est indispensable pour dégager dans cet environnement physique bruyant (il n'y a pas de silence acoustique) des espaces de « silence », des espaces pour penser*. » (Lecourt, 2010, p. 36).

La mise en place des contenants précéderait l'instauration des contenus. Nous l'avons signalé dans les travaux d'A. Leroi-Gourhan. C'est aussi le cas sur le plan biologique, la constitution des membranes a précédé l'organisation des premières molécules auto-réplicatives. Les propriétés de la biologie sont ordonnées par la nécessité de la création d'une enveloppe/membrane qui délimite un intérieur et un extérieur. Cette enveloppe est aussi une zone d'échange. Comment se crée un contenant pour héberger les contenus sonores, pour que se déploie le sentir/percevoir/penser qui met en jeu la limite?

4.6.2.2.1 Le concept de Moi-peau (D. Anzieu)

S. Freud (1923) a introduit la notion de barrière de contact (séparant les processus mentaux conscients de ceux inconscients), de *pare-excitation*, de Moi corporel dérivé de sensations corporelles, en particulier de celles de la surface du corps. Il considère le Moi comme une projection mentale de la surface du corps. Dans la direction donnée par les précurseurs, S. Freud, mais aussi de P. Federn (les « *frontières du Moi* ») ; puis par W.R. Bion (*double barrières de contact, contenant/contenu*) et N. Abraham (« *l'écorce et le noyau* ») ; et dans le même temps par E. Bick (« *peau psychique* »), D. Anzieu a développé

le concept de *Moi-peau*[120] et de ses fonctions (maintenance, contenance, pare-excitation, individuation du Soi, intersensorialité, inscription des traces sensorielles tactiles). L'un des premiers besoins du nouveau-né est d'être contenu, d'être tenu, de sentir le contact de la peau, la pression ferme du corps de sa mère, un autre qui ne va pas céder, qui oppose une résistance à l'action du bébé. Nous pouvons nous représenter l'état mental du bébé comme un état chaotique, fait d'angoisses de chute, de dispersion, de désintégration, de dissociation, en attente de transformation par l'environnement en un état d'intégration. Si le bébé ne trouve pas de contour, il doit se débattre tout seul, chercher de façon effrénée un objet sensuel (odeur, lumière, voix…) qui peut momentanément faire tenir ensemble les bouts de sensations dispersées. Ces agrippements constituent ce qu'E. Bick a désigné sous le terme de *seconde peau*. Le concept de *Moi-peau* de D. Anzieu rassemble les expériences précoces les plus significatives et réalise un changement radical de point de vue en donnant une importance primordiale à la surface, surface qui révèle ce qu'il y a de plus profond en nous. « *Nous voici en présence d'un paradoxe, le centre est à la périphérie*. » (Anzieu, 1985, p. 9). Ses recherches ont donné une orientation nouvelle à la conception de la psyché en signalant l'importance fondatrice de l'expérience sensorielle[121] et de la contenance psychique d'un autre pour qu'un sujet construise sa propre enveloppe psychique. La pensée du *Moi-peau* prend place dans un ensemble de recherches fécondes : les travaux de D.W. Winnicott sur le *transitionnel*, de Marion Milner sur le *médium malléable*, de W.R. Bion sur le *contenant-contenu*, de l'éthologue Harlow et du psychanalyste Bowlby sur la *pulsion d'attachement.*

D. Anzieu définit le *Moi-peau* comme « *une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps.* » (1985, p. 9) « *Le Moi-peau est une surface psychique qui relie entre elles les sensation de diverses natures et qui les fait ressortir comme figures sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile : c'est la fonction d'intersensorialité du Moi-peau, qui aboutit à la constitution d'un « sens commun » (le sensorium commun de la philosophie médiéval), dont la référence se fait toujours au toucher. À la carence de cette fonction répond*

[120] R. Kaës (2008 c) souligne le trait d'union, le mot composé qui rend compte du rapport de contiguité, de proximité mais aussi de discontinuité, du contact et de la limite. Mot composé qui souligne le rapport d'étayage et de figuration symbolique entre le moi et les sensations de la peau.

[121] D'autres auteurs tels que P. Aulagnier, W. Bion, S. et C. Botella, M. Fain, F. Tustin, L. Balestrière, M. Boubli, A. Konicheckis, … ont mené des travaux donnant une place importante à la sensorialité.

l'angoisse de morcellement du corps, plus précisément celle de démantèlement (Meltzer,1975), c'est-à-dire d'un fonctionnement indépendant, anarchique, des divers organes des sens. » (Anzieu, 1985, p. 103). Il forge l'idée d'une autoreprésentation du Moi et de sa trame à partir de la formation d'enveloppes psychiques dérivées de la sensorialité. L'enveloppe corporelle étaye l'enveloppe du Moi, qui étaye l'enveloppe du penser. La notion d'enveloppe psychique peut être considérée comme une métaphore qui définit une fonction, une fonction contenante qui est une fonction symbolisante (Ciccone, 2001, p. 81). « *Ce qui contient, ce qui détoxique l'expérience, c'est le processus de symbolisation.* » (ibid., p. 85). La fonction enveloppe suppose une conception d'identification projective, mais aussi une conception de spatialité du monde psychique (ibid., p. 86). Elle se construit par intériorisation de la fonction contenante de l'objet (ibid., p. 92)

4.6.2.2.2 L'enveloppe sonore musico-verbale

> « *Le côté éphémère du sonore, son manque de limites physiques, sa non-visibilité font de ce domaine, justement, un terrain d'expériences des limites, du physique au psychique et des problématiques pathologiques qui y sont liées.* » (Lecourt, 1993, p. 31)

Le concept du Moi-peau a permis de penser d'autres enveloppes que celle de la peau et de les spécifier. E. Lecourt a développé celle d'*enveloppe sonore musico-verbale.*

L'espace sonore est considéré par D. Anzieu comme le premier espace psychique (Anzieu, 1985, p. 172) et il développe l'idée d'une « *d'enveloppe sonore* ». « *Le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons, concomitante de celle de l'allaitement. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé…* » (ibid., p. 168). Mais le sonore a un caractère fondamentalement intrusif et se joue des limites tactiles, visuelles (Lecourt, 1988, p. 92). Le processus de structuration de l'expérience sonore et la création d'une *enveloppe* ne sont envisageables que par la mentalisation du vécu sonore par étayage sur l'expérience du *Moi-peau*, surface psychique qui relie entre elles les sensations de diverses natures (*fonction d'intersensorialité*) et les fait ressortir comme figure sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile. E. Lecourt avance alors que « *pour qu'il y ait « enveloppe » sonore, il faut que le vécu sonore ait trouvé à s'étayer sur une expérience tactile et visuelle, d'une part, sur une élaboration mentale du vécu sonore à partir du Moi-peau (D. Anzieu, 1985), conduisant à la notion d'enveloppe, d'autre part…. En ce sens, l' « enveloppe sonore », caractérisée par l'absence de support physique, est le type même de la construction*

psychique. » (Lecourt, 1987, p. 200). Elle poursuit « *Parler d'enveloppe sonore, c'est bien arriver, à l'intérieur du vécu sonore, à un niveau de mentalisation qui assure – sans un recours aux autres sens – surface, continuité et contenance. Je pense que ce niveau n'est véritablement atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique, tissages différents de sons et de silences.* » (ibid., pp. 210-211)**.** Ces deux codes, musique et langage utilisent le même matériau sensoriel sonore et sont issus d'une structure groupale. Ils permettent l'intégration des sons et du silence en les combinant, les maîtrisant, les reproduisant, les structurant…, pour constituer une protection contre leur caractère potentiellement traumatique et persécutoire (ibid., pp. 211-212) le code du langage et celui visuo-spatial de la musique constituent des « *contenants pensée symboliques complexes* » pour reprendre la terminologie de B. Gibello (1994, p. 18)

Dans cette enveloppe, le sonore se différencie et s'articule par intériorisation de la structure groupale des échanges familiaux, puis s'élargit au groupe social. L'enveloppe sonore ainsi offerte à l'enfant est une « *enveloppe sonore musico-verbale* ». Elle est à deux faces. De l'une à l'autre se déploient des niveaux de différentiation et d'articulation. La face musicale est tournée vers la résonance, la vibration, vers le nous, elle est tissée de plusieurs voix dans l'espace et le temps. La face verbale univocale est linéaire dans le temps, tournée vers le sens, l'efficacité, vers le je et la différentiation. Le code verbal est inscrit dans un vocabulaire partagé et porteur de sens. « *Le sonore verbal est caractérisé par le fait qu'il n'y a de place que pour une seule voix à la fois (ou un unisson) et qu'en conséquence l'échange verbal, la conversation, se développe dans la durée par une alternance de positions de celui qui parle et de celui qui écoute. Il s'agit d'une forte réduction à l'intérieur de l'espace-temps sonore : réduction à une seule source à la fois, réduction aux timbres et registres vocaux* » (Lecourt, 2007 a, p. 42).

Parole et musique sont deux codes de communication d'origine sonore complémentaires, indissociables, en interrelation constante. La musique du langage et des sons est la voie privilégiée par laquelle l'infans rentre dans le langage verbal (Golse, 2005 a). La modalité analogique de la communication (la *musique du langage* en termes de prosodie, timbre, intensité, ton, rythme, scansions, silences…) reste présente et intriquée tout au long de la vie à la modalité digitale. De même que l'affect n'est plus considéré comme une simple coloration de la représentation, mais comme porteur de sa propre représentance (Green, 1973), les modes d'énonciation ne font pas que qualifier l'énoncé, mais ont leur propre valeur signifiante (chap. 4.8)

4.6.3 La pulsion : une « *force de représentance psychique* » et de transformation - Un principe de mouvement

> « *La pulsion c'est ce qui meut la vie psychique, c'est ce qui la met en mouvement, ce qui la met au travail, et c'est aussi, par le biais de l'affect, ce qu'elle doit travailler à son tour dans son rapport à elle-même et à l'autre.* » (Roussillon, 2001 b, p. 70).

4.6.3.1 Un concept frontière – Trieb

La pulsion, traduction de trieb, est « *un concept fondamentalement conventionnel, provisoirement encore assez obscur, mais dont nous ne pouvons pas nous passer en psychologie.* » (Freud, 1915, p. 166). C'est une spéculation, une « *fiction théorique* », nécessaire à l'intelligibilité dynamique de l'activité psychique. Le mot trieb est un mot courant en allemand avec de multiples emplois qui évoquent une idée de mouvement (poussée, jet, impulsion, tendance…). En physique il signifie la puissance motrice, la force qui pousse. Le verbe treiben a pour sens général *mettre en mouvement*. S. Freud va forger plus de quarante expressions à partir du mot trieb (Porte, 2002, pp. 1422-1423). La traduction de trieb par pulsion a créé des discordes dans le milieu psychanalytique en orientant vers l'idée de besoin ou d'instinct alors que l'idée de départ est celle d'une poussée. S. Freud a donné à la pulsion un véritable statut métapsychologique en l'inscrivant comme concept-frontière (point de vue topique), comme représentant psychique des stimuli somatiques (point de vue dynamique), comme mesure de l'exigence de travail imposée au psychisme sur ses fondements corporels (point de vue économique) (Green, 1987, p. 362).

À l'interface du soma et de la psyché, la pulsion est inconnaissable en tant que tel et renvoie à « quelque chose » de difficile à penser. Elle ne peut être connue que par l'entremise de ses représentants. La pulsion est à la fois un *représentant psychique*[122] (une première forme de représentance psychique des stimuli sensori-moteurs, « *des forces agissantes issues de l'intérieur du corps* » (Freud, 1920), une « *pensée en germe* » (Green, 1987, p. 371)) et représentée par les *représentants-représentations* et le *représentant-affect*. Elle impose un travail de liaisons/déliaisons, de transformation, de symbolisation à la psyché. Elle a pour vecteur essentiel sa « *force de représentance* » (Roussillon, 2004 a, p. 740)

[122] À Green souligne le caractère pléonastique de cette expression (Green, 1987, p. 360). Le terme de *représentant psychique* est utilisé par S. Freud comme synonyme de *représentant de la pulsion*. C'est un niveau où la différence représentation/affect n'est pas encore pertinente.

La pulsion s'étaye sur la fonction physiologique, sur un processus somatique biologique, sur le besoin (sa source). Elle se présente au sujet sous la forme d'une sensation, d'une « *poussée perceptive* » qui l'affecte (sa poussée, son moment moteur, et l'exigence de travail qu'elle représente), et témoigne d'une « *revendication pulsionnelle*» messagère qui concerne l'objet atteint dans un certain but. (Roussillon, 2001 a, p. 138).

4.6.3.2 « *Le psychisme est travaillé par le corps, travaillé au corps* » (Green, 1973, p. 228)

> « *Pas de penser sans corps. Il faut un corps habité affectivement, un corps d'abord, qui éprouve d'abord, pour pouvoir penser.* » (Dejours, 2004, p. 62)

Dans ce retour vers les commencements, l'interface somato-psychique qu'opère la pulsion, n'est plus pensé à partir d'un dualisme et d'une articulation soma-psyché. La séparation corps et esprit n'a plus cours. La perspective est aujourd'hui celle d'un « *esprit incarné* » (A. Damasio, F. Varela, C. Dejours…). Le psychisme est pensé comme une entité non séparée du corps même si le « *saut qualitatif du corps à la psyché* » reste opaque. « *Psyché est corporelle, n'en sait rien* » (Coblence, 2010). Le corps n'est pas le commencement de la psyché. Le corps est psychisé d'emblée par une autre psyché et la psyché incorporée. Tous les actes mentaux tels que la perception, la cognition, la remémoration… s'accompagnent d'une contribution du corps incluant les sensations internes, des « *sensations d'arrière-plan* » (A. Damasio), des « *formes de vitalité* » (D.N. Stern), le *feeling* (S. Langer) de l'expérience vécue et le corps soutient, amplifie l'activité psychique (registre posturo-tonico-moteur). Le vécu de notre corps s'appuie sur les sensations, les éprouvés constituant un système complexe de repères temporels et spatiaux, d'informations sur l'état tensionnel de l'appareil neuro-musculaire. Ces informations s'organisent en schèmes sensori-moteurs et représentationnels, et en schèmes de tension et de détentes moteurs et émotionnels. Ils permettent l'identification des expériences fondamentales du corps et de ses rapports à son environnement indépendamment de toute catégorisation abstraite langagière. Il existe un *rapport d'engendrement*, un *décollement d'un corps érotique à partir du corps biologique* dans un processus de « *subversion libidinale »* de la fonction d'attachement au premier temps de la rencontre du petit humain avec son environnement : sa mère et les membres de son groupe (Dejours, 2001, 2011). Il s'agit de processus dynamiques continuels d'adaptation mutuelle entre corps, cerveau et monde dans la perspective d'une « *théorie de la complexité dynamique du vivant* » (Berthoz & Petit, 2006, p. 253). La psyché émerge du corps et de ses interrelations avec

l'environnement et garde durant toute la vie les traces de ce double ancrage[123] corporel (Moi-corps, Moi-peau, enveloppes corporelles) et intersubjectif [124] (passage par un et plusieurs autres) (Golse, 2006), (Golse & Moro, 2014).

Le corps est le lieu où s'éprouve la vie. La sensibilité du corps permet de s'éprouver être en vie, façonne la pensée, « *en ceci que c'est le corps qui éprouve affectivement la vie et que c'est à partir de ce qui est éprouvé affectivement que la pensée est mobilisée.*» (Dejours, 2006, p. 42). Damasio en particulier insiste sur la permanente perception de l'état corporel et des ressentis émotionnels. L'émotion ressentie est la juxtaposition d'une perception d'origine interne du corps (une image du corps) avec une image de quelque chose d'autre comme une image visuelle ou auditive (Damasio, 1995, p. 190) « *C'est en ce processus de continuelle surveillance du corps, en cette perception de ce que votre corps est en train de faire tandis que se déroulent vos pensées, que consiste le fait de ressentir des émotions. Si une émotion est constituée par une série de changements dans l'état du corps, en rapport avec des images mentales particulières ayant activé un système neural spécifique, le fait de la ressentir est, fondamentalement, constitué par l'expérience vécue de ces changements, juxtaposée aux images mentales qui ont initié le processus.* » (Damasio, 1995, pp. 189-190). La « *poussée homéostatique* » découlant de l'état somatique (des marqueurs somatiques selon Damasio) participant à produire un acte rejoint le concept de pulsion « fictionné » par S. Freud (Magistretti & Ansermet, 2010, p. 21).

La pensée philosophique phénoménologique contribue à penser la question du corps (E. Husserl, M. Merleau-Ponty, G. Marcel, M. Henry). Le corps est « *le corps propre* » (Merleau-Ponty), « *le corps sujet* » « *le corps que je suis* », à la fois sensible et sentant, un corps qui habite le monde, le reflète et le transforme. Il n'est pas un pur objet que j'ai

---

[123] M. Klein, W.R. Bion, D.W. Winnicott, M. Milner, D. Stern… ont pour leur part insisté sur le rôle de l'objet, P. Aulagnier, D. Anzieu, G. Rozolato…, se sont attachés à repérer les formes émergentes de symbolisation à partir de la sensori-motricité et des éprouvés corporels.

[124] « *Le préfixe inter signale qu'au-delà d'une nécessaire réciprocité, symétrique ou asymétrique, entre deux ou plusieurs sujets, ce sont les écarts entre ces sujets qui en rendent possible les rapports en tant que supports de l'émergence des Je. Alors que dans le concept de transsubjectivité, le préfixe trans désigne ce qui se joue à travers les sujets et définit une constante et une continuité, le préfixe inter signale la discontinuité, l'écart et la différence entre les sujets en relation, leur distinction définissant leurs rapports d'identité opposables.* » (Kaës, R. 1998 b, p. 4) R. Roussillon utilise le terme d'intersubjectivité pour désigner « *la rencontre d'un sujet, animé de pulsions et d'une vie psychique inconsciente, avec un objet qui est aussi un autre-sujet, lui aussi animé d'une vie pulsionnelle dont une partie est inconsciente* » (2008 a, p. 2) Cette dimension pulsionnelle est absente chez D. Stern. Pour D. Stern l'intersubjectivité est « *le partage de l'expérience vécue entre deux personnes. Cette expérience peut être quelque chose d'affectif, de cognitif, une sensation de mouvements, mais il faut que cela soit partagé au niveau mental. Ces personnes pourraient dire : « je sais que tu sais que je sais » ou « je sens que tu sens que je sens » et se trouver en symétrie à cette égard.* » (Stern, 2005 a, p. 215) Pour C. Thevarthen « *L'intersubjectivité est la capacité psychologique d'avoir et de partager des « objectifs », des « intérêts », des « émotions » et d'être prêt à communiquer ces évènement intrinsèquement psychologiques à d'autres personnes afin d'y trouver des idées ou des buts nouveaux.* » (Trevarthen C., 2005 , p. 47). Pour B. Golse le terme d'intersubjectivité désigne « *le vécu profond qui nous fait ressentir que soi et l'autre, cela fait deux* » (Golse, 2006, p. 21)

(korp), il est chair (leib) corps vivant et éprouvant, porté par sa stimmung, associé au *sentiment continu d'exister*. Il est ouvert aux autres (intercorporéité) et au monde dans un réseau de liens. Il co-existe avec le monde. Il se lie à travers l'espace et le temps avec les autres corps et les choses au monde. « *En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi un ensemble de points juxtaposés, pas davantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse et où elle impliquerait mon corps ; je ne suis pas dans l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse.* » (Merleau-Ponty, 1945, p. 164).

Nous retrouvons cet aspect chez le philosophe M. Henry (1965) pour lequel la vie est liée aux *savoirs élémentaires du corps*. Marcher, courir, crier, pousser, tirer, saisir, sont donnés comme des savoirs élémentaires et la pensée émerge de ces savoirs élémentaires lorsque le corps se heurte à ses limites et à la résistance du monde. Par l'incarnation, la révélation de la vie dans le corps (leib/chair), la conscience apparaît. L'esprit n'est pas séparé du corps, il est vie sentie, éprouvée partagée.

Du corps dans le déploiement de la vie psychique au « *corps de l'œuvre* » (Anzieu, 1981) construit comme un corps métaphorique (Brun, 2012, p. 215), en passant par le corps de la mère-environnement … la référence au corps dans la vie et dans la création artistique est constante. Le point de départ de la création artistique est toujours profondément enraciné dans un éprouvé du corps que l'artiste va chercher à transformer (Ledoux, 1992, p. 207). Toute forme de créativité tente de « *transmettre la totalité signifiante d'un perception-conception* » pour offrir une synthèse de *« tous les indicibles qui ont préludé à son propre « dire »*. » (Chouvier, 1998 a, pp. 6-7)

4.6.4 Des formes animées d'un mouvement - Les premières formes de la symbolisation

> *«… Perception et sensorialité ou sensualité ne se conçoivent bien que dans leur rapport à la motricité et au mouvement, la perception est perceptivo-motrice et la sensorialité est sensori-motricité. Il y a mouvement, car le sujet investit l'expérience, il doit commencer à l'investir pour commencer à se l'approprier, mais aussi parce que l'expérience mobilise en lui un cortège de mouvements et d'affects» (Roussillon, 2012 a, pp. 21-22)*

Le mouvement occupe une place primordiale pour les organismes vivants, pour l'évolution humaine et nos expériences tout au long de la vie (Stern, 2010, p. 30 et p. 45-72). Au fondement de la vie psychique, à la naissance de la représentation de chose, de la

symbolisation primaire, se situe l'*acte moteur*[125], l'*image motrice* (S. Freud), *« une action interne »* (Roussillon, 2001 a, p. 161), les *représentations motrices* (Le Guen, 2001), une *géométrie primitive* (Haag, 2002, p. 1785), un *agir expressif* (C. Dejours)…, qui se sert de la kinesthésie, c'est-à-dire du « *sens du mouvement* » (Berthoz, 1997) et de ses dérivés visuo-spatiaux. Cette dimension motrice issue des tensions pulsionnelles crée un « départ » pour les rencontres sensorielles. Cette « *tension vers* » fait retour avec la réponse transformatrice de la mère-monde-environnement externe, réponse transformatrice qui crée un « *point de rebond* » dans la concomitance d'une « *suffisante mêmeté* » et d'une « *suffisante différence* » (Haag, 2002, p. 1783). La prise en compte de la sensori-motricité dans le développement psychique du bébé et les problématiques cliniques des souffrances identitaires narcissiques ont conduit plusieurs auteurs à s'interroger sur l'émergence des représentations à l'amorce du travail de symbolisation.

Le *sentir* et le *se-mouvoir* décrit par E. Straus (1935) comme mode de communication premier a-linguistique (mais relié au sens), les *formes de vitalité dynamiques* et *proto-narratives* décrites par D. Stern se situent dans cette lignée. Ces formes de mouvement nous intéressent particulièrement, car elles sont retrouvées dans toutes les pratiques artistiques (danses, modulations de la voix, formes musicales et plastiques…).

4.6.4.1 Le concept de symbolisation primaire réunit plusieurs dénominations proches

Les transformations motrices, les formes animées d'un mouvement, traduisent une action qui transforme la position ou l'état d'un contenu psychique premier (Roussillon, 2012 a, p. 146). Ces transformations ont été théorisées par différents auteurs. Le concept de *symbolisation primaire* proposé par R. Roussillon vise à les rassembler sous un même terme générique dans une référence à la métapsychologie freudienne (Roussillon, 2014 b, pp. 147-148).

Les plus connus sont les *pictogrammes* de P. Aulagnier et les *signifiants formels* de D. Anzieu. Pour la dimension sonore, les signifiants atmosphériques (G. Rebollar), et les représentations de schèmes (Tisseron) ont retenu notre attention. D'autres encore font référence à des idées proches : les *signifiants de démarcation* (G. Rosolato), les *protopensées* (W.R. Bion), les *objets agglutinés* (J. Bleger), les *représentations d'action* (M. Perron-Borelli, D. Widlöcher), les *représentactions* (J.D. Vincent), les

[125] Rappelons ici les travaux de Leroi-Gourhan cités plus haut. C'est aussi à partir de la motricité, d'une trame de mouvements, qu'il saisit la genèse des formes de symbolisation.

protoreprésentations (M. Pinol-Douriez), les *représentations de transformations* (B. Gibello), les *images motrices* (C. Le Guen), les *signifiants archaïques* (B. Golse, 2007).

4.6.4.1.1 Les pictogrammes (P. Aulagnier)

P. Aulagnier (1975) propose d'identifier aux confins de la vie psychique un processus originaire proto-représentationnel, un niveau sub-symbolique. Elle a développé le concept de *pictogramme* ou *représentation pictographique* pour décrire le processus de « *métabolisation du pur impact sensoriel* », la métabolisation de l'excès du flot sensoriel hétérogène qui éveille des *« bouts de corps »* dans une confusion de ce qui provient de l'intérieur et de l'extérieur. Le *pur impact sensoriel* premier, lorsque nous « *sommes jetés au monde »* nécessite un travail de saisie et de mise en forme pour être métabolisé. Ce processus aboutit à une protoreprésentation qui mêle états du corps, sensations issues de celui-ci, et mises en mouvement, flux, d'une activité psychique encore toute proche de l'éprouvé corporel, d'un « *fond représentatif* » issu de la sensorialité. La mise en activité du psychisme fait face à la démesure des sensations[126].

Le pictogramme se caractérise par une fusion, une indissociabilité entre espace corporel, espace psychique, espace extérieur. Les limites entre représenté, représentant et objet-source d'effacent. Le sujet n'est plus que fonction percevante. Le sujet est le bruit, l'odeur, la sensation et il est conjointement seulement le fragment du corps sensoriel stimulé par le perçu. Le prototype de ce modèle est le sein-bouche comme une entité indissociable. Mais cela peut s'étendre au-delà de la cavité orale à d'autres fonctions (auditive, olfactive, proprioceptive). La zone sensorielle et l'objet cause de l'excitation de cette zone forme une entité unique et indissociable dans un rapport de complémentarité qui donne au bébé l'illusion que toute zone auto-engendre l'objet qui lui est conforme.

Cette expérience sensorielle originaire peut prendre une forme agréable, de *prendre en soi* (pictogramme de jonction) fusionnant la zone sensorielle et l'objet source de plaisir. Elle peut aussi prendre la forme du *rejet hors de soi* déplaisante (pictogramme de rejet) accompagnée d'une destruction, d'une automutilation simultanée de la zone érogène sensorielle et de l'objet (le mauvais objet est indissociable d'une mauvaise zone sensorielle, par ex : le mauvais sein de la mauvaise bouche).

Les pictogrammes, infigurables à l'origine, peuvent dans la rencontre avec le médium malléable trouver un mode de « *figuration scénique* », une forme primaire de symbolisation

[126] Selon A. Green, P. Aulagnier reformule de façon plus moderne et dans une perspective relationnelle ce que Freud désigne en terme de « *représentant psychique de la pulsion* » (Green, 1987, p. 368).

qui, reprit dans les échanges avec les thérapeutes, permet aussi une « *figuration parlée* » de l'expérience sensorielle et émotionnelle. L'émotion réactualisée par le pictogramme[127] permet de favoriser un travail de liaison représentation-affect (Brun, 2013 b, p. 138).

Si l'on se place dans le registre du sonore, au niveau originaire toute sonorité est perçue comme autoengendrée. Il n'y a pas de différence entre la source d'émission et *« le lieu où ça résonne»*. Tout ce que le bébé va ouïr (les sons extérieurs, sa propre voix) est assimilé à un *« bain sonore »* (D. Anzieu). Dans le registre de la pathologie psychotique, les phénomènes hallucinatoires témoignent du fait que le patient ne fait plus la distinction entre lui et un autre. *« L'objet voix »* devient persécuteur.

Dès le début de la vie, et tout au long de l'existence, l'instance dynamique des processus originaires constitue le socle du rapport de l'homme au monde, à soi et à autrui. Ce niveau proto-représentationnnel du sentir constitue « *le plus intime, le plus fondamental régime de signes de la vie psychique* ». Il participe à la « *climatique de la représentation* », à sa tonalité, à « *sa dynamique incarnée* », à une modalité d' « *exister dans et par le mouvement* » (Leroy-Viémon & Al. , 2014, p. 368), à notre « *sentiment continu d'exister* » selon la formule de D.W. Winnicott (chap. 4.6.4.4.).

4.6.4.1.2 Les signifiants formels (D. Anzieu)

> « *Les signifiants formels prennent sens au sein de la peau commune, ils doivent être compris en fonction des aléas de la construction de celle-ci, ils doivent être analysés comme le produit du mouvement de l'un et de la réponse de l'autre. Par exemple un élan du bébé en direction de l'objet qui ne rencontre qu'un objet qui se dérobe, se montre insaisissable, un élan qui glisse, donc, sur une forme de rejet, produira un signifiant formel dans lequel le mouvement s'incurve et fait retour vers son point de départ.* » (Roussillon, 2008 c, p. 97)

D. Anzieu (1987) rapproche les *signifiants formels* des *pictogrammes* dont ils pourraient être une forme verbalisée de leurs traces après coup (une première étape de symbolisation des pictogrammes), et les compare aux *signifiants de démarcation* de G. Rosolato. Il les inscrit dans la catégorie générale des représentants de chose, en particulier des représentations de l'espace et des configurations des états du corps et des objets dans l'espace et de leurs mouvements. Ce sont principalement des représentations de contenants, d'enveloppes psychiques dont ils permettent le repérage et leurs altérations (Anzieu, 1987, p. 22). Le signifiant formel renvoie à une sensation de mouvement qui ne correspond pas

[127] Dans le registre de l'originaire, il existe une coalescence de l'affect et de la représentation pour P. Aulagnier

à un mouvement dans la réalité. Cet éprouvé suspend toute distinction entre le corps du sujet et l'espace extérieur. Il est constitué d'images proprioceptives, tactiles, kinesthésiques, cénesthésiques, posturales, d'équilibration, et ne se rapporte pas aux organes des sens à distance comme la vue et l'ouïe (Anzieu, 1987, p. 14). Il s'agit d'un éprouvé, d'une impression corporelle ressentie par le sujet comme extérieure, étrangère à lui-même. Alors que le scénario fantasmatique est construit avec un sujet, un verbe, un complément d'objet et représente une action dans un espace à trois dimensions, avec une confusion réel/imaginaire, le signifiant formel est énoncé par un verbe sans sujet humain (le sujet grammatical est une forme physique, un morceau de corps, mais pas une personne entière) dans un espace à deux dimensions sans spectateurs et s'impose sous la forme d'un vécu hallucinatoire. Il renvoie à des impressions corporelles, des sensations de mouvements et de transformations (par exemple inversion, effondrement, torsion, décollement, dédoublement, ouverture, fermeture, rétrécissement, courbure, aplatissement, ondulation, aspiration, tourbillon, chute, vidange, arrachage, transpercement, explosion, agitation, fragmentation, déchirure, pulvérisation superposition, emboîtement…) et la réversibilité de la transformation. Nous relevons leur proximité avec les *formes de vitalité dynamiques* (D. Stern, chap. 4.6.4.3) et sur le plan musicologique avec les *Unités Sémiotiques Temporelles* (M.I.M., chap. 4.8.4.3).

Les signifiants formels s'originent dans la petite enfance, souvent avant l'acquisition du langage et permettent la mise en mémoire d'impressions, de sensations, d'épreuves du passé. Leur « poids d'imprégnation » est considérable pour le fonctionnement psychique (Anzieu, 1987, p. 9). Pour chaque personne les signifiants formels, en nombres restreints, sont répétitifs. Ils constituent un élément important de la compréhension psychopathologique du sujet (Anzieu, 1987, p. 12) et du processus de soin afin de leur « *permettre de vivre les expériences structurantes qu'ils n'ont pas pu faire dans la petite enfance* » (ibid., p. 22).

Si P. Aulagnier et D. Anzieu soulignent l'implication du mode de relation à l'environnement premier dans ces premières formes de symbolisation, la description qu'ils en font ne concerne que les processus du sujet considéré. Sans sujets, sans contextes, ils ne s'inscrivent pas dans un scénario fantasmatique. R. Roussillon propose trois aspects complémentaires à leurs travaux en appui sur les recherches sur les interactions précoces du bébé avec son environnement (2012 a, p. 147). Les signifiants formels et les pictogrammes se combinent entre eux pour réaliser de véritables scénarii. L'environnement contribue, participe à la fabrique des pictogrammes et des signifiants formels et à leur

combinaison. Les processus de symbolisation primaire sont partageables et peuvent devenir langage dans l'échange avec le clinicien et leur permettent de s'inscrire dans une scénarisation, une narration (avec un sujet, un contexte) qui dit quelque chose des modalités premières de rencontre avec l'environnement. Il s'agit d'une *conversation primitive*[128] dans un registre mimo-gestuo-postural, d'une mise en scène, une *figuration scénique*, en acte, qui appelle une reconnaissance, un partage, une réponse. C'est un mode de symbolisation qui implique la présence de l'objet dans un partage esthésique et affectif.

4.6.4.1.3 Les signifiants atmosphériques (G. Rebollar)

L'informe de l'atmosphère, notion proche d'environnement, d'ambiance, de climat, [129] « *première interface homme/environnement* » (Tellenbach, 1968) est considéré comme l'une des formes d'expression les plus primitives au plus près des premières enveloppes de la psyché (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 477). Les signifiants atmosphériques : vapeur, fumée, brume, brouillard appartiennent au registre de l'archaïque, au plus proche du registre sensori-moteur, au plus proche de l'air, du souffle, de la respiration, du rythme qui organisent et structurent le corps à corps à ce niveau (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 483). L'ambiance est « sans sujet fixe », n'a pas de forme déterminée. Elle est au niveau groupal ce que les états d'esprit et les états d'humeur sont sur le plan individuel (Bittolo, 2007 b, p. 50). La musique, les sons, les bruits contribuent à créer une atmosphère, une ambiance, un « *entourement* »[130]. La création d'une atmosphère sonore est utilisée dans de multiples domaines dont l'un des plus remarquables est la bande sonore accompagnant un film[131].

Cette notion d'atmosphère réunit étymologiquement dans le même mot un objet omniprésent, mouvant, évanescent, invisible, impalpable, éphémère, fantomatique, difficile à saisir (grec atmos - vapeur) et une forme géométrique délimitant un espace (sphaira - sphère) qui se trouve souvent être forme d'un corps en mouvement et symbolise la matrice, un contenant, un enveloppement primordial (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 478). L'atmosphère « *plurielle dans ses représentations et ses formes tout en gardant une certaine homogénéité* » associe à ses caractéristiques physiques des « *qualités sensibles et*

[128] J. Mc Dougal parle de *communication primitive*

[129] Ils apportent des nuances, un gradient à ces termes (« *en fonction du degré de subjectivité, de l'état de conscience, de l'implication du corps, du niveau d'abstraction ou de concrétude de l'expérience vécue* ») préférant celui de climat (lointain et désincarné) pour la dimension institutionnelle, d'ambiance pour la dimension groupale, l'atmosphère (proche et incarnée) pour la dimension duelle. (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 483)

[130] Du latin ambiens : entourant

[131] Les musiques de film, par leur capacité à créer un climat, s'avèrent particulièrement stimulante pour l'associativité dans l'atelier d'écoute musicale et cela pourrait donner lieu à une intéressante recherche.

esthésique », une tonalité, une coloration affective, une *stimmung* (M. Heidegger) (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 478).

Les signifiants atmosphériques n'échappent pas à la nécessité de l'appareil psychique de les symboliser. Par la question de la forme, de l'informe et de la transformation le signifiant atmosphérique est particulièrement propice pour traiter de formes primaires de symbolisation (ibid., p. 483). Le climat affectif des relations avec l'environnement premier teintera le champ transférentiel du plus intime de l'intrapsychique à des formes intersubjectives groupales (ibid., p. 487). Ce « *transfert climatique* » (Roussillon, 1999 a), cette présence d' « *impressions sensorielles atmosphériques et sans nom* » (Reik, 1976), cet « *ensemble sensoriel polymorphe enveloppant* » (Lemaire J.D. , 2009), ce qui est « dans l'air » des séances font approcher des couches les plus anciennes de l'appareil psychique. « *Les représentations de l'atmosphérique transitionnalisent ainsi les rapports du sujet à son environnement. L'atmosphère peut être investie comme une forme de mémoire propice à la réception des expériences interpersonnelles primitives et archaïques, à la sensorialité diffuse de la catégorie de l'atmosphérique* » (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 488). L'enjeu thérapeutique sera de symboliser l'atmosphère par une atmosphère propice à la symbolisation (ibid., p. 489) qui engage le « *registre du partage esthésique et affectif, de la création d'impressions sécures communes afin que puisse être accueillies, représentées et transformées les impressions sensori-affectives traumatiques faisant retour sous forme de réminiscences psychotiques.* » (ibid., p. 490). Ceci sollicite particulièrement le soignant dans ses qualités relationnelles à partir de ses capacités intuitives et contenantes. L'atmosphère parfois hypnotique, irrespirable avec les patients souffrant de psychose « *serait tout autant à entendre comme l'effet des mécanismes de défense par évacuation des parties confuses et brouillage des limites entre soi et l'objet, qu'en termes de prémices à la communication de vécus archaïques*», à « une « *excorporation » non-localisée* »[132]. » (ibid., p. 484).

4.6.4.2 Les représentations de schèmes (S. Tisseron)

S. Tisseron fait l'hypothèse que toutes les opérations psychiques, même les plus complexes, dérivent des trois opérations élémentaires : contact, séparation, enveloppement

[132] Terme emprunté à A. Green (1990). *La folie privée*. Paris : Gallimard.

à partir de schèmes[133] de base de l'activité psychique : les schèmes de transformation (correspondent aux opérations mentales d'union-désunion) et les schèmes d'enveloppe (correspondent aux opérations de contenance). Ces deux types de schèmes se constituent probablement en parallèle (Tisseron, 1994 a, p. 42). Ces schèmes de base sont actifs et « *fonctionnent de façon invisible* » tout au long de la vie dans toutes les images psychiques. Ils s'effacent normalement derrière les fonctions de contenance et de transformation des structures fantasmatiques de plus en plus élaborées (Tisseron, 1993, p. 64). Une fonction de transformation, un mouvement à suivre, une évolution nécessaire qui s'origine dans la sensori-motricité, projette le sujet dans un monde de transformation permanente (fascinant, mais aussi potentiellement angoissant). Une fonction d'enveloppe, de contenir l'image et ses spectateurs (fonction d'enveloppe intersubjective) ressource dans l'identité individuelle et groupale (Tisseron, 1994 a, p. 58-67).

Les schèmes ne sont pas des images, mais des modèles dynamiques préexistants à la naissance (leur frayage remonte à la vie fœtale). Ils sont étroitement liés à la qualité des échanges du bébé avec son environnement qui vient les confirmer comme modèles de fonctionnement psychique (interactions pour les schèmes de transformation, contacts peau à peau, caresses, pour les schèmes d'enveloppe). Une adéquation « *suffisamment bonne* » de l'environnement permet « *la constitution chez le nouveau-né de sa conscience de lui-même en tant qu'entité à qui il arrive des choses et qui peut faire arriver des choses ; c'est de cette double mise en place des schèmes de transformation et d'enveloppe que dépendent les capacités de nouveau-né à se percevoir soi-même comme limité dans l'espace et séparé du monde environnant, et à penser les transformations susceptibles de l'affecter ou d'affecter le monde environnant. C'est à la suite de cette double perception de soi-même comme enveloppe et comme agent de transformation qu'il pourra mobiliser ses possibilités psychiques au service d'opérations de connaissance et de transformation du monde.* » (Tisseron, 1994 a, p. 43). Lorsque l'environnement n'a pas rendu possible l'introjection de ces schèmes, l'activité psychique tente alors de construire en image ce qui fait défaut au sujet en tant que structure en tissant un réseau de fantasmes, en apparence sans rapport entre eux, mais relié à un même schème archaïque « *sorte d'ombilic* »[134]. Une autre possibilité pour le sujet est de mobiliser de façon intensive des fantasmes organisés selon

[133] S. Tisseron s'intéresse au fonctionnement des signifiants formels aux représentations que le psychisme s'en donne, mais leur préfère le terme de schèmes dans la mesure où ces signifiants ne sont pas de nature linguistique (Tisseron, 1993, p. 63).

[134] S. Tisseron fait référence à *l'ombilic du rêve* décrit par S. Freud pour figurer le centre énigmatique des associations du rêveur.

le schème qui n'est pas défaillant et sur lequel il appuie son activité mentale (par exemple si les schèmes d'enveloppe sont défaillants il développe des fantasmes organisés autour de schèmes de transformation) (Tisseron, 1993, p. 72)

Dans la psychose l'investissement des deux séries complémentaires de schèmes (transformation et enveloppe) est empêché. Dans notre dispositif la musique est un matériel qui favorise les investissements de transformation tandis que le cadre est le support de l'introjection de schèmes d'enveloppe.

4.6.4.3 Les *formes de vitalité dynamiques* – Le modelage temporel de l'expérience vécue

Les *formes de vitalité dynamiques* sont des Gestalts naturelles de base, des manifestations de vie dès l'origine. « *Nous vivons des expériences de vitalité comme nous respirons* » dit D. Stern (2010, p. 12). Elles s'appliquent *« au monde inanimé tel que nous l'observons, aux relations interpersonnelles telles que nous les vivons et aux produits de la culture tels que nous les appréhendons.* » (ibid., p. 16). Certaines expériences de la forme et du temps propres à nos rencontres avec la musique, et plus largement avec les arts temporels, sont des rappels de notre quotidien de bébé. (Stern, 1998 a,1998 b), (Trevarthen & Aitken, 2003 a, pp. 318-319). M. Imberty se réfère aux travaux de D. Stern pour appréhender la musique comme « *une architecture* » des formes de vitalité dynamiques. Il propose une conception proto-narrative de l'expérience vécue du temps dans la musique (2005, p. 195).

4.6.4.3.1 Un réservoir fondamental pour le jeu et les expériences de création

> « *C'est là dans ses contours que la performance de la musique et de toutes ces choses non-verbales se produit. C'est pourquoi la musique ou la danse peuvent être si évocatrices affectivement, sans qu'on sache toujours quel est l'affect qui est convoqué.* » (Stern, 2002, p. 37)

Les formes de vitalité dynamiques sont « *les plus fondamentales de toutes les expériences que l'on puisse ressentir dans le cadre d'une interaction avec d'autres personnes en mouvement* » (Stern, 2010, p. 18). Constitutives de nos existences, de nos expériences les plus profondes et intimes, constitutives du « *réservoir fondamental dans lequel on peut puiser toutes les expériences de création* » (Stern, 1985-1989, p. 95), elles nous intéressent particulièrement, car elles trouvent un espace de manifestation dans les arts et la psychothérapie (et de façon plus générale dans toutes les interactions). Passées, mémorisées,, ces formes de vitalité peuvent potentiellement se répéter tout en se modifiant

dans un nouvel espace de rencontre. Dans la relation thérapeutique, elles ouvrent ainsi un accès au passé, elles génèrent l'empathie, elles sont une signature identitaire, elles possèdent une potentialité d'ajustement aux situations nouvelles (Stern, 2010, pp. 21-28).

L'expérience temporelle du bébé est une expérience d'un temps intersubjectif, d'un partage d'un moment présent, d'un « *moment de rencontre* » qui caractérise aussi l'interaction dans la psychothérapie. Ces moments de rencontre sont des expériences de convergence des flux de temporalité dans le champ intersubjectif (Stern, 2003). Avant tout langage en mots le bébé et son environnement se comprennent par le biais des formes temporelles non verbales. Cette écoute n'a pas été apprise. Elle repose sur l'intuition et non sur le savoir (Stern, 1998 a, p. 174). Les jeux avec les sons, le rythme et les mimiques sont les plus précoces que l'on puisse faire lorsque le bébé n'a pas encore une motricité suffisante pour la manipulation d'objets. Cette activité de jeu sans autre but que de jouer est « *la chose la plus simple à faire au monde et aussi la plus difficile* » (Stern, 1998 a, p. 177) . C'est un phénomène dynamique, évoluant par essais, erreurs, ruptures, reprises…, marqué par le style de chacun. Ce jeu constitue une véritable improvisation à la fois « *banale et extrêmement subtile* », avec thème et variations en présentant des stimuli qui varient constamment et légèrement, avec du connu et de l'attendu à l'intérieur duquel se mêle de la surprise pour « *jouer avec l'inexorable marche vers le summum anticipé* » (Stern, 1998 a, pp. 178-180).

Au fil de la vie quotidienne le bébé fait l'expérience des styles interactifs de ses proches, de leur « *texture temporelle* » et négocie ses échanges avec eux dans une « *musicalité captivante* » (Gratier, 2007, p. 88). La musicalité de ces échanges quotidiens constitue un vecteur de culture. « *Les signatures expressives des gestes, des sons, des séquences multimodales d'intentions en mouvement, façonnent chez le bébé un sentiment d'appartenance.* » (ibid., p. 89). Le bébé acquiert une manière d'être, des savoir-faire, des motifs, des patterns, de sa culture d'appartenance. Il acquiert un *habitus* (P. Bourdieu) sédimenté dans les corps qui bougent et communiquent, histoire oubliée et incorporée comme une « seconde nature ». Cet habitus structure les pratiques communicatives en même temps que ces pratiques transforment l'habitus, dans « *l'improvisation spontanée d'une « improvisation régulée ».* » (ibid., p. 89). Un interprète rend une musique particulièrement saisissante lorsqu'il lui imprime ses contours de vitalité qui sont sa signature, lorsqu'il joue véritablement avec les marqueurs dynamiques utilisés en musique: l'intensité (le volume reflétant la force) et ses changements (crescendo, descrescendo), les

accents, la fluidité et les modifications du flux, les tensions/détentes harmoniques, la vitesse, le rythme.

4.6.4.3.2 Les formes temporelles amodales de l'expérience

Le bébé naît dans un univers social groupal constitué d'évènements, de sons et de gestes temporellement organisés. Il est baigné dans « des feelings » qui ont un mouvement temporel (Stern, 2001, p. 49) qu'il a une capacité précoce et très fine[135] à ressentir. Il parvient d'emblée à distinguer et identifier différents tempos et rythmes simples, des changements temporels de l'intensité du son, à effectuer le transfert des formes temporelles d'un mode sensoriel à un autre[136]. Pour le nouveau-né le fait que la stimulation soit visuelle, sonore, tactile n'est pas le plus important. Le bébé ne les distingue pas encore pleinement. Il peut avoir des représentations supramodales (ou amodales). Ce qu'il ressent est « *un flux de mouvement dynamique avec un contour temporel, doublé de force et d'intention.* » (Stern, 2010, p. 143). La pensée émergerait sur ce premier fond de nature rythmique, de ces *« trames temporelles de l'éprouvé »* (Stern, 2001, p. 58).

Les capacités à discriminer les évènements selon un rythme et une temporalité sont essentielles au déchiffrage du monde des sensations. « *Cette compétence est simple : percevoir si quelque chose tombe dans le temps ou hors du temps, en avance ou en retard. Savoir si quelque chose est synchronisé avec autre chose ou pas, voilà la capacité la plus centrale ici. La première distinction entre Soi et les autres est probablement basée sur cette capacité temporelle.* » (Stern, 2002, p. 28). Cette capacité à percevoir le timing, d'emblée présente, ne s'améliore probablement pas avec le temps mais devient plus complexe en emboîtant des temps différents comme dans la musique et le langage par exemple (ibid., p. 29). Si le temps ne réalise pas à proprement parler un sens il est « *quelque chose de transmodal qui ajoute à tous les autres sens, une certaine forme de sensorialité.* » (ibid., p. 27). « *C'est le temps qui donne son caractère qualitatif à la sensation, à l'expérience sensorielle: dans le geste du toucher, par exemple, il peut y avoir une accélération marquée à la fin.* » (ibid., p. 31). Dès le début de la vie le bébé peut extraire une information et la

[135] Cette capacité innée à ressentir la forme temporelle repose sur des mécanismes biologiques : neurones miroirs, oscillateurs adaptatifs (Stern, 2012, p. 22). Les travaux de D. Lewkovicz (2000) sur la perception temporelle intermodale semblent montrer que le nourrisson a une connaissance intime du temps humain.

[136] D. Stern fait référence à des expériences de A.N. Meltzoff (Stern, 2001, pp. 49-50) L'art total cultive ces transferts d'une modalité sensorielle à une autre, ces synesthésies. Le projet d'un « *clavecin oculaire* » du père jésuite Louis Bertrand Castel alliant lumières et sons cherchait ce transfert de sensorialité. Les découvertes récentes de neurobiologie montrent que les cortex sensoriels sont transmodaux. Les modalités sensorielles sont interdépendantes entre elles (et même de l'action motrice). De même pour les cortexs moteurs en réalité sensori-moteurs. (Ghazanfar & Schroeder, 2006)

transposer dans une autre modalité, facilitant ainsi la création de liens associatifs et modifiant la forme d'une représentation (Stern, 1999-2008, p. 45). C'est aussi grâce à ces transferts transmodaux d'information de forme et de temps de l'autre à soi (de notre perception des contours de vitalité qui émanent d'un autre et le singularise) que nous pouvons nous identifier à lui et le comprendre (Stern, 1998 a, p. 173). Ce que nous intériorisons de la rencontre avec un autre ou le monde sont « *ses formes de vitalité (liés à des actes, des sentiments, des attitudes, des réactions spécifiques), leur façon de réagir à nous et le sentiment qu'elles nous inspirent. Ce que nous intégrons a été connu à un niveau intime et local. C'est l'expérience interactive qui est intériorisée, et non l' « objet ».* » (Stern, 2010, p. 183)

La première distinction entre soi et les autres pourrait être ainsi basée sur la capacité temporelle à percevoir les synchronisations/désynchronisations. Il ne s'agit pas seulement d'une question de durée et de synchronie, mais aussi du contour temporel, de la distribution de l'intensité de la sensation, de sa modulation dans le temps qui lui donne son caractère qualitatif. Un geste commence doucement et s'accélère puis poursuit des modulations de vitesse, « racontant » une histoire, un geste qui nous fait ressentir la motivation, l'interaction en cours, un geste vivant. L'expression, la réception, l'exploration esthétique dans les arts jouent particulièrement du modelage temporel et des jeux de transposition modale.

4.6.4.3.3 L'accordage des formes de vitalité

> « *Presque tout ce que fait le bébé dessine une forme dynamique. L'accordage fréquent de la mère réétablit le champ intersubjectif entre eux au moyen des formes de vitalité.* » (Stern, 2010, p. 146).

Le concept d'*accordage affectif* (*affect atunment*) décrit l'accordage des *formes de vitalité*. La mère reprend les éléments dynamiques de façon concordante, mais donne un contenu dans une modalité différente qui lui est propre et reflète ce qu'elle a ressenti. C'est un système subtil et complexe, mais qui se fait sans y penser de manière intuitive et empathique. Elle utilise le « sur-accordage » pour encourager et le « sous-accordage » pour décourager. C'est un système accordé aux possibilités de négociations, aux pourparlers, aux recherches de compromis, aux recherches de subtilité dans les transactions ordinaires de la vie (Stern, 2010, p. 147). Cet *accordage* offre à l'enfant une signalisation en miroir de son propre vécu émotionnel et ceci lui permet un accès à soi par le détour de l'autre.

Les contours de vitalité constituent de *« véritables lignes dramatiques, émotionnelles et temporelles »*, une « musique » permettant une reconnaissance et un investissement de

l'objet par le biais de ses contours rythmiques et interactifs. Comme dans la musique, « *s'il n'y a pas de temps rien ne se passe* ». Tout est porté par le temps et le bébé, comme le musicien met en forme et attribue un sens à ce qu'il est en train de vivre, d'entendre au moment présent (Stern, 2001, p. 54). Le moment présent regroupe unifie dans une gestalt un regroupement de sensations. L'enfant fait dans les *« moments de rencontre »* un *« véritable travail d'extraction »* de certains invariants interactifs *(« schémas-d'être-avec-un-autre-d'une-certaine-manière »)* et repère les variations, les écarts, ensuite éprouvés. Les observations des interactions mère enfant ont permis par ailleurs de repérer qu'une mise en tension, dans certaines limites, pouvait s'accompagner de plaisir, lié à l'attente et au suspens (la petite bête qui monte, qui monte…) (Stern, 1998 b).

4.6.4.3.4 Les formes de vitalité dynamiques : une quintuple structure dynamique fondamentale

> *« Au début de sa vie, le bébé est d'abord, ou de façon prédominante, sensible aux formes de vitalité. Le mouvement est l'évènement le plus précoce et le plus saillant. Mais il ne vient pas seul. Il lui faut du temps pour se déployer, et il dessine nécessairement un profil temporel. Et une fois que le bébé a fait l'expérience de l'action intentionnelle et de l'effort, même sous une forme primitive, le mouvement s'accompagne de force. Les éléments nécessaires pour produire la Gestalt de formes de vitalité dynamiques sont alors présents.* » (Stern, 2010, p. 143).

D. Stern (1985) a forgé le terme « *d'affects de vitalité* » (affective shapes) pour décrire les traits dynamiques des premiers échanges à partir de ses observations des interactions mère-bébé. Puis son intérêt pour « *l'instant présent de l'expérience* », le « *maintenant* » dans lequel les « *évènements dynamiques sont le pivot subjectif du sentiment d'être à l'instant présent* » a entraîné un élargissement conceptuel avec l'emploi du terme de « *formes de vitalité dynamiques* »[137]. Elles sont décrites comme un « *phénomène panmodal de base*», une « propriété émergente », une *« super-Gestalt* », une « *quintuple structure dynamique fondamentale* » liant : mouvement, temps, force, espace, intention. Des formes

[137] Les termes d'affects et d'émotions sont loin de trouver des définitions consensuelles. D. Stern parle d'affect de vitalité et le différencie de l'émotion. A partir de son ouvrage de 2010 sur les formes de vitalités il parle préférentiellement de formes de vitalité plutôt que d'affects de vitalité pour mettre l'accent sur la force, le mouvement, l'espace et la directionnalité. Il ne s'agit pas de contenu (pensée, actes, émotions) mais de transformation en forme dynamique c'est-à-dire de la manière dont ces formes surgissent et se développent dans le temps. Plutôt que de placer les formes de vitalité dans la catégorie « émotions », D. Stern opterait pour la création d'un champ d'étude consacré aux sentiments au sens large qui incluraient les affects, les sentiments d'arrière-plan, les formes dynamiques de vitalité… (Stern, 2010, p. 192) Il renvoie à Damasio pour le passage des émotions aux sentiments qui implique que les émotions sont perçues réflexivement, impliquant la conscience… (ibid., pp. 57, 59-60, 192).

de vitalité dynamiques naît l'expérience de la vitalité comme un tout[138] (Stern, 2010, pp. 13-14, p. 39).

Reprenons terme après terme les cinq composants de cette structure dynamique. L'expérience de la vitalité est inhérente au mouvement (mouvement du corps, mouvement de la pensée**,** flux et reflux des émotions)**.** Le mouvement a un profil temporel tracé par un début, un cours et une fin. L'expérience du mouvement **«** *décrit un petit voyage* » (Stern, 2010, p. 32). Sans cette dimension temporelle, notre expérience du monde humain ne serait pas saisissable. Simultanément au mouvement nous percevons ainsi le temps (sa forme, sa durée), mais aussi une force (motifs pour la psychologie, désirs, pulsions pour la psychanalyse, volonté pour les philosophes), l'espace, et son intention (sa directionnalité en train de se déployer).

Les *contours de vitalité* décrivent des façons d'être, et d'être-avec. *« Ils ressemblent plus à une phrase musicale de sensations dans un courant, qui ne peut être saisie ou même imaginée en prenant une seule note. Les contours vitaux sont des entités globales de ressenti, qui se révèlent dans le temps. Ce sont des contours du temps analogiques, beaucoup mieux appréhendés en terme de dynamique kinétique…»* (Stern, 1998 b, p. 107). Ils sont difficiles à qualifier sinon par des adjectifs ou des verbes tels que « surgir », « s'évanouir », « fugace », « explosif », « crescendo », « decrescendo », « éclater », « s'allonger », « gonfler », « étirer », « vigoureux », « culminant », « se précipiter », « décontractant », « papillonnant », « planer », « immobile », « se balancer », « accélérer », « pousser », « hésitant », « obstrué », « serré »… (Stern, 1985-1989 p. 78, 2010 p. 17). Ces termes témoignent d'une « *expérience de ressenti de force (en mouvement) ayant un profil temporel (et une énergie) dirigé vers quelque chose. Ils ne se rattachent à aucun contenu particulier. Ils sont davantage forme que contenu. Ils concernent le « comment », la manière, le style, et non le « quoi » ou le « pourquoi ».* (Stern, 2010, p. 18)

Pour D. Stern, les formes de vitalité dynamiques se rapprochent des « *sensations d'arrière-plan* » de A. Damasio (Stern, 2012, p. 19), de l'énaction de Varela, Thompson & Rosch (1993) (Stern, 2010, p. 21) bien qu'elles soient « *plus qu'une simple incarnation* » (Stern, 2010, p. 37). Elles se distinguent des émotions qui sont ressenties dans le même temps, car véhiculées par ces formes. Les formes de vitalité véhiculent un contenu qui peut être composé de variations émotionnelles, de « trains de pensée », de souvenirs, d'actes

[138] Pour D. Stern l'idée de forme de vitalité est une extension de la pensée holistique (Stern, 2010, p. 43)

finalisés, d'images, une suite de pas de danse… « *C'est la dynamique de vitalité qui transforme le contenu en expérience dynamique* » (Stern, 2010, p. 34) et lui « *donne alors l'impression qu'il a un cours animé – qu'il est humain* ». Les formes de vitalité, témoignent d'une forme d'expérience non saturée de sens, en cours de déploiement, toujours ouverte aux évènements émotionnels et relationnels.

Si les émotions sont « *une mise en acte dynamique* », elles ne sont pas des formes de vitalité pour autant. Par exemple la colère peut prendre différentes formes dynamiques : « *monter progressivement* », « *exploser* », être « froide »… (ibid., p. 41). Sans la forme de vitalité, « *il manquerait la signature de sa force et de sa mise en acte temporelle nuancée pour que ce soit un acte de communication réel, conçu pour un instant donné et plein de vie. Il ne serait pas incarné, au sens le plus riche du terme. Bref, les formes de vitalité diffèrent des émotions par leur nature, leur perception, leur non-spécificité, leur omniprésence et leur neurobiologie.* » (ibid., p. 42).

4.6.4.3.5 Le concept d'enveloppe pré-narrative (D. Stern)

> « *L'enveloppe pré-narrative du bébé se coconstruit dans une interaction constante avec l'identité narrative individuelle des parents et pourvoyeurs de soin, et l'identité narrative collective de leur communauté culturelle d'appartenance.*» (Missonnier, 2008, p. 65)

Les enfants sont des musiciens, des danseurs et des acteurs créatifs. Leur motivation proto-narrative les pousse à raconter des histoires en mouvement, à les partager dans une « *mise à l'unisson* » obéissant aux formes de vitalité dynamiques. D. Stern, inspiré des travaux du philosophe P. Ricœur, pour lequel habiter le temps du récit est l'activité fondatrice de l'activité humaine, a développé le concept *« d'enveloppe pré-narrative» ou « protonarrative»*. Il suggère que les enveloppes proto-narratives seraient de façon universelle, pour tout le monde et dès les premiers mois de vie, le fondement de la connaissance implicite des relations humaines (Stern, 1998 a, p. 183; 1998 b, p. 109; 1999-2008).

D. Stern considère *l'enveloppe pré-narrative* comme l'« *unité de base globale d'expérience subjective* », comme « *une unité de base hypothétique de la réalité psychique infantile »,* comme *« un schéma d'évènement ressenti* » (Stern, 1999-2008, p. 30), comme « *l'unité de base et le point de départ d'une phénoménologie subjective et psychodynamique de la pensée*» (ibid., p. 31), comme « *une unité du contour temporel du sentiment, qui est vécue et vue comme une forme de micro-intrigue.* » (Stern, 2001, p. 56).

Les moments « *d'être-avec-un-autre-d'une-certaine-manière* » sont aussi représentés comme des *enveloppes pré-narratives*.

Elles sont pré (proto) narratives car elles précèdent le langage verbal et que c'est à partir d'elles que la narration émerge. Le terme d'enveloppe désigne bien l'articulation de schémas de base en une expérience globale émergente et subjective.

Le fil directeur de cette unité est le *« désir/motivation avec son orientation vers un but* » que D. Stern relie aux notions de pulsion, de fantasme inconscient et de représentation-but de S. Freud. L'enveloppe pré-narrative est une construction mentale, une propriété émergente de la pensée à partir de l'existence subjective de l'enfant, de ses expériences en interaction avec son environnement qui permet l'intégration de l'expérience (Stern, 1999-2008, p. 32). Le bébé identifie des éléments invariants, leur synchronisation (une constellation) appartenant à différentes modalités (état émotionnel, éveil/excitation, action motrice, perceptions, sensations, évaluations cognitives, situations) et constituant l'unité d'expérience (ibid., p. 37). Comme dans une phrase musicale polyphonique chaque élément invariant de l'enveloppe (émotion, action, sensation…) est tracé temporellement et mélodiquement avec sa courbe, ses variations d'intensité, des crescendo, decrescendo, explosion, atténuation, moment stationnaire…(les *formes de vitalité dynamiques*). La phrase composée de constellation d'éléments invariants a sa propre courbe par effet combiné, comme une orchestration (ibid., p. 38).

Il souligne le rôle essentiel que *l'enveloppe pré-narrative* joue dans « *la mise en relation des pulsions, de la « pensée », des affects et de l'interaction, en tant que déterminants*. » (ibid., p. 37). La formation d'une *enveloppe pré-narrative* implique une forme précoce d'abstraction et de représentation, de transformations d'aspects symboliques en amont des symboles linguistiques (ibid. p. 45) (une *symbolisation primaire* selon R. Roussillon). Les fantasmes, les expériences imaginaires en temps virtuel, les rêveries constituent des potentialités de variations, de refigurations[139] multiples ouvrant à la créativité et au jeu. (ibid., p. 44). Dans sa rêverie, le rêveur peut survoler chaque partie de l'enveloppe à la vitesse qu'il veut, il peut focaliser librement son attention sur différents objets successivement, simultanément, inverser la relation fond/forme, voyager entre différents schémas représentationnels. À partir de « *phases successives de multiples esquisses* » la refiguration accomplit une intégration de l'expérience par un « *mouvement vers la*

[139] D. Stern emprunte le terme de refiguration à P. Ricœur (1985) « *Durant le trajet qui va de l'enveloppe prénarrative vécue au fantasme…se produit une refiguration des évènements imaginaires en temps réels, sur un mode similaire à ce que propose P. Ricœur pour expliquer le passage de l'histoire à la narration.* » (Stern, 1999-2008, p. 44)

cohérence ». En un mot la refiguration réalise « *une mise en forme, un montage organisateur, au profit d'un scénario* » (Missonnier, 2008, p. 65) Pour D. Stern *l'enveloppe pré-narrative* et son fantasme refiguré sont une construction mentale secondaire à l'expérience (et non première) et sont à comprendre en termes de structures de mémoire. (Stern, 1999-2008, p. 44). Elle est le reflet d'une expérience construite (et non pas d'une vérité objective) et subit des variations « *sur le coup et après coup* » sans changer la forme de base de l'unité (Stern, 1999-2008, p. 46)(Missonnier, 2008, p. 65), (Rosenblum, 2013, p. 159).

La cohérence et la signification de l'enveloppe protonarrative lui sont données par sa structure combinant de façon corrélée et simultanée ligne de tension dramatique et proto-intrigue[140] c'est-à-dire un agent, une action, un but, un objet et un contexte (Stern, 1999-2008 p. 30 ; 1998 a p. 182).

La *« ligne de tension dramatique»*, la « *trajectoire de tension dramatique »*, la « *forme temporelle du ressenti* », le « *contour temporel* », le « *contour de changement dans le temps* », la « *trame temporelle de l'éprouvé* », la « *courbe de vitalité* », la « *courbe de tension par rapport au temps* », le *« schéma temporel du flux du ressenti tracé dans le temps »*, peuvent se décrire chronologiquement par un début, un milieu, une fin, ou pour le dire dans les termes de Labov (1972) une phase d'orientation, une montée vers une acmé et une résolution. Ces formes temporelles subjectives telles qu'on les rencontre dans la musique sont la colonne vertébrale structurant l'expérience éprouvée, la colonne vertébrale le long de laquelle se développe et est révélée l'intrigue. La trame temporelle de la tension dramatique ne suffit pas. Il faut répondre à la question qu'est-ce qui est en train de se passer, et se raconter une histoire. *L'intrigue* relie le qui, où, pourquoi, quoi, quand, comment ? et donne la perception du comportement comme motivé et dirigé vers un but.

4.6.4.3.6. La musique un art de schèmes dynamiques – un art du geste

> « *Le geste et le mouvement sont pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale, mais d'une représentation qui est ici de nature dynamique et non liée directement à des encodages d'écriture de l'objet musical forgé sur la partition… Tout se passe comme si pensée et représentation ne pouvaient se stabiliser - et donc s'enraciner dans les codes sociaux – que par projection dans le geste et le mouvement du corps propre* » (Imberty, 2005, p. 91)

[140] D. Stern fait référence au noyau de cinq éléments composant une intrigue proposé par Burke (1990) : agent, action, intermédiaire, but et scène repris par Bruner avec quelques modifications (agent, action, instrumentalité, but, contexte (Stern, 1999-2008, p. 40). La mise en intrigue consiste à composer une histoire unifiée avec des éléments multiples qu'elle relie par des liens de causalité et de motivation ou de contingence (Ricœur, 1996, p. 202)

Le sonore et le musical ne peuvent être exclusivement définis par des caractéristiques physiques acoustiques, des notes, des échelles, des règles de succession harmonique, des codes fixés sur la partition… qui impliquent un découpage. Ces découpages tendent à isoler des unités construites par la culture. Pour dire ce qui fonde la musique, J. Molino (1998) fait appel à la notion de *schèmes*[141] *perceptifs/moteurs/affectifs*, de schèmes comme lien entre sensible et intelligible faisant intervenir les dimensions multiples du sujet et du son (Molino, 1998, p. 265). Ce lien relève du temps. Parmi les schèmes, celui de tension/détente, de relation d'attente entre questions et réponses, sont présents dès le début de la vie jusque dans la musique tonale. « *Nous sommes ainsi conduits à une nouvelle conception du temps musical : il ne s'agit pas d'un temps vide et abstrait, fait de mesure et de rythmes, mais d'une multiplicité de temporalités concrètes orientées, liées aux schèmes qui organisent le discours musical* » (Molino, 1998, p. 257). Molino parle de multiplicités de temporalités, de temps complexe, *« combinaison complexe de schémas temporels distincts créés par l'interaction du monde des évènements et du monde vivant du sujet.* » (ibid.), de « *temps stratifié et démultiplié* » qu'il compare à des coupes géologiques avec leurs ruptures leurs entremêlements, leurs inversions.

La musique apparaît comme une forme privilégiée de mise en temps des « éprouvés », de l'*enveloppe proto-narrative* présente dans toutes les activités humaines, qui donne sens et ordonne ce que D. Stern (2004) nomme le *« moment présent »* (Imberty, 2007, p. 29-30). Le geste, mouvement orienté produit un sens dans le temps. Le geste lie les évènements dans un moment structuré du présent. Il a un début, un développement, un point d'aboutissement. En établissant un lien entre passé, présent et futur, le geste donne une orientation et établit une cohérence personnelle vécue dans le temps

À partir de nos éprouvés du corps avec notre environnement physique et humain nous avons un système de repères temporels et spatiaux, mais aussi de schèmes dynamiques de tension et de détente sensori-moteurs et émotionnels. Les gestes vocaux, instrumentaux, rythmiques et mélodiques perçus font retrouver en soi une représentation kinesthésique de ces gestes, représentations kinesthésiques qui contribuent au déchiffrement du sens de ce qui est écouté (Imberty, 2007, pp. 10-11). Le geste produit le son dans un mouvement intentionnel, voire inter-intentionnel, motivé, orienté dans l'espace et le temps, orienté vers un but qui lui donne un sens individuel, social ou historique (Imberty, 2005, p. 90).

[141] Il emprunte la notion de schème à Kant (*Critique de la raison pure*, Œuvres philosophiques *I*. Paris : Bibliothèques de la Pléiade (éd. 1980), p. 886), le schème comme « *représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image* » (cité dans Molino, 1998, p. 264)

L'écoute d'une musique nous renvoie, aux gestes de production sonore ou aux mouvements virtuels physiques ou psychiques sous forme de schèmes temporels intériorisés, de sensations neuromusculaires intéroceptives qu'elle génère. Ces gestes se caractérisent par une qualité et une quantité d'énergie, des variations d'énergie, des formes dynamiques données à la trajectoire sonore. De ce point de vue, la musique en mettant en scène les modalités énergétiques du geste, permet de « *rattacher les mouvements du son aux profondeurs du mouvement humain* » (P. Leroux, 2011, p. 34), de les relier à l'expérience intérieure vécue sans laquelle le sujet ne pourrait sans doute pas les interpréter ni s'approprier une signification. Ceci souligne le passage, les correspondances, les transpositions, les transferts entre les paramètres sonores du geste musical et les paramètres cinétiques du geste corporel. Une pièce musicale peut être pensée comme une succession de geste, un groupement de gestes (Imberty, 2005, p. 99). Tout geste est trace de processus qui se sont déjà produits, sorte de mémoire motrice individuelle et collective (ibid., p. 100).

La musique est tout autant geste que son (geste-son). « *Tout geste est musique potentielle, musique intérieure douée de son rythme, de son harmonie et de ses courbes mélodiques. De même toute musique est geste potentiel, doué de force de tension, de mouvement.* » (Spampinato, 2015 a, p. 97). Le geste permet de saisir, d'éprouver physiquement les phénomènes dans le déroulement du jeu avant de les intégrer dans la pensée. Le geste éclaire le « *savoir de l'oreille* » (Reibel, 1984, p. 23).

4.6.4.4. Le « *sentir et le se-mouvoir* » – Dans et avec le mouvement, la musique est une expérience qui donne le sentiment de « *se sentir être en vie* ».

La musique est une « *expérience vécue à même la vie* » (Jankélévitch, 1961, p. 118). Plus qu'une activité humaine parmi d'autres, la musique a quelque chose à voir, de manière absolument irréductible, avec la vie, son émergence, son mouvement, son flux, sa continuation, ses infinies transitions, sa croissance (Boissière, 2011 c, pp. 26-27) (Vion-Dury, 2013, p. 52). Par son processus créatif, la musique « *nous fait être vivant* » nous procure le sentiment de « *se sentir être en vie* » (Boissière, 2011 c, p. 21). *« Sa puissance serait alors d'instituer, dans et avec le mouvement, les modalités d'un être vivant au monde qui n'existait pas auparavant.* » (Boissière, 2014 a, p. 66). Par sa fluidité, son aspect mouvant et continu elle possède les mêmes caractéristiques que les processus vitaux (Vion-Dury, 2013, p. 67). Elle a un « *rapport avec le fond de la vie* » (Kimura, 1988-2000, p. 37), avec la « *chair du monde* » (Merleau-Ponty). Elle a un *effet de vie* (Munch, 2009). Elle est une « *métaphore de la pulsion* » (Rosolato, 1978, p. 39). Nous retrouvons la même notion

chez le compositeur contemporain G. Reibel. Ce dernier évoque en amont de tous les « effets » que nous pouvons identifier dans la musique (esthétique, dramatique, métaphysique, kinesthésique, poétique, associatif…) une origine globale commune ressentie comme une « *énergie en mouvement* », « *manifestation première et globale de la vie* » (Reibel, 1984, p. 226). Cette énergie engendre l'invention musicale, les dimensions mélodiques et rythmiques…les figures et cellules concrètes des réalisations musicales.

Le neuropsychiatre et philosophe E. Straus (1891-1975) défend dans ses écrits l'hypothèse d'une unité intrinsèque du « sentir » et du « se-mouvoir », du vécu et du mouvement, comme les modes de l'être-au-monde d'un être vivant qui fait expérience (ein erlebendes wesen) (1935, partie IV). Le sentir, le pathique (du grec pathos, ce qu'on éprouve, ce qu'on subit), désigne pour cet auteur un rapport originaire fondamental et immédiat, intuitif-sensible, pré-conceptuel avec les phénomènes (Straus, 1930, p. 23). Il concerne *« le vécu le plus reculé, le plus indicible, indépendamment duquel pourtant l'entier de la vie perd son sol et son ancrage…* » (Boissière, 2014 a, p. 72). Le sentir est pour E. Straus démarqué[142] du percevoir et du connaître objectif, démarqué comme le sont le paysage et la géographie, comme le sont l'espace acoustique (chap. 4.7.5.4) et l'espace optique, l'espace de la danse et l'espace du mouvement dirigé, la dimension pathique et la dimension gnosique (Straus, 1935, p. 383). L'espace du paysage est l'espace toujours centré sur l'ici, toujours singulier et changeant, celui où je me tiens (Straus, 1935, p. 291). le sentir est un mode de l' « *être vivant* » qui ne prend sens que dans un rapport, *une polarité intérieure/extérieur*e dont le corps est le médiateur. L'expérience du « sentir » s'attache au phénomène tel qu'il apparaît dans l'interaction du sujet avec *son* monde, dans la singularité de sa subjectivité. Il ne s'agit pas des sensations considérées comme des réactions induites chez un sujet récepteur, mais du « sentir » considéré comme l'effet d'un certain type de rapport qu'entretient le sujet avec son mode environnant, une énaction dans le langage de J. Varela. « *L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties ou à se séparer de celle-ci. Tout acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux un être en mouvement. En conséquence, le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de faire comprendre.* » (Straus, 1935, p. 320).

La thèse d'E. Straus est développée en appui sur des références à la danse et à la musique. Musique et danse offrent une « matière », une potentielle figuration pour

[142] E. Straus reconnait que les deux pôles sont présents et difficiles à dissocier complètement, difficiles à articuler.

appréhender la coordination d'espace et de temps sans laquelle le *mouvement* ne peut pas être compris. La musique et la danse sont pour E. Straus le *nœud de cristallisation* d'un questionnement sur le lien mouvement/sentir. Le mouvement qu'initie la musique[143] est un mouvement pour lui-même (sans but à atteindre), un mouvement présentiel, un mouvement dans l'ampleur, l'énergie, la tonicité, ouvrant à un ordre symbolique langagier non verbal (Boissière, 2011 a, p. 60 ; 2016 a, p. 75). La musique transforme l'expérience que nous faisons du corps dans l'espace, du corps animé par le rythme, du pas dans la marche, pas relancé par son point de contact et d'impulsion, de rebond sur le sol et qui trouve sa réplique dans la main (Boissière, 2014 a, p. 119). La musique dans son aspect primordial, en deçà des œuvres et de leur forme, jusqu'à un « *point insaisissable et puissant* », « *que l'on pourrait qualifier d'avant la musique* », peut délivrer la clé du mystère du mouvement dans son lien au sentir (Boissière, 2016, p. 7 et 9).

4.6.5 La représentation-chose, la représentation de chose[144]

La représentation de chose occupe une position carrefour dans le psychisme en mettant en rapport la chose et le mot au niveau conscient, la chose et la pulsion au niveau inconscient. Elle est au cœur de l'activité psychique, « *ce qui nous meut en notre for intérieur* » (Green, 1987, pp. 364-365). R. Roussillon utilise le terme de *représentation-chose,* pour dire « *la représentation devenue chose, la représentation faite chose interne* » (Roussillon, 1998 a, p. 61). La représentation-chose n'est pas une simple image, une simple copie interne de la chose. Elle est constituée d'une « *concaténation de traces perceptives* » (Roussillon, 2009, p. 133), de perceptions sensorielles « *tissées en réseau* » (Vacheret, 2014, p. 209), d' « images » interconnectées entre elles de façon mouvante, concernant ses particularités visuelles, sonores, tactiles, gustatives, kinesthésiques, rythmiques... mais aussi des qualités plus abstraites de réceptivité, sensibilité, représentées à partir des perceptions de creux, de douceur… et des propriétés plus difficiles à saisir comme la capacité miroir, la réflexivité de l'objet. Cet ensemble d'images associées n'est pas clos. Il est ouvert sur un potentiel de possibilités indéfinies, qui peut s'enrichir, se modifier, à

[143] E. Straus appelle rythme l'impulsion au mouvement que procure la musique. Ce pouvoir qu'a la musique peut être utilisé pour le meilleur, la danse, les célébrations rituelles de la vie humaine où pour le pire à des fins d'instrumentalisation politique. (Boissière, 2016, p. 77).

[144] R. Roussllon emploie le terme de représentation-chose pour la chose qui représente des temps intersubjectif et auto-subjectif, les deux premiers temps de la symbolisation primaire et celui de « *représentation de chose* » pour la forme intériorisée de ces deux temps.

l'image du « *vivant à l'œuvre, du vivant en train de (se) produire sur la scène de la représentation psychique* » (Roussillon, 2009, p. 134). La représentation-chose est issue d'un vaste et complexe réseau de connexion fondé sur un fonctionnement associatif propre à celui qui représente, et contextualisé dans un temps donné (Roussillon, 2007 e, p. 348; 2009, pp. 133-134). Les représentations de chose relèvent d'un processus intégrateur des images sous-tendu par les différents modes sensoriels et de leur appropriation subjective.

Ces images visuelles, sonores, olfactives, tactiles, gustatives sont issues du lien primaire et étroitement associées entre elles par l'affect qui lui est lié depuis les premières expériences qui la constituent. Les représentations de chose contiennent des traces de relation. Elles sont aussi des représentations de situation. « *Elles contiennent des traces d'interactions passées et des ébauches d'un interagir futur, des modèles scéniques et formes d'interactions, donc des empreintes d'expériences réelles du monde.* » (Hartung, 2016, p. 1214). Ce mode de « *pensée en images* » est inscrit dans la « *mémoire du corps* » aux confins de l'indicible (Vacheret, 2002, p. 152). « *La chose dont il s'agit c'est l'image et l'affect, aux confins du corps et de la pulsion.* » (Vacheret, 2014, p. 209).

4.6.6 La représentation de mot

La représentation de mot regroupe non seulement l' « *image sonore* » du mot entendu, les « *images visuelles* » du mot lu (« *image de lecture* ») et du mot écrit (« *image d'écriture* »), mais aussi l' « *image de mouvement* » (Arrivé, 2003, p. 10). Cette notion d'image de mouvement corporel regroupe les mouvements des organes de phonation, de la main qui écrit, des yeux qui suivent le déroulé des mots sur le support d'écriture… Les mots sont introduits dans les interactions avec l'environnement premier et contiennent des « *traces mnésiques scéniques* ». Ils « *sont en substance scénique* ». Ils sont « *représentant d'une structure scénique complexe, et pas seulement d'une chose* ». (Hartung, 2016, pp. 1214-1215). Lorsque la représentation de mot s'ajoute à la représentation de chose, ce n'est pas seulement un signifiant qui s'ajoute à un signifié, c'est une véritable « liaison » de l'un par l'autre (Le Guen, 2001, p. 60), « *une forme d'interaction symbolique* » (Hartung, 2016, p. 1215).

Le registre de représentation de mot est « *plus clos* » que celui de la représentation de chose. Ce niveau d'intégration repose sur les logiques de la secondarité, une linéarité, une rencontre avec la limite et l'inscription au sein d'une logique du « *non tout, non tout de suite, non tout seul, non tout ensemble, non tout-en-un…* » (Roussillon, 2013 a, p. 84).

Les mots sont porteurs de tous les montages sensori-moteurs et d'images qui lui ont donné naissance et inversement la production et l'audition d'un mot évoquent des représentations et font résonner des éprouvés sensoriels dans un va-et-vient entre corps et code linguistique. L'art du langage met en jeu ce double mouvement de l'élaboration créatrice de l'auteur à la réception recréatrice du récepteur. La chair se fait verbe et le verbe se fait chair (Ledoux, 1992, p. 196). Le mot ne réduit que partiellement la chose. La chose nourrit une associativité fertile de mots. Le mot reste ouvert sur l'indéterminé, l'incomplétude, des potentialités… qui font sa richesse créative.

4.6.7 Le Représentant-affect

> « *L'affect est le nœud qui permet de tenir ensemble la vie représentative et ses enjeux pulsionnels et vitaux et leur articulation avec la vie relationnelle*. » (Roussillon, 2001 b, p. 70).

4.6.7.1 L'affect un concept unifiant ?

Dans le champ psychanalytique l'affect est considéré par R. Roussillon comme un concept unifiant[145], qui peut se manifester sous de multiples formes décrites en termes d'émotion, sentiment, passion, sensation, éprouvé, humeur (Roussillon, 2001 b, p. 69; 2007 e; 2008 d, p. 36). Le représentant-affect psychique est une des propriétés émergentes d'un vaste réseau associatif de connexions de réactions somatiques. L'affect constitue par son expressivité double à la fois physiologique et psychologique, sa « *place mitoyenne* » (Green, 1973, p. 221), une « *clef de voûte* », un « *organisateur psychosomatique* » (Smadja, 2008, pp. 168 et 171). « *L'affect semble faire le lien entre les différentes formes de représentations (de choses ou de mots) et leurs ancrages corporels* » (Brun, 2013 d, p. 326). Il a une position « *carrefour* », « *charnière* » dans la communication avec soi et avec les autres (Roussillon, 2008 a, p. 184).

[145] Les termes d'affect et l'émotion ne recouvrent pas les mêmes concepts pour tous les auteurs. Dans le modèle freudien, le terme d'émotion est peu utilisé. C'est le terme d'affect, issu du mot allemand affekt qui prédomine.Certains auteurs réservent le terme d'émotion à la conception neurophysiobiologique, au physiologiquement éprouvé (W.B. Cannon, J. LeDoux, H. Selye, A. Damasio…) et d'affect au versant psychique de représentance pour la psyché (M. Pagès, 1986 par ex.). Par ailleurs il semble que dans l'évolution des idées progressivement le terme d'affect renvoie davantage à la théorie des pulsions et celui d'émotion à la théorie des relations d'objet (Golse, 2012 b). Les émotions sont de plus en plus considérées comme une manière d'appréhender, de faire connaissance avec l'objet (D. Widlöcher, G. Haag par exemple), comme une voix de passage de l'interpersonnel à l'intrapsychique. M. Klein et plus encore W.R. Bion via le concept d'identification projective normale, l'enracinement des liens K, A, H, montre le rôle fondamental de l'émotion dans la constitution de l'« *appareil à penser les pensées* ». Pour cet auteur le monde intrapsychique est un monde de relations entre des objets intériorisés, des liens émotionnels d'amour(A), de haine (H), de connaissance (K ou C). Le lien K, est bien un lien émotionnel « *en ce sens qu'il correspond à l'émotion liée à l'incertitude et à la tension qu'il faut supporter devant l'inconnu en attente d'un sens*. » (Golse, 2012 b, p. 69)

L'affect a en effet une fonction à la fois dans la relation du sujet à lui-même, à son *fond vital psychosomatique,* à son socle corporel, mais aussi participe aux accordages des interactions (D. Stern), dans un partage d'affects (C. Parat, 1995). Expression du corps et du lien à l'autre, du corps en tant qu'il est affecté dès l'origine par le lien au corps de l'autre (de la mère dès la vie fœtale) l'affect se constitue dans « *l'ombilic de la psyché au corps* » en amont de tout accès à la parole et est difficile à nommer (Kaës, 2006 b, p. 60). Dans le champ thérapeutique, faire vivre à l'autre l'affect non supportable en soi, informe sur les difficultés d'un sujet. « *l'affect est ainsi comme « transféré » dans l'autre, qui devient comme le « miroir affectif du négatif de soi » qui est ainsi chargé de ce que le sujet ne peut ou ne veut pas sentir de lui.* » (Roussillon, 2008 a, p. 184). Lorsqu'il y a un déficit des représentations de mots, le registre des affects est un moyen privilégié de communication et de mobilisation. Il facilite les mouvements de régression et d'identification du soignant. Cette régression rend particulièrement sensible à « *la substance vocale* », à la posture, aux mimiques, aux mouvements, et crée une ouverture relationnelle. Le partage d'affects est essentiel ici, ce vécu n'ayant jusque-là pas toujours trouvé d'autres possibilités d'expérimentation.

Tout ce qui est éprouvé psychiquement touche le corps et tout ce qui touche le corps tend vers une traduction au niveau psychique. À chaque étape de la trajectoire représentationnelle, depuis une sensation quantitative l'affect accompagne les transformations, en les complexifiant par ajouts d'indices qualitatifs dans un champ interactionnel (Roussillon, 2001 b, p. 71). Son double ancrage corporel et interactif dès l'origine donne à l'affect un intérêt majeur dans le champ de la créativité et des lignes représentatives mouvantes de la symbolisation.

4.6.7.2 Fonction de représentant (A. Green) et d'auto-information (R. Roussillon) de l'affect

Aux traces mnésiques (aspects qualitatifs) S. Freud associe un quantum d'affect (aspects quantitatifs). Il existe des situations où représentations et affects ont des destins séparés, où des déformations, des renversements, des dissociations se produisent. Le caractère de signal de l'affect d'angoisse qu'il décrit s'est généralisé petit à petit à l'ensemble de la vie affective. Par cet effet de signal de l'affect la psyché s'auto-informe de ce qui se passe à ses frontières internes et externes. Il s'organise comme signe, comme signe partagé. Ce signal témoigne de ce qui « travaille » la psyché, de ce qu'elle transforme, métabolise, intériorise (de l'émergence d'un processus d'appropriation subjective). L'affect et ses

variations accompagnent et « suivent » l'ensemble de ce « *processus affectif auto-informatif* ». Il a une *fonction réflexive* associée à une *fonction de boussole* (d'exploration) pour la vie psychique et relationnelle. Dans cette *capacité réflexive*, les affects ont une place centrale à la fois comme phénomènes à représenter et comme moyen de représentation (Roussillon, 2001 b, p. 72; 2008 b, p. 179).

Les travaux d'I. Fonagy (1991) sur « *la vive voix* » (fonction de figuration affective de l'énonciation, du *style vocal*) et d'A. Green (1973) sur le « *discours vivant* » (fonction de représentation de l'affect et non plus seulement de coloration émotionnelle quantitative) viennent appuyer le fait qu'au fil du développement des idées les affects sont progressivement de plus en plus perçus comme un processus éminemment dynamique au niveau de la réalité psychique. Le représentant-affect est un élément du discours, un indice d'intensité de la manière dont la psyché est *ébranlée* par l'expérience qui vient l'habiter. « *L'affect est regard sur le corps ému* » (Green, 1973, p. 221). Sur le plan topique l'affect serait situé du côté du Moi. L'affect a besoin du Moi pour l'éprouver, l'enregistrer, le maîtriser. Au niveau du Ça l'affect est irreprésentable. Il est en quête d'une représentation, « *un évènement psychique lié à un mouvement en attente d'une forme.* » (Green, 1985).

4.6.7.3 Croisées avec les neurosciences - De l'émotion au sentiment (A. Damasio)

> « *Le mot émotion est issu du latin emovere : mettre en mouvement ; Il a d'abord eu le sens de mettre en mouvement physiquement, avant de prendre le sens figuré d'une mise en mouvement psychique* » (Houzel, 2013, p. 536)

Le neurobiologiste A. Damasio (1995, 1999) a montré que nos émotions sont au cœur de notre organisation sociale, cognitive, psychique. Elles sont étroitement reliées aux processus cognitifs. Elles jouent également un rôle capital dans les processus empathiques. Les émotions primaires : joie, tristesse, colère, peur, surprise, dégoût, et les émotions secondaires complexes (combinaisons émotionnelles avec une grande diversité en fonction des auteurs) sont caractérisées par des éprouvés (affects) et des expressions corporelles et comportementales. La perception des émotions dépend d'un système complexe, faisant intervenir de nombreuses composantes, indissociables de la régulation biologique. Il existe un fil conducteur reliant sur le plan anatomique et fonctionnel la faculté de raisonnement, la perception des émotions et le corps. La formule de Descartes *« Je pense donc je suis »* qui suggère que la conscience de penser est le fondement de l'être, est contredite par A. Damasio pour qui, au contraire, le fait d'exister précède celui de penser (avant l'aube de l'humanité des organismes ont existé, du simple vers la complexification, nous venons au

monde, nous commençons par exister, et plus tard seulement nous pensons). Dans sa théorie, esprit et corps fonctionnent comme une unité qui interagit pleinement avec l'environnement physique et social. Sa théorie des marqueurs somatiques propose une forme d'engramme, une sorte d'empreinte, déterminante dans notre chaîne de pensée, pour les décisions que nous prendrons, notre raisonnement.

A. Damasio considère les émotions comme des manifestations somatiques, physiologiques de l'organisme face à des inducteurs de l'environnement ou du milieu interne, des « programmes d'action » qui se traduisent par des mouvements corporels. Elles ont un aspect expressif, reconnaissable et ne sont pas déclenchées de manière consciente. Il décrit quatre niveaux dans le déploiement des émotions. Le premier est celui fondamental des régulateurs biologiques. Le second est celui des émotions primaires, secondaires et d'arrière-plan. Le troisième est celui des sentiments, résultat de processus cognitifs complexes du traitement de l'émotion, des représentations, des images de l'état du corps, subjectifs et conscients. Le quatrième niveau est celui de la conscience. À partir des représentations du troisième niveau, les réponses complexes propres au sujet sont produites. La communication entre ces différents niveaux se fait de bas en haut et de haut en bas

4.6.8 Le « dire » de la musique - Ce que la musique exprime et représente

« *Il est impossible que la musique dise quoi que ce soit ; et pourtant, toute musique semble bien vouloir dire quelque chose*. » (Wolff, 2015, p. 220)

Parmi ces différentes modalités d'inscription de l'expérience que nous venons d'énumérer, quelles formes expressives et représentatives prendrait l'expérience musicale ? Nous nous appuyons pour éclairer cette question sur les travaux de F. Wolff (2015).

Au lieu de replier la sémantique musicale sur elle-même (la musique est une forme de langage qui se signifie lui-même), F. Wolff propose de considérer que la musique dit de deux façons distinctes selon deux modèles : le modèle linguistique et le modèle iconique. « *À la manière d'un discours, elle exprime quelque chose, mais cela ne signifie nullement qu'elle l'exprime de la même manière qu'un discours. À la manière d'une image, elle représente quelque chose, mais elle ne le représente nullement de la même manière qu'une image.* » (Wolff, 2015, p. 225).

La musique dit quelque chose, elle est acte (processus) et discours, elle dit quelque chose d'un monde imaginaire. Ce disant elle exprime quelque chose. Elle exprime des humeurs, des états d'âme, des émotions, des climats, des atmosphères (Wolff, 2015, p. 286).

La musique représente quelque chose. Elle figure des évènements dans son ordre propre, auditif et temporel, évènements qui entretiennent avec l'image un rapport analogique. Elle représente des transformations sans rien qui se transforme, des changements sans chose changeante et s'exprime par des verbes sans sujets, des verbes d'action sans agent, par ex : « *ça éclate explosivement, ça monte d'un coup en bondissant…* » (Wolff, 2015, p. 320). D. Anzieu parlerait là de signifiants formels, D. Stern de formes de vitalité dynamiques, R. Roussillon de formes primaires de symbolisation.

La musique nous conduit également en amont ou à l'amorce des premières formes de symbolisation aux limites des dimensions originaires (P. Aulagnier), pré-représentatives, sub-symboliques, dans le sentir (E. Straus), les champs énergétiques (O. Avron), le protomental (Bion)…, les modes d'être de présence au monde et aux autres.

Ce faisant la musique offre potentiellement un accès aux modes d'expression prévalents des souffrances non subjectivées, non appropriées.

4.6.8.1 La musique exprime des humeurs, des climats, des atmosphères.

> « *Si la musique semble à la fois parler et ne rien dire, c'est tout simplement qu'elle exprime quelque chose.* » (Wolff, 2015, p. 226)

La musique est souvent reliée aux émotions. Elle est souvent considérée comme « la langue des émotions ». Le son met l'écoute en tension, et notre système biologique en alerte. Si le son est reconnu, l'attente satisfaite, c'est la détente. L'univers créatif sonore, par les tensions rythmiques, mélodiques ou harmoniques, puis les détentes qui viennent les apaiser est directement lié au système des émotions (Wolff, 2015, p. 200). Trois sources d'émotions avec la musique sont envisagées: celles qui ne sont qu'en nous (musiques associées à une expérience), celles qui ne sont que dans la musique et celles que la musique nous donne, nous fait éprouver (ces dernières étant considérées comme proprement esthétiques). Mais on ne peut pas conclure pour autant que la musique est « la langue des émotions », car toute musique n'exprime pas une émotion et toutes les émotions ne sont pas exprimables dans la musique (par exemple le souci, l'appréhension, la honte, le dégoût…). « *Lorsqu'on prétend que la musique exprime des émotions, on ne se réfère qu'à une toute petite partie du continent musical ainsi qu'à une toute petite partie du continent émotionnel* » (ibid., p. 245).

La musique exprime plutôt des qualités affectives, des humeurs, « *des humeurs, c'est-à-dire des émotions sans rapport intentionnel*[146] *à quoi que ce soit d'extérieur* » (Wolff, 2015, p. 252) comme la joie, la tristesse, la sérénité, la rage, la colère, l'effroi... Mais ceci n'est qu'un cas particulier de l'expressivité de la musique (ibid., p. 284) La musique peut exprimer autre chose que le monde intérieur (ibid., p. 261, 282). Elle crée un monde imaginaire d'évènements purs et peut exprimer un climat une « *tonalité du monde* », une atmosphère du monde sonore qu'elle représente (ibid., pp. 256-259). « *Le climat est la face extérieure, publique dont l'humeur est la face intérieure et privée. On éprouve l'un hors de soi, on ressent l'autre en soi.* » (ibid., p. 56).

La discursivité musicale est construite, culturellement variable, constituée des éléments qui font que l'assemblage sonore fait musique, c'est-à-dire un mouvement continu fait d'éléments disjoints (hauteurs, unités de temps, l'existence d'une causalité entre les évènements sonores). Les éléments d'expressivité émergent de ces éléments de discursivité. Il faut entendre que la musique est un mouvement (le quoi du mouvement, la discursivité) pour entendre le mouvement expressif qu'a la musique (le comment, l'expressivité). « *Il y a donc le quoi du mouvement et son comment ; mais ce comment nous importe : ça se rapproche, ça menace, ça empire, ça s'éloigne, ça se calme. Il y a ce qui arrive et comment ça arrive ; et finalement l'effet que ça nous fait – où ça pourrait nous faire. Tel est le climat : c'est cet effet du comment. C'est l'effet que font sur un sujet percevant, les modifications dynamiques des mouvements naturels.* » (ibid., p. 281).

Cet élément nous intéresse particulièrement en situation de pratique de jeu groupal avec le sonore. L'improvisation donne une forme climatique, atmosphérique, à un état sensori-affectif-moteur groupal ou à des contenus sensori-affectifs sans contenant pour nous les faire sentir, éprouver. « *L'atmosphère pose la question de la composante groupale de l'humeur … Elle est porteuse de potentialité différenciatrices et détermine la qualité des processus d'élaboration et de transformation des éléments protomentaux vers les mises en forme psychique.*» (Bittolo, 2007 a, pp. 310-311).

[146] F. Wolff souligne que l'émotion comporte cinq composantes : physiologiques (rythme cardiaque, sueurs, respiration…), comportement, l'affect, sa qualité (par exemple l'émotion joie peut se décliner en contentement, gaieté, euphorie, ravissement…), son caractère intentionnelle (à propos de quelque chose) (Wolff, 2015, p. 249-250).

4.6.8.2 La musique représente des transformations, des changements sans choses

> « *…il y a bien trois niveaux, dans l'image comme en musique. Il y a le sensible, le pur sensible : des couleurs des sons. Il y a le fait que parfois, on voit la configuration des couleurs comme une image ou qu'on entend l'ordre des sons comme une musique. Couleurs et sons sont devenus des signes, ils sont alors représentatifs. Et il y a, au troisième niveau, ce qu'ils représentent : des choses réelles ou imaginaires pour l'imagé ; l'ordre des évènements purs d'un monde imaginaire pour la musique.* » (Wolff, 2015, p. 295).

Si la musique est la représentation d'un monde d'évènements purs, il est paradoxal d'affirmer qu'elle représente quelque chose. (Wolff, 2015, p. 287). Nous écoutons des sons, des signes sensibles, mais nous entendons de l'intelligible, de la musique. La musique est la représentation de quelque chose d'intelligible (ibid., p. 288). Mais ce que représente la musique n'est pas clairement déterminé, clairement imaginable, ce ne sont pas les mêmes scènes ni les mêmes choses pour chacun… ce ne sont que « *des formes sonores en mouvement* » (Hanslick, 1854, p. 86). Si la musique représente, figure, elle ne figure pas des choses, mais des évènements dans son ordre propre auditif et temporel et entretient avec l'image qui représente des choses dans son ordre propre visuel et spatial un rapport analogique. « *La représentation musicale n'est pas « chosique ». …. Elle parle un langage purement verbal d'évènement… Nous entendons bien qu'elle représente quelque chose, mais sans rien d'imaginable visuellement…elle a une structure représentative sans rien de visuel*» (Wolff, 2015, p. 291). Cette « incomplétude » peut aussi être paradoxalement sa complétude, car « *sans rien pouvoir nommer, elle parvient à nous parler et sans figurer aucune chose elle réussit si bien à représenter.* » (ibid., p. 291)… « *Ce que représente la musique, le quoi, c'est ce monde imaginaire purement verbal, d'évènement rationnellement liés ; et la manière dont elle le représente, le comment, est adverbiale, ce sont les manifestations extérieures de l'acte même de le représenter – doucement, violement, joyeusement, tristement, etc.* » (ibid., p. 292).

Représenter par des sons, des enchaînements d'évènements sonores, c'est représenter des transformations sans rien qui se transforme, des changements sans chose. Ceci rejoint la notion « *d'altération* », « *un principe de transformation* », une « *production d'énergie différenciée et différenciante* » que B. Sève (2002) place au centre du processus musical. « *L'altération est le dynamisme propre de la musique, son mouvement le plus intime, le*

plus énigmatique et le plus prégnant ». (Sève, 2002, p. 203)[147]. Elle permet à la musique d'exister dans « *une puissance continue de transfiguration* » (Vion-Dury, 2008 a, p. 191)

4.7 La pulsation de la psyché - Les trois temps - les trois scènes de la symbolisation primaire

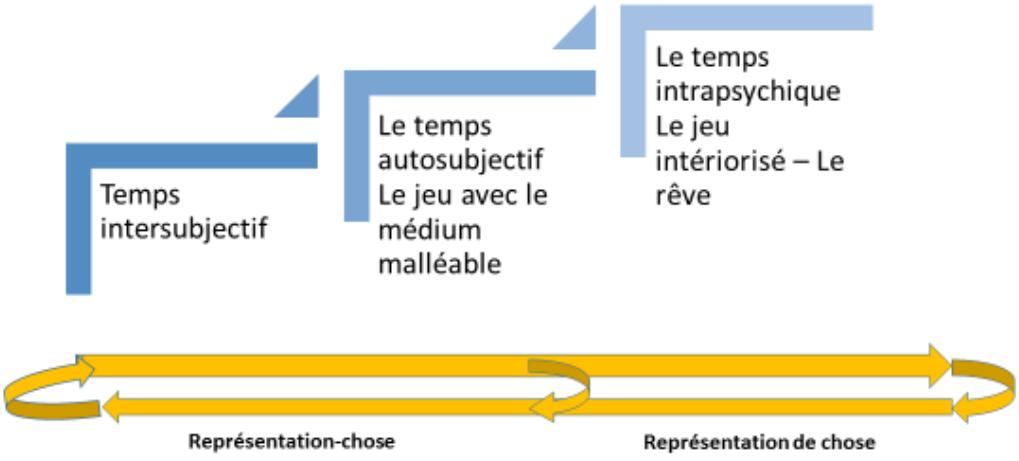
> « *La symbolisation primaire est le processus qui fait passer de la « matière première » de l'expérience, la trace mnésique perceptive, la motion pulsionnelle, ou encore le représentant psychique de la pulsion selon Freud, qui porte la trace sensori-motrice de l'impact de la rencontre du sujet avec un objet encore mal différencié, mal identifié, qui mêle part du sujet et part de l'objet, à une possibilité de scénarisation susceptible de « devenir langage », susceptible d'être narrée à un autre sujet, d'être ainsi partagée et reconnue par un autre sujet pour devenir intégrable dans la subjectivité.* » (Roussillon, 2014 b, p. 165)

4.7.1 Vue d'ensemble

Les processus de *symbolisation primaire* sont au cœur du processus créatif et sont particulièrement empêchés chez les sujets souffrant de pathologies psychiatriques invalidantes. Leur étude représente un enjeu central dans les soins à médiations artistiques.

Les processus de la symbolisation primaire font intervenir trois temps dialectiques, trois scènes. La *matière psychique première* se projette dans l'objet maternel (s'ouvre ici le champ de la métabolisation par l'intersubjectivité), puis *l'insaisissable de soi dans l'objet* va se transférer dans un autre forme d'objet : les *objeux* (s'ouvre ici la dimension du jeu et de la *transitionnalité, de la fonction médium malléable),* suit un retour vers soi (c'est là l'espace du rêve). Ce mouvement répété d'externalisation (de déprise, de transfert, de diffraction, d'extension, d'analyse) et d'internalisation (de reprise, de ressaisie, de rassemblement, de contraction, de synthèse) est caractéristique du processus de symbolisation primaire. R. Roussillon évoque à ce propos l'idée d'une *pulsation de la psyché* (Roussillon, 1998 a, p. 70) témoignant de son aspect fondamental, vital. C'est cette pulsation de la psyché que nous cherchons à réanimer ou animer dans les dispositifs de soin à médiation. Dans le jeu complexe de ces trois scènes le sujet va aussi pouvoir se réfléchir, réfléchir ses propres processus, sentir ce qui l'affecte et comment il est affecté, symboliser qu'il symbolise.

[147] Il existe dans la dimension *d'altération musicale* décrite par B. Sève plusieurs forces et plans : L'instauration de l'espace musical altérant le bruit comme son dans une échelle, la transformation qui régit les œuvres (timbre, harmonie, ornement rythme, polyphonie), l'altération des interprétations et réinterprétations



Ces trois temps sont aussi ceux de la construction du processus du jeu. Le jeu intersubjectif de la spatule, du lancé/ramené nécessite une part active dans la réponse de l'objet pour construire le lien. Le jeu autosubjectif de la bobine témoigne de la capacité à l'absence à partir de la présence de l'objet. L'animisme du jeu autosubjectif, intériorisation de la créativité du jeu intersubjectif, permet de transformer les objets inanimés en objeux « *c'est à dire de créer des symboles-choses manipulables et transformables par la motricité alors superposable dans une large mesure au processus de symbolisation.* ». Puis le jeu peut s'abstraire de la matérialité et le sujet peut jouer avec les pensées, les concepts … (Roussillon, 2001 a, pp. 23-25).

Pour spécifier notre pratique, entrevoir le type et la dynamique de symbolisation qu'elle peut amorcer par le jeu dans un champ transférentiel, nous nous interrogeons sur les caractéristiques propres du sonore comme médium malléable pour le jeu.

4.7.2 Le temps du jeu intersubjectif - la rencontre avec la fonction symbolisante de l'objet

> « *Le chemin de soi à soi (de « Ça » à « Moi ») n'est pas immédiat. Il passe d'emblée par l'objet autre-sujet, l'objet en tant qu'il est un autre sujet, et le reflet de soi dans l'autre dont il dépend étroitement pour se constituer.* » (Roussillon, 2004 a, p. 736)

Le travail de symbolisation ancré dans la sensori-motricité n'est pas un travail solitaire, c'est un travail partagé. Il implique un mode de présence et de réponses d'un ou plusieurs

autres, un jeu intersubjectif ce que R. Roussillon a nommé l' « *entre-je(u)* » (Roussillon, 2008 a). L'accès à la symbolisation s'instaure de façon progressive au cours des premières années de la vie. B. Golse parle d'une « *maturation des processus de symbolisation qui s'acquièrent par une élaboration progressive de l'écart spatial et temporel à l'égard de l'objet à symboliser »* (Golse, 2014, p. 36).

Dans ce temps intersubjectif, la matière psychique est *externalisée hallucinatoirement* dans l'objet maternel. Toute la sensorialité, la sensualité de la mère, devient un espace d'accueil, de transformation, de mise en forme de cette matérialisation externe qui comprend les dimensions tactiles, kinesthésiques, sonores, visuelles, odorantes. La mère doit accepter, être disponible, avoir une capacité réceptive d'accueil, une *malléabilité*, une *féminité primaire*, pour se laisser utiliser, pour survivre à *l'utilisation impitoyable* (D.W. Winnicott) qui est faite d'elle comme *objet pour symboliser*. Elle peut ainsi devenir *objet à symboliser* (Roussillon, 2007 b, p. 1445). De même dans la pratique clinique le soignant doit pouvoir se laisser utiliser pour que lui soient communiqués les états non reconnus et non intégrés, non appropriés du sujet, pour que le patient « *fasse de lui le miroir du négatif* » (Roussillon, 2013 b, p. 34).

4.7.2.1 L'engagement dans la communication

Toutes les recherches sur le développement de l'enfant tendent à montrer que le *« bébé est fait pour entrer dans une dynamique intersubjective.* » (Houzel, 2011, p. 58), qu'il se développe au sein d'une matrice intersubjective. Le psychisme est par nature « *copsychique et communicationnel* » (Georgieff, 2010 , p. 349).

La pensée ne peut se développer que dans un lien à un autre qui investit, transforme activement les communications du bébé, le chaos de ses états mentaux. Le bébé a besoin que son environnement interprète, donne forme et sens, à ses gestes, ses mimiques, ses cris, ses lallations, que son environnement lui « prête ses pensées » avant d'intérioriser cette expérience et de construire son propre « *appareil à penser les pensées* ». L'environnement premier met au service du bébé sa capacité de contenance et de *rêverie maternelle* (fonction alpha[148]) qui donne valeur de message et signification aux éléments bruts projetés

[148] Alpha pour conserver son caractère abstrait et de l'ordre d'une inconnue « *intentionnellement dépourvu de signification* ». La rêverie maternelle, l'activité de transformation contenant-contenu font partie des facteurs élaboratifs de la fonction alpha. Le modèle du contenant-contenu est avancé par W.R. Bion (1979) à partir de son hypothèse d'une identification projective normale capable de mettre en lien dès le début de la vie le bébé et sa mère. « *Le contenant et le contenu sont susceptibles d'être conjoints et pénétrés par l'émotion. Ainsi conjoints ou pénétrés, ou les deux, ils subissent ce type de transformation que l'on appelle croissance. Lorsqu'ils sont disjoints ou dépouillés de l'émotion, ils perdent de leur vitalité ; autrement dit, ils se rapprochent des objets inanimés* » (Bion, 1979, p. 110). Trois processus centraux à l'œuvre chez le sujet (dès la relation du bébé à ses objets primaires) sont identifiés par Bion en termes de Love (L, amour),

par le bébé (Bion, 1979). J. Hochman (1998) insiste sur la structure narrative de la rêverie maternelle. Elle construit une histoire, un récit dans une temporalité s'adressant à un destinataire potentiel, un tiers inclus dans la rêverie qui impose des « *conditions de narrativité* » (universelles, culturelles, individuelles), une sélection dans le matériel de l'enfant et dans les significations données à ce matériel. La mère non seulement construit une histoire, mais peut éprouver du plaisir en le faisant et transmettre l'amour du penser (Hochmann, 1998, p. 102).

L'observation des bébés montre leurs compétences précoces pour s'engager dans l'échange et la communication et le travail d'ajustement mutuel bébé-environnement[149]. Le bébé est actif pour aller chercher le regard, le contact, faire exister, animer sa mère, ses parents, qui sont pour lui dans les jeux un « *spectacle son et lumière* » (Stern, 2002), (Stern, 2010, p. 137). En isolant les éléments qui se répètent dans les gestes, les sons, les regards, les montées en intensité, les nœuds d'activation, une véritable partition de cette polyphonie de la rencontre peut être écrite. Dans sa *proto-conversation*[150] le bébé attendrit ses partenaires relationnels et les amènent à bouger et à parler d'une façon particulière sur un mode danse et chant. Ce lien émotionnel du langage, d'une importance vitale, persiste à tous les âges dans toutes les cultures. Il est l'objet d'une attention dans toutes les formes de psychothérapie.

4.7.2.2 Une musicalité, une rythmicité, organisatrice de la communication humaine

> « *Le bébé naît dans un monde dont il perçoit déjà les structures sonores motivées et il en retient un premier sentiment temporel d'être. Ce sentiment d'être est en même temps un sentiment d'être avec, car les structures du temps motivé impliquent d'emblée une conscience intersubjective. Le bébé fait l'expérience d'un temps intersubjectif de et par la musicalité des échanges affectifs, jalonnés de « moments de rencontre » qui éclairent et fixent les expériences significatives. Ensemble, ces « moments de rencontre », les routines et motifs souvent répétés et les habitus liés à la (ou les) culture d'appartenance de la mère, contribuent à la cristallisation de styles interactifs qui prépare progressivement l'accès au monde symbolique.* » (Gratier, 2007, p. 69)

Hate (H, haine) et Knowledge (K, activité de connaître). Ils participent à la fonction symbolique, au changement psychique. Le lien K est relié à notre capacité de nous réfléchir, à la curiosité de savoir, à la pulsion epistémophilique. La recherche de l'artiste est une aussi expérience K.

[149] De nombreux travaux ont été consacrés à l'observation des bébés par: D. Stern, E.L. Tronick et M.K. Weinberg, G. Gergely, C. Trevarthen, E. Pickler, E. Bick, B. Golse…Les interactions entre la mère et son bébé sont majoritairement, pour les trois quart environ, des interactions d'ajustement (travaux de Tronick et Cohn, 1989 cité dans Ciccone, 2012 a, p. 210). Les ratages, les dysrythmies et les « *faux pas* » (D.Stern) sont plus fréquents que les réussites.

[150] Le terme de *proto-conversation* est un terme de Mary Catherine Bateson, anthropologue et linguiste interculturelle. Elle a particulièrement souligné son importance pour le développement du langage et des rituels sociaux (Trevarthen & Aitken, 2003 a, p. 313)

Les interactions avec un environnement premier « *suffisamment bon* » [151] sont souvent qualifiées en des termes empruntés à la musique et à la danse: *chorégraphie de la rencontre, échoïsation esthésique* (R. Roussillon), *improvisation à deux, faux pas dans la danse, son et lumière qui se déroule temporellement, valse interactive entre mère et bébé* (D. Stern), *accord-désaccord-réaccordage* (B. Golse), *basse continue et syncopes* (D. Stern, S. Missonnier), *musicalité communicative, art musical et conversationnel du bébé* (C. Trevarthen, S. Malloch), *brouhaha fœtal*, *groupe-musique originaire*, *groupe vocal familial* (E. Lecourt) L'interaction humaine dans tous ses modes d'expression, par la parole, le geste… est de nature fondamentalement musicale et cette musicalité est vitale à l'attrait de la communication dès le début, mais aussi tout au long de la vie (Malloch, 1999-2000), (Malloch & Trevarthen, 2009) . « *Pour le bébé, la musicalité est le message.* » (Trevarthen, 2010, p. 110).

Tout sujet humain, quel que soit son handicap, est sensible aux expressions communicatives d'une personne, aux impulsions rythmiques, aux qualités dynamiques expressives des comportements, aux intentions et aux émotions qu'elles traduisent. Ainsi la musicalité est une caractéristique générale que nous possédons tous, *« une activité humaine universelle, simplement quelque chose que les humains font* » (Trevarthen & Aitken, 2003 a, p. 354) et non pas un talent exceptionnel. Ceci donne une conception vaste, universelle de la musique alors non séparée de la danse et ne l'enferme pas dans la « *sphère superculturelle occidentale* » (Cross, 2010, p. 159)

La musicalité humaine définie comme « *l'aptitude des êtres humains à entrer en interaction et en communication avec leurs congénères, de manière efficace tant au plan des relations individuelles privées que des relations sociales* » (Imberty, 2007, p. 7) semble répondre au besoin de vivre une temporalité et une culture commune (Gratier, 2007, p. 92) c'est-à-dire des « *ensembles dynamiques de sens et de temps* » (ibid. p. 91). La musicalité « *est au fondement d'une communauté humaine de savoir, de croyance et de compétence.* » (Trevarthen C. , 2005 a, p. 48). L'ensemble des éléments concernant la musicalité des

[151] L'immaturité du petit humain le place dans une relation de grande dépendance à l'environnement. W. Winnicott a insisté sur les caractéristiques essentielles de l'environnement du bébé avec les notions de *holding, handling, object-présenting*. « *Good enough* », « *suffisamment bon* », tire du côté du « juste assez bon », « passable ». Ce terme tient compte d'interactions d'ajustement et de la nécessité des écarts, d'un ajustement par toujours parfait entre le bébé et son environnement. Si la mère connait trop parfaitement les besoins de son enfant à l'avance elle est dangereuse : c'est une sorcière. Cette interaction qui s'ajuste sur le vif de l'action est souvent comparée à l'improvisation en jazz que M. Solal comme l'art d'avancer sans cesse dans la phrase musicale en ayant l'impression de se tromper à tout moment, mais de se rattraper à chaque instant, ce qui peut-être se passe ainsi entre mère et enfant. (Golse, 2012 a, p. 41)

interrelations peut s'appliquer à la rencontre dans le champ du soin. Ces éléments sont particulièrement intéressants pour les sujets qui ont connu des distorsions relationnelles avec leur environnement premier gênant leur construction psychique. Les propositions de soin à médiation sonore et musicale s'appuient explicitement sur des formes de vitalité dynamiques que le patient ou le groupe de patients produisent avec les instruments, la voix, le mouvement du corps. Le(s)soignant(s) en interaction avec lui (eux) s'engagent dans une coopération communicative et participent à des jeux musicaux qui ont des points communs avec les interactions premières. La construction de la rythmicité dans un groupe vient redoubler, sinon restaurer les rythmes sur lesquels se fonde la naissance à la vie psychique (Chouvier, 2015, p. 10).

4.7.2.3 Rythmicité et illusion de permanence – une base de sécurité

À l'origine de la vie, la rythmicité concerne au moins trois types d'expériences : celles de l'alternance présence/absence, celles des échanges intersubjectifs, celles de l'oscillation entre position d'ouverture objectale et de retrait narcissique, ces retraits permettant l'intériorisation. Ces considérations sur la rythmicité valent aussi pour la relation thérapeutique. Ils sont des éléments constitutifs importants du cadre (Lecourt, 2000) (Ciccone, 2012 a, p. 212).

La rythmicité en donnant une illusion de permanence et un sentiment de continuité apporte une base de sécurité, et ce dès la vie fœtale (Ciccone, 2012 a, p. 208). Le rythme est ainsi un organisateur des expériences de rupture, de fracture, de discontinuité potentiellement traumatiques et désorganisantes. « *L'absence n'est tolérable que si elle alterne avec une présence dans une rythmicité qui garantit le sentiment de continuité. La discontinuité n'est maturative que sur un fond de permanence. Et la rythmicité des expériences donne une illusion de permanence.* » (Ciccone, 2012 b, p. 126) La promesse de retrouvailles, du retour des échanges, de l'ouverture à l'autre, rend tolérable l'absence, le retrait en soi… lorsque sa durée n'excède pas les capacités du bébé à garder le souvenir vivant. Au-delà d'un « certain temps » le bébé vit une expérience du chaos, une expérience *d'agonie primitive* (R. Roussillon). La rythmicité rend le temps mesurable et participe des conditions d'existence du processus de différentiation. La rythmicité s'observe dans les jeux des bébés : collage/décollage rythmés de deux objets frappés ensemble (qui symbolise le contact/détachement d'avec la mère) tandis qu'un pied frotte rythmiquement la cheville de l'autre jambe (fond de contact continu et rythmé), jeu de jeter par terre et attente du

ramassage…, jeux qui vont symboliser la séparation et la permanence du lien. (Ciccone, 2012 a, p. 209)

D. Marcelli (1992) différencie des *macrorythmes* de la vie quotidienne et les *microrythmes* des interactions. Les *macrorythmes* organisateurs des rituels invariants de soins, des « anticipations confirmées », donnent au bébé, dans la répétition du même, un sentiment de continuité, de sécurité, de permanence, de créer lui-même son environnement[152]. Les *microrythmes* introduisent de l'inattendu, de la surprise, de l'attente trompée, de l'aléatoire, de la variation, du ludique, « *des indices de divergence* » par rapport à l'expérience prototypique. Leur effet maturatif n'est possible que sur le fond suffisant de permanence instaurée par les macrorythmes. Ces *microrythmes* renforcent la capacité d'attention. Le bébé fait un travail de comparaison. Il repère les écarts entre les situations. Ces écarts entre deux situations séparées par une durée, excitent le psychisme, maintiennent la situation de jeu. Les jeux de chatouilles, de « coucou ! », de « la petite bête qui monte », comptines, ritournelles…mettent en scène l'alternance attente trompée/retrouvaille. Ils produisent une expérience d'affect partagé, de création mutuelle, de jubilation, mais aussi de différentiation.

4.7.2.4 La « musicalité communicative » - les origines de la communication humaine

> « *Les traits importants de la forme et la puissance expressive de la poésie et de la musique sont innés et actifs chez le bébé dans l'attente d'un partenaire, à quelques mois de la naissance.* » (Trevarthen C. , 1997, p. 83)

Le terme de *musicalité communicative* proposé par S.N. Malloch (1999-2000) et repris par d'autres auteurs à sa suite, est issu de ses travaux d'analyse acoustique des vocalisations mère-bébé de 1996 à partir d'enregistrements vidéo réalisés en 1979 par C. Trevarthen sur les interactions mère-bébé au laboratoire de l'Université d'Édimbourg. Cette recherche a été présentée pour la première fois dans le numéro spécial de Musicae Scientiae (1999/2000) consacré aux origines de la communication humaine. Son analyse montre comment la mère rejoint son enfant avec des sons imitatifs modulés émotionnellement dans un temps partagé rythmé et combien cela invite le bébé à poursuivre son babillement et l'échange. Tandis qu'il écoutait la bande, intrigué par la fluidité de l'interaction sonore et le discours mélodieux de la mère qui « bavardait » avec son bébé il a commencé à taper du pied. Par sa formation de musicien, il pouvait sentir une rythmicité distincte dans cet échange mélodieux entre une mère

[152] C'est l'illusion du *trouvé-créé* décrit par Winnicott

et son bébé. Quelques semaines plus tard, tandis qu'il descendait les escaliers du laboratoire le terme de *Communicative musicality* (traduit par « *musicalité communicative* », ou « *musicalité de communication* ») lui est venu à l'esprit pour décrire ce qu'il avait entendu (Malloch, 1999-2000, p. 56), (Malloch & Trevarthen, 2009, pp. 3-4). Leurs travaux mettent en œuvre des techniques acoustiques fines pour capter les phénomènes de communication entre un bébé et son environnement et montrent que la musicalité « *possède un fondement inné qui rend tous les humains partenaires potentiels dans ses récits, et acteurs potentiels dans ses drames* » (Trevarthen C. , 2010, p. 104).

Ce travail marque le début d'une collaboration entre les deux chercheurs dans leurs travaux, travaux dont ils proposent une synthèse et une extension dans leur ouvrage de 2009 *« Communicative musicality. Exploring the Basis of Human Companionship »*. Dans cet ouvrage ils convient 35 auteurs d'horizons différents (musicologie, musicothérapie, dansethérapie, psychologie, développement de l'enfant et de l'adolescent, psychiatrie, psychopathologie, anthropologie, linguistique appliquée, psycholinguistique, les neurosciences, la biologie comportementale…), montrant ainsi la portée heuristique et transdisciplinaire du concept de *musicalité communicative* et l'inspiration pour de nombreux travaux.

La musicalité communicative « *aide à comprendre la nature et l'origine de l'intersubjectivité humaine sous toutes ses formes* » (Trevarthen C. , 2005 a, p. 49) et représente un processus dynamique et intégratif qui constitue un fondement essentiel pour la symbolisation. (Thevarthen & Gratier, 2005, p. 106) (Gratier, 2007, p. 75). Elle possède trois éléments constitutifs, trois attributs qui sont aussi des ordres de temps distincts : la pulsation rythmique, la qualité et la narration, tous trois particulièrement exploités en musique et qui permettent « *l'émergence d'une camaraderie coordonnée* ». Ces trois unités temporelles offrent une matrice temporelle plastique qui contient, organise et dynamise les échanges. L'étayage affectif et attentionnel que la musicalité communicative soutient fonde l'expérience d'un temps intersubjectif. (Thevarthen & Gratier, 2005, p. 108) (Gratier, 2007, p. 82)

- la *pulsation motrice intrinsèque* désigne une succession régulière d'unités (d'étapes distinctes) comportementales dans le temps, plutôt ressentie qu'explicitement marquée et continuellement renégociée, ralentie ou accéléré. Elle est établie par la mère et le bébé pour scander le temps et donner des repères, poser des points d'appui dans l'échange qui se tisse autour. Cette régularité permet de coordonner leurs communications et d'anticiper sur les évènements à venir. Elle représente un processus de « *création du futur* ». S.N. Malloch (1999, 2009) et C. Trevarthen (2002, 2009) défendent l'idée qu'un bébé naît avec un sens

développé d'une musicalité intrinsèque, qui permet au bébé de partager une texture de temps co-façonné avec l'environnement, et de l'anticipation du mouvement humain. « *En appréciant une chanson, comme le musicien, le bébé ressent le mouvement du corps. Les musiciens savent que les sons qu'ils produisent expriment une danse interne sur laquelle ils bougent avec une grâce rythmique. C'est ce que j'appelle : pulsation motrice intrinsèque*[153] *(Intrinsic Motive Pulse – IMP). Cette pulsation rassemble tous les sens.* » (Trevarthen, 2011, p. 193). L'IMP active l'activité motrice du bébé qui bouge au rythme de la musique dans un ressenti partagé.

- La qualité se rapporte aux contours expressifs de la voix (hauteur des vocalisations et timbre) et de gestes du corps, contours qui, comme un phrasé, donne forme au temps en mouvement. Elle se rapproche des « *contours de vitalité* » de D. Stern. Ces contours, véritables phrases porteuses « *d'intentions communicatives* » (Gratier, 2007, p. 77), se déploient d'instant en instant sur fond d'accordages/désaccordages sont ponctuées de courtes pauses. Plusieurs recherches ont montré l'existence d'une unité fondamentale dans l'organisation temporelle des échanges mère-bébé dont la durée est comprise entre 1 et 6 secondes (Gratier 2007, pp. 77-78). Cette durée correspond à la phrase musicale commune, au vers en poésie, à la phrase conversationnelle. Elle serait liée à notre sentiment du présent vécu (Stern, 2003), à notre « *présent psychologique* » (P. Fraisse) et sur le plan neurophysiologique à l'hypothèse d'une « *unité d'action et de sens fondamentale* » qui n'excède pas 10 secondes (Trevarthen, 1999-2000).

- La narrativité est construite à partir de la pulsation et de la qualité des gestes vocaux et du corps créés en commun et de leur enchaînement dans des séquences expressives génératrices d'émotion. « *Une appréciation innée de la « dynamique émotionnelle » du mouvement et tout particulièrement de la voix, est combinée avec une prise de conscience de l'évolution de « récit émotionnel » - comment la qualité des émotions change, en cycles ou en vagues lentes d'énergie et de vitalité, pour traduire les épisodes d'un « mélodrame ».* » (Trevarthen C. , 2005 a, p. 48). Les regroupements de phrases constituent de véritables épisodes narratifs entre le bébé et sa mère (ou une autre personne de son environnement). Elle permet de partager dans des récits le sens de l'écoulement du temps. Le bébé perçoit et montre une fascination pour les formes narratives de proto-conversation faite de tension et de détente, de répétitions et de variations (sémantique, prosodique, durée, motif dynamique) dans un engagement réciproque de l'échange (Trevarthen & Aitken,

[153] Ou « *pulsion intrinsèque de musicalité* » (Trevarthen & Aitken, 2003 a, pp. 339-340)

2003 a, p. 359). L'expression incarnée et multimodale de la mère, sa rythmique complexe composée d'unités et de progressions multiples est un vecteur d'humanité vital pour le bébé (Gratier, 2007, p. 81). « *La captation du nourrisson dans la théâtralisation du discours et de la chanson maternelle est peut-être le précurseur de l'imagination fabuleuse qui motive le jeu symbolique de tout-petits.* » (Trevarthen & Aitken, 2003 a, p. 359) Les berceuses et comptines en sont une illustration.

4.7.3 Le temps auto-subjectif – le jeu avec l'objeu

> *« Les processus de symbolisation pour pouvoir se déployer ont besoin d'une matérialité qui leur résiste. » (Chouvier, 1998, p. 8).*

La mère n'est pas qu'un objet qui se laisse utiliser pour symboliser. Elle oppose une butée. Elle a ses résistances, ses désirs, ses spécificités, sa part insaisissable. Le bébé ne peut pas en faire un *objet pour soi.* Elle produit des écarts, elle est un autre, un « *objet autre sujet* » (R. Roussillon). Lorsque l'on évoque le mode de présence de l'environnement maternel premier favorable à la fonction symbolisante, c'est sur fond d'une fonction tiercéisante de la métaphore paternelle et de la *masculinité primaire* de la mère qui empêche le retour à l'origine, le retour dans le corps maternel, le retour à l'identité de perception.

4.7.3.1 Le transfert sur l'objeu de l'insaisissable par et dans la mère

Tout ne peut donc pas se jouer avec l'objet maternel. Les interdits : l'interdit du cannibalisme (on ne peut pas incorporer, vampiriser l'autre), l'interdit du toucher (double interdit du toucher décrit par D. Anzieu concernant l'emprise manuelle et l'emprise musculaire), l'interdit du regard (interdit de posséder l'objet par le regard), imposent à l'enfant de se tourner vers les objets inanimés pour jouer ce qu'il ne peut pas mettre en scène et explorer avec la mère. La faculté à l'animisme permet de transférer dans les objets pour jouer, les objets à transformer, les objets à créer, la propriété du vivant et d'accueillir quelque chose de la problématique de l'être. La part insaisissable dans et par l'objet maternel peut être explorée par des objets inanimés, mais manipulables et animables, des objets-choses, des objeux (R. Roussillon, 2008 a, 2008 b).

L'objeu[154] désigne un objet utilisé pour jouer, mais aussi le jeu en lui-même comme objet. « *L'objeu est l'objet du jeu, l'objet avec lequel on joue, l'objet avec lequel on joue*

[154] *Objeu* est un terme inventé par F. Ponge, repris par P. Fédida. (Fédida, P. (1978). L'objeu. Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique (pp. 137-281) .Dans *L'absence*, Paris : Gallimard, folio essais éd. 2005), puis par R. Roussillon dans un autre sens.

au moment même où on joue, mais c'est aussi le jeu comme objet pour la psyché, comme objet investi par la psyché pour y engager ses enjeux. » (Roussillon, 2008 b, p. 84). L'objeu surgit de la rencontre entre les propriétés matérielles de l'objet utilisé pour jouer, ses formes potentielles et le transfert hallucinatoire de la trace interne. L'hallucination[155] de l'expérience historique en mal d'élaboration va venir se loger dans la perception actuelle de la manipulation de l'objet devenant objeu. Cette rencontre lui confère une valeur transitionnelle, une valeur d'illusion. Par cette rencontre l'objeu, permet la symbolisation. En appui sur son expérience de relation avec l'objeu, l'enfant fait une expérience subjective qui n'est pas seulement pulsionnelle et sensorielle, mais symbolisante. Ceci nécessite une affinité entre l'objeu et les formes de sensori-motricité présentes dans les traces mnésiques de l'expérience première. Certains objeux valent par leurs qualités sensorielles propres, leur forme (objets créés, l'objet est le point de départ, une musique proposée à l'écoute par exemple), d'autres par leur malléabilité, leur absence de forme préétablie (objets à créer, l'objet est un point d'arrivée, comme la réalisation d'une improvisation sonore). L'un des objeux les plus remarquables est le *médium malléable* qui symbolise l'activité de symbolisation et permet à l'expérience de symbolisation du jeu de se réfléchir elle-même (Roussillon, 2008 a, p. 85)

4.7.3.2 Le concept de médium malléable – les enjeux

> « *En définitive, la fonction principale du médium malléable, qui est indissociablement le matériau et le thérapeute, consiste à permettre que les sensations éprouvées par le sujet puissent se réfléchir pour le sujet en représentation d'un état qui lui est propre. Par ailleurs voir ses sensations dans un cadre dispositif avec médium sensoriel, passe souvent par la figurabilité propre au médium, qui donne à voir et à sentir des images.* » (Brun, 2013 c, p. 117)

Le concept de médium malléable est proposé par la psychanalyste anglaise du middle group M. Milner (1900-1998). Il est développé dans son aspect fondamental pour les médiations thérapeutiques par R. Roussillon (Roussillon, 1991, pp. 130-146; 2001 c; 2008 b, pp. 37-50; 2012 a, pp. 167-191; 2013 c, pp. 45-61).

M. Milner développe le concept de médium malléable à partir de sa propre expérience clinique et de peintre, et de son vif intérêt pour le processus créatif et l'art. Elle souligne, comme D. W. Winnicott, la fonction essentielle de l'environnement et de ses ajustements, de sa malléabilité, et le rôle de l'illusion. Dans son célèbre article « *Le rôle de l'illusion*

[155] S. Freud dans sa deuxième théorie de l'hallucination ne la considère plus comme la réalisation d'un désir, mais comme le retour « *d'un vu et d'un entendu de la première enfance* » avant le langage verbal, le retour d'un pan d'histoire non symbolisé (Freud, S. (1937) Constructions dans l'analyse, dans *Résultats, Idées, Problèmes*)

dans la formation du symbole » (1955-1998) elle reprend la notion de *pliable médium* proposé en 1950 dans « *l'inconscient et la peinture* ». Dans cet ouvrage dans lequel elle nous fait part de son expérience personnelle de peintre et de son invention du « *doodle drawing* » qui consiste à laisser sa main librement griffonner le papier, à traduire dans ce mouvement spontané sur la feuille quelque chose de ses propres sentiments et pensées. Elle rapproche la définition donnée du médium, c'est-à-dire du matériau utilisé par l'artiste, dans le Concise Oxford Dictionary : *« substance d'interposition à travers laquelle les impressions sont transmises aux sens* », de son analyse des transferts dans le travail analytique avec un enfant de 11 ans. *« …Ainsi il semblait qu'il était devenu capable de m'utiliser et d'utiliser l'équipement de la salle de jeu, comme cette substance malléable d'interposition, il était capable d'en faire ce que Caudwell (1937) dit que le poète fait des mots lorsqu'il s'en sert pour donner à l'organisme un intérêt gourmand pour la réalité extérieure, quand il fait en sorte que la terre se trouve chargée de coloration affective et rougeoie d'un étrange feu émotionnel. »* (Milner, 1955-1998, p. 48). Elle permet à son jeune patient de faire l'expérience dans le transfert de la fonction malléable de l'environnement, sans danger, sans risque d'être détruit. Il peut traiter cet environnement « *comme une partie de lui-même* », s'en servir « *comme un pont entre l'intérieur et l'extérieur* ». Depuis ce point de vue la destructivité manifeste que présente ce jeune garçon envers son environnement dans la séance n'est pas qu'une attaque agressive et destructrice. Elle devient une scénarisation, le moyen de communiquer, de faire partager une expérience sensorielle, et le moyen par lequel la « *fusion intégrative* » peut avoir lieu. M. Milner propose l'idée du « *besoin d'un intermédiaire entre la réalité créée par soi-même et la réalité extérieure* », d'un intermédiaire qui se laisse utiliser. Pour elle cette idée clé de l'*illusion*, d'une fusion entre une partie de la réalité intérieure avec une partie de la réalité extérieure permet la formation du symbole. Cette coïncidence intérieur/extérieur, fondatrice du sentiment d'illusion est dans la droite ligne des théorisations de D.W. Winnicott sur l'espace transitionnel. L'expérience subjective en cours ne doit pas être empêchée par l'introduction d'une limite, d'une discrimination entre le dehors et le dedans, pour ne pas dissoudre l'expérience de l'illusion.

L'état d'*illusion* implique pour elle un « *état de concentration* », un état d'absorption, qui permet que les sensations et les états internes soient transférés, hallucinés dans le médium. Cet état singulier permet l'état d'illusion et trouve différentes qualifications dans

ses écrits[156] : « *le néant comme un état bénéfique avant la création* », le vide comme espace d'accueil, l'informe en attente d'une prise de forme, la « *rêverie éveillée* », la « *capacité à tolérer une perte momentanée du sentiment de soi* », la régression dans une « *plongée dans la non-différenciation moi/non-moi*». Elle associe à cette expérience d'illusion dans le jeu un « *état d'extase* » qui s'apparente à celui de la création artistique lorsqu'une « *superposition* » s'opère entre la réalité interne et le matériau utilisé par l'artiste (le médium).

Notons que M. Milner souligne que le médium malléable renvoie à la matérialité du cadre auquel l'objet médiateur et la salle de jeu appartiennent, mais aussi au(x) soignant(s) et à la dimension transférentielle. Le clinicien doit pouvoir « *rendre une part de lui « plastique » et transformable en fonction du processus transférentiel auquel il est soumis.* » (Roussillon, 2013 c, p. 49)**.** Dans cette fonction médium malléable l'expressivité corporelle du clinicien, l'expressivité mimo-gestuo-tonico-posturale largement involontaire, le « corps vivant » de la communication humaine qui double silencieusement les échanges verbaux, est centrale (Roussillon, 2013 e). Mais le cadre, malléable pour que la souffrance soit perçue, doit être aussi suffisamment ferme pour garantir une fonction métabolisante et symbolisante[157] .

Relevons ici une qualité qui n'est pas atteignable par un médium-chose : le *partage d'affect* (Parat, 1995). La participation émotionnelle, l'expressivité par des mimiques, gestes, postures, des signes montrant le partage de l'expérience, sont une condition de l'introjection de l'expérience. L'affect colore l'utilisation du médium, témoigne de son investissement. Le(s) soignant(s), les participants du groupe sont eux aussi atteints par le médium. « *L'affect de l'objet*[158] *est « l'accusé de réception » de ce qui lui est adressé ou transmis, il témoigne de la réalité de la sensibilité de l'objet, de sa réceptivité.* » (Roussillon, 2012 a, p. 185).

---

[156] En particulier dans *L'inconscient et la peinture. Une approche du dessin chez l'enfant et l'adulte*, traduction de son livre *On not being able to paint*, qui décrit son itinéraire de peintre qui cherche à surmonter les obstacles à la libération de sa créativité.

[157] D. Houzel (2002) parle à ce sujet d'une bisexualité du dispositif. René Roussillon et Paul Denis précisent par ailleurs qu'un clinicien « trop médium malléable » est angoissant pour le patient. Il s'agit d'une fonction à bien tempérer. Sylvain Missonnier évoque lui la malléabilité dans le lien, dans la mutualité intersubjective (discussion lors du Congrès de la revue *Cliniques* « *Les médiations thérapeutiques en pratique institutionnelle* » automne 2015).

[158] Il s'agit là de *l'objet-autre-sujet*

4.7.3.3 Par ses propriétés le médium malléable représente en chose l'activité de représentation elle-même

> « *Le médium malléable est une « matière à représentation » qui dans l'utilisation qui en est faite en vient à symboliser elle-même la représentation, l'objet psychique « représentation ».* » (Roussillon, 2013 c, p. 60).

Par sa plasticité et sa matérialité le médium malléable offre la possibilité de mettre en forme la problématique interne d'un sujet. R. Roussillon propose d'analyser les propriétés du médium malléable, concept abstrait, à partir du matériau pâte à modeler, objet-chose concret qui les rend sensibles. Ce matériau souligne particulièrement bien « *le jeu des transformations de la motricité et de la pulsion en représentation visuelle, en représentations-choses visuelles décollables et objectivables*. » (Roussillon, 2001 a, p. 169). À partir de ce matériau il identifie cinq propriétés matérielles et sensorielles de l'objet médium malléable : *indestructibilité* (survivre à une utilisation impitoyable sans risque de représailles[159]), *extrême sensibilité, indéfinie transformation, inconditionnelle disponibilité, caractère animable*. La *saisissabilité*, la *consistance propre*, la *fidélité/la constance*, l'*endurance*, la *consistance*, la *réceptivité*, la *prévisibilité* sont aussi des termes utilisés pour qualifier le médium malléable (Roussillon, 2013 f, p. 191).

Matière informe, vide de formes propres préétablies[160], ne symbolisant rien en particulier, offrant un espace en creux pour permettre l'accueil de toutes les potentialités de formes, le médium malléable peut représenter l'absence de représentation et offrir ainsi une matrice à représentation, une matrice à symbolisation. *« Le médium malléable incarne le mieux l'ensemble des conditions d'un « objet pour symboliser », d'un objet qui « symbolise la symbolisation ». Il n'est pas « rien », il a sa consistance, sa texture, son mode de présence particulier, il est là, perceptivement à disposition, mais il n'a pas de forme propre, car il synthétise l'ensemble des formants de la forme, l'ensemble des composants de la mise en forme symbolique*.» (Roussillon, 2013 c, p. 68). Le médium permet une expérience incarnée, une expérience vécue de l'activité représentative, de la

---

[159] « Survivre » nous dit D.W. Winnicott c'est ne pas exercer de représailles (ni rétorsion, ni retrait). C'est rester vivant c'est-à-dire créatif et suffisamment constant et sensible dans une « *relation d'objet impitoyable* ». « *Il n'y a pas de transformation possible sans une forme de survivance de l'objet, car la transformation implique une forme de destruction de la forme antérieure pour trouver une nouvelle forme.* » (Roussillon, 2013 f, p. 199) Dans la logique de D.W. Winnicott, R. Roussillon formule le paradoxe suivant : pour pouvoir être trouvé comme objet externe l'objet doit pouvoir être *détruit/trouvé* (Roussillon, 1991, p. 121). La résistance à la destructivité est fondamentale pour pouvoir découvrir la possibilité de détruire pour ensuite créer, de passer du registre du « *détruit/détruit au détruit/créé* ».

[160] R. Roussillon propose d'articuler cette absence de forme propre au concept de formlessness de D.W. Winnicott (1971), de la « negative capability de W.R. Bion inspiré par Keats, de la relation d'inconnu de G. Rosolato. (Roussillon, 2001 a, p. 167)

représentation de la représentation comme chose psychique, de la *« représentation de chose de la représentation* » (Roussillon, 2013 c, p. 58). L'activité représentative avec le médium consiste à représenter en chose le processus de symbolisation lui-même, « *la symbolisation de l'expérience de symbolisation elle-même*. » la « *méta-symbolisation* » (Roussillon, 2012 a, p. 174).

Le médium malléable désigne alors à la fois le support concret, la matière manipulée avec ses propriétés perceptivo-motrices, et sa fonction de représentation, son utilisation comme *matière pour symboliser*. Il rend perceptible et transformable l'activité représentative, représente en chose le processus de malléabilité lui-même (les ajustements réciproques entre objet et sujet). Il permet non seulement au joueur de re-présenter et de transformer l'expérience subjective, mais en plus il lui permet de « réfléchir » sa propre activité de joueur, de symboliser l'activité de symbolisation en train de se faire.

L'accession à une autoreprésentation de l'activité représentative rend possible une appropriation subjective et de s'abstraire des déterminations historiques, d'avoir la possibilité de choix et d'une autodétermination, d'une liberté d'être. (Roussillon, 2001 a, p. 194) « *Il faut pouvoir se représenter pleinement comment on a été fait/défait et de quoi l'on a été fait/défait pour être sujet de son histoire et de son présent et pouvoir dépasser ce qui nous constitue, pour vivre.* » (Roussillon, 2001 a, p. 198)

4.7.3.4 Le son comme « matière» aérienne malléable ?

Le sonore est notre « *matière à symbolisation* » (Chouvier, 1998), notre matière « *à* » et « *pour* » symboliser (Roussillon, 2013 c). Qu'elles seraient les propriétés sensori-motrices du sonore, ses qualités de malléabilité le rendant potentiellement attracteur [161] et transformateur d'expériences non représentées dans la psyché ? Nous nous posons la question de l'utilisation du son comme *« substance d'interposition à travers laquelle les impressions sont transmises aux sens* », dans notre médiation thérapeutique.

M. Milner fait allusion à la « *substance* » du son : « *…cette substance malléable à laquelle on peut faire prendre la forme de nos fantasmes, peut inclure la « substance » du son et du souffle, qui devient notre parole »* (Milner, 1955 - 1998, p. 47). R. Roussillon souligne de son côté que « *Les jeux avec l'air avant que celui-ci ne devienne son des mots et de l'appareil de langage, ne livrent que plus difficilement leur connexion avec la symbolisation primaire*. » (Roussillon, 2001 a, p. 169). Comme l'eau, l'air, matière fluide,

[161] Ce terme est celui de D. Meltzer utilisé au sujet de sein maternel « *en tant qu'objet de haute attractivité consensuelle* ».

est probablement une des premières formes du médium malléable, précise-t-il. Fluides comme le sont probablement les premières formes des sensations de matière première psychique (Roussillon, 2012 a, p. 181). L'air est aussi une « *matière à mots et à sens* » et « *traverse tout le processus d'exploration et de découverte du médium malléable* » jusque dans la symbolisation secondaire (Roussillon, 2013 c, p. 65). L'air est inconditionnellement disponible, prêt à répondre aux sollicitations d'animation de la bouche et du corps dans son ensemble. « *C'est vraisemblablement ce qui confère à l'air, matière malléable à mot, son privilège absolu dans le choix d'un médium malléable définitif.* » (Roussillon, 1991, p. 137)

La matière mobilisée par le son est l'air, l'air qui se charge d'une onde et devient audible[162], la vibration d'un corps sonore résonant. La « matière sonore » comme vibration possède les caractères principaux de malléabilité (*indestructibilité, extrême sensibilité, indéfinie transformation, inconditionnelle disponibilité, caractère animable*), mais sans limites ni dans le temps ni dans l'espace elle est insaisissable, non visible. La substance sonore éphémère sans consistance propre nécessite l'apport d'un contenant. La possibilité d'un enregistrement apportée par le dispositif joue en partie ce rôle de contenance, assure la fonction de permanence, de conservation qui fait défaut au médium sonore en permettant des ré-écoutes possibles. Enfin la matière sonore n'a pas de forme propre, n'a pas de signification en elle-même. Elle peut se prêter à une infinité de formes en fonction de la manière dont elle est saisie et manipulée. Elle ne symbolise rien a priori et en tenant ensemble plusieurs des propriétés de la fonction médium malléable peut « *symboliser la symbolisation* ».

Voici qualifié le matériau sonore dans sa dimension physicaliste d'air qui vibre sur un modèle référé à l'objet pâte à modeler. Mais cette dimension du son comme matériau vibratoire aérien correspond-il au vécu de l'expérience clinique ? Avons-nous véritablement le sentiment d'ouvrer de l'air qui vibre? Par ailleurs nous ne percevons pas le monde sonore comme une matière stable et en termes de sons distincts sans liens les uns avec les autres, mais comme un élan, une transformation continue, un flux temporel, un mouvement. Nous jouons avec un objet d'une nature singulière.

[162] Le son est un phénomène de nature physique, propagation à 340 m/s du mouvement des molécules de l'air (il n'y a pas de son dans le vide). Chaque son de la nature est composé de sons dits purs définis par leur fréquence et leur intensité. Le son musical est constitué d'une onde sonore caractéristique du timbre de chaque instrument.

4.7.3.5 Le son : un objet-évènement temporel malléable ?

> « *Les objets sont là devant moi, et je peux les toucher, les regarder, les nommer. Il n'en va pas de même des sons qui par nature apparaissent et disparaissent et que je ne reconnais que comme des produits des sources que je cherche à identifier. Les sons ne sont pas des substances, ils sont des évènements…Les sons ne sont pas des objets, mais des processus.* » (Imberty, 2005, p. 49)

Une approche par la « chose » malléable ne tient pas compte de l'ontologie du monde sonore, différente de celle du monde tactile et visuel, de celles des objets aux contours définis, palpables, posés en un lieu. Elle témoigne de l'inclinaison de notre pensée à séparer pour reconnaître les choses, pour analyser des réalités objectales et non des réalités événementielles. Elle témoigne de la prégnance d'une ontologie des choses sur une ontologie des évènements (Molino, 1998, p. 264-265). La question du médium sonore et musicale semble nous replonger dans les débats relatifs aux mérites respectifs de l'œil et de l'oreille. Avec l'expérience auditive nous nous situons dans une ontologie non d'objet-choses, mais dans une ontologie d'actions et d'évènements[163] , d' « objet-évènements » qui se délimitent en termes de temporalité. « Objet » si nous considérons que les évènements sont aussi des objets dans la mesure où ils sont perçus et pensés (Straehli, 2017).

4.7.3.5.1 Les sons se situent au troisième degré ontologique

Dans « *Pourquoi la musique ?* » (2015), prolongement de son ouvrage de philosophie du langage : « *Dire le monde* » (1997) dont il constitue le volet esthétique, F. Wolff s'interroge sur comment dire le son et la musique. Sa position est la suivante. La vue et l'ouïe nous mettent à une certaine distance pour percevoir en troisième personne des choses. Ces choses ont des caractéristiques spatiales, sont dotées d'une unité minimale (elles sont dénombrables), sont identifiables, déterminées, reconnaissables et nommables. Elles ont également des propriétés sensibles : formes, couleurs et … quand elles bougent … cela fait du bruit. Quand les choses bougent, il se passe quelque chose, un évènement. Lorsque j'entends un son, au-delà de l'expérience auditive je ne peux m'empêcher de chercher sa source. Je me demande d'où il vient, ce qui le produit. Le son n'existe pas tout seul, comme un objet autonome, il résulte d'un acte de production, d'un évènement. « *Qu'est-ce qu'un son ? … Il faut que quelque chose se passe pour qu'il y ait son… Sans mouvement pas de son… Dès qu'il y a évènement, c'est-à-dire changement, ou mouvement*

[163] Molino (1998, p. 261), F. Wolff (2015). F. Spampinato (2008, p. 55) souligne aussi ce positionnement chez E. Tarasti qui propose une conception de la musique comme « situation » et celle de B. Vecchione comme « réalité-monde ».

d'un corps physique, il y a vibration de l'air (ou d'un fluide) et donc production de son… Il y a un lien essentiel entre son et évènement alors qu'il n'y a qu'un lien indirect entre son et objet. Les sons ne sont pas des qualités[164] *des objets, mais des évènements. Car ce qui produit le son, ce n'est pas l'objet lui-même, mais le mouvement de l'air ou de quelque chose de fluide.* » (Wolff, 2015, p. 31).

Ainsi, les sons se situent à un troisième degré ontologique. Au plus bas degré il y a les briques du monde : les choses, au second degré, il y a les évènements, qui ne peuvent se produire sans les choses et au troisième degré il y a les sons dépendant des évènements, du mouvement des choses (ibid., p. 360). Ce qui parvient à nos oreilles sont les sons d'une chose, d'un « *corps sonore* »[165], qui vibre (peau tendue, cordes, moteur qui tourne…). Nous ne sommes pas devant le monde comme au spectacle, nous ne sommes pas hors du monde, mais dans le monde en première personne comme acteur (ibid., p. 379) et le monde est peuplé d'êtres, de personnes[166] agissantes. Chose (nom, qu'est-ce-que ?), évènement (verbe, pourquoi ?), personne (pronom je, Qui ?) sont les trois éléments de dire le monde et correspondent à trois types d'arts : arts de l'image, arts musicaux, arts du récit, trois manières de créer imaginairement des mondes. « *Les trois arts sont trois modes universels de représentation : musiquer les évènements, imager les choses, raconter les actions. Ils supposent trois types de rapports au monde : à la troisième personne, qui n'est pas une personne, on le voit ou on l'entend ; à la première personne, et donc aussi à la deuxième personne, ou y est avec d'autres et on agit.* » (ibid., p. 397)

4.7.3.5.2 La malléabilité du son-évènement

Le son n'est pas un objet-chose. Les vibrations de la matière fluide air sont le signal d'un évènement. Le son est produit par une action, un geste, un mouvement corporel instrumental ou vocal, orienté dans le temps et l'espace. Le son a un profil énergétique relié

[164] Les qualités du son parent au manque d'identification de l'évènement sans chose. Les évènements sonores musicaux sont caractérisés par leurs propriétés : durée, hauteur, timbre qui les déterminent. La durée désigne la pulsation (l'isochronie des évènements sonores), la mesure (un schème implicite régulier qui fait qu'on est incité à recompter à partir de 1), et le rythme (répétition d'une cellule, constitué d'évènements brefs ou longs accentués ou non). La hauteur désigne la position du son dans l'échelle musicale. Le timbre est « *la mise en forme du son…il est ce dont la musique est faite, sa chair* » (Wolff, 2015, p. 149), chair qui ne deviendra vivante qu'avec le mouvement (ibid.)

[165] P. Schaeffer (1966) donne le nom de « *corps sonore* » à l'objet matériel qui produit le son (la source du son) et le distingue de *l'objet sonore* qui n'est pas une chose matérielle mais la visée intentionnelle qu'est l'audition donnant accès à un complexe de qualités sensibles. L'objet sonore est abstrait de sa source de production. Notons là que « *définir le son comme un évènement, c'est tenter de rendre compte de ce qui se passe concrètement quand un son retentit ; tandis que traiter de l'objet sonore, c'est considérer exclusivement les proriétés proprement audibles du son, en faisant abstraction de tout ce qui concerne la production du son et de sa relation à son environnement. Ce sont deux niveaux d'analyse différents*. » (Staehli, 2017)

[166] Ce terme comprend ici tous les êtres : les animaux, puissance naturelle Dieu démon…précise F. Wolff

aux gestes, aux activités sensorimotrices qui l'on produit. Les mouvements du son le rattachent aux profondeurs du mouvement humain. Lorsque nous faisons de la musique nous jouons avec le flux, nous « manipulons » la succession des évènements sonores, les intervalles tout autant que la forme et les qualités de chaque son pris séparément. Nous interrompons le flux sonore par le silence tout en assurant sa continuité par le jeu des liaisons entre les sons.

La malléabilité du son-évènement semble se jouer dans *« l'évènementialité du temps* » (Sève, 2002, p. 259), les formes en mouvement, les « *schèmes de tension cinétique* » (R. Francès), les « *schèmes perceptifs/moteurs/affectifs* » (J. Molino), les schèmes dynamiques de nature temporelle (M. Imberty), les contours de vitalité qui peuvent refléter les traces de nos premières interactions avec le monde (D. Stern).

4.7.3.6 Le son est matière de façon métaphorique

Le son est le signe d'un évènement, mais il est cependant décrit en termes de matière sonore. Notre expérience de la musique est souvent décrite en termes de « *contact avec une substance* », une matière possédant du corps, une densité, une épaisseur, une transparence, une profondeur, une surface, une énergie, une intensité (Spampinato, 2008, p. 12-13). La musique se laisse percevoir comme un « *objet/substance en mouvement* » (Spampinato, 2008, p. 151), comme matière et mouvement, flux énergétique.

La perception du son comme matière peut provenir de plusieurs éléments. Les caractéristiques matérielles de la source du son ou de sa production sont constituées de données visuelles, mais surtout tactiles, toniques et kinesthésiques dans leur caractère explorateur et actif. Mais aussi indépendamment de ses origines et de sa production, le son a un caractère « *acousmatique* » (P. Schaeffer), il est « *un* « *quelque chose* » *doué de sa propre identité* » (Spampinato, 2008, p. 153). La matérialité peut aussi être éprouvé dans la rencontre expérientielle entre l'objet musical et le sujet humain*:* il s'agit d'une *« saisie de son »,* d'une *« saisie soundesthésique »,* d'une expérience tactile et kinesthésique (ibid., p. 165). « *C'est l'imagination humaine qui « manipule » le son en lui conférant une matière et un corps. Si la musique peut se présenter comme une chose, elle ne l'est que de manière métaphorique* ». (Spampinato, 2015 a, p. 10). Cette métaphorisation nous ramène au corps et au mouvement, à notre incarnation, à la « *corporéité dans l'imaginaire de la matière musicale* » (Spampinato, 2008, p. 105) (chap. 4.8.4.1). La musique paradoxalement nous ramène à notre incarnation alors qu'elle est portée par les sons, impalpables et invisibles, très différents d'un médium palpable et concret (Vion-Dury, 2013, p. 52). La « *nature*

évanescente et immatérielle », « *hors de portée* », du sonore acquiert une concrétude par l'utilisation figurée du langage. « *Le corps de l'auditeur, tel la main de l'aveugle, se fait donc lecteur de l'expérience vécue.* » (Spampinato, 2008, p. 142). Le langage, par la métaphore, est un « *outil* »[167], une « *seconde main* » qui nous permet de « *toucher* » la musique dans des « *termes de l'expérience physique de la matière* », de refléter à quoi ressemble notre interaction avec la musique (Spampinato, 2008, p. 141). Il s'appuie sur la trace de la forme la plus primitive d'assimilation de la réalité extérieure : le toucher, le contact physique (Spampinato, 2008, p. 142) que nous reconnaissons par comparaison avec nos expériences passées.

4.7.3.7 De l'objet médium malléable à la fonction médium malléable du soignant, du dispositif, du corps

Un seul médium ne peut pas suffire dans la pratique clinique de la rencontre avec les sujets profondément souffrants. R. Roussillon pour dépasser la question du médium en lui-même a proposé l'hypothèse d'une *fonction médium malléable* (Roussillon, 2001 a, pp. 169 - 170; 2013 c, p. 69). « *Ce qui est nécessaire au sujet, mais n'est pas « offert » par l'objet de médiation doit être présent au sein de la rencontre clinique, soit dans le dispositif soit dans la pratique du clinicien, pour offrir et incarner un dispositif pour la symbolisation, cet ensemble doit contenir tous les formants de la fonction médium malléable nécessaire au processus de traitement de ce qui est transférentiellement engagé par le sujet*. » (Roussillon, 2013 c, p. 69)

Cette fonction malléable concerne le soignant, *objet-autre-sujet*, qui déploie des *qualités médium malléable* en se rendant atteignable et saisissable, prévisible, disponible, constant, réceptif et sensible. Il doit « survivre » et offrir des capacités de transformations, de la constance, de la cohérence, de la patience, du plaisir dans les interactions. Cette disponibilité à l'autre, cette malléabilité, passe aussi par une certaine mouvance du dispositif. Nous sommes obligés de « bricoler » des modalités d'approches relationnelles au fur et à mesure. Dans la médiation sonore, le corps, engagé dans le jeu avec les instruments (y compris la voix) dans des gestes-sons, dans les mouvements portés par la musique a aussi une fonction médium malléable. Les instruments ou tout objet concret utilisé pour produire des sons, eux-mêmes si abstraits, sont des objets qui peuvent être vus entendus, touchés, manipulés, investis. Les patients seront aussi par le corps amené à

[167] F. Spampinato s'appuie sur les travaux d'A. Leroi-Gourhan (1965, p. 40) sur l'outil qui prolonge la main et libère le geste en le prolongeant et le transformant.

réactiver des traces d'expériences primitives inscrites corporellement et affectivement qui pourront dans le jeu se composer en émotions partagées dans le groupe avec les autres patients et les soignants pourront s'accorder dans leur fonction médium malléable à la tonalité de groupe.

4.7.4 Le temps intra-psychique - le rêve- le jeu intériorisé

Tout ne peut pas se jouer avec l'objet-mère, ni avec des objets-choses aussi animables soient-ils. Ceci entraîne une certaine dépendance et donc une menace d'aliénation dans l'objet. L'étape suivante est réalisée par la dématérialisation du jeu et son organisation dans l'espace interne.

Le prototype d'un espace interne pour le jeu est celui du rêve, le rêve considéré comme un jeu dématérialisé, un jeu par lequel les représentations psychiques sont appropriées, sont des choses du monde du dedans. Le rêve produit des représentations internes qui possèdent une dimension énigmatique, inconsciente, qui pourront être remises en jeu (jeu intersubjectif ou auto-subjectif) et ouvrir une nouvelle boucle du travail de symbolisation. Nous retrouvons là *la pulsation de la psyché*.

4.7.5 Espace du jeu et de la création – Toute création est création d'espace

Parler de créativité et de jeu implique de s'intéresser à l'instauration, à l'ouverture de son espace. Nous centrons notre intérêt ici sur l'espace intermédiaire (D.W. Winnicott), l'espace acoustique (E. Straus), l'intervalle sonore (E. lecourt)

4.7.5.1 Au cœur de toute créativité, de tout jeu : une forme en formation, le ruthmos

> *« Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une « logique des sens » disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale. L'ultime c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe et ce rythme parcourt le tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même.* » (Deleuze, 1981, p. 31)

E. Benveniste part de l'étymologie de rhuthmos (rhéö, couler) pour désigner le rythme comme « *production de la forme* » (1966, p. 226), comme « *la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide* » (Benvéniste, 1966, p.333), forme « *sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer* » (ibid., p. 333). Sa définition du rythme comme « *manière de fluer* » privilégie

l'indissociabilité du rythme avec l'apparaître, le surgissement, qui permet de concevoir la mise en rythme et la mise en sens comme un même mouvement (Bourassa, 1992, p. 111). Le rythme comme forme en transformation se situe dans l'espace et le déroulement temporel. Alors que le skhèma est la forme fixe, réalisée, posée comme un objet, le rhuthmos est la « *forme improvisée, momentanée, modifiable* » (Maldiney, 1973, p.167). Dans une œuvre une forme est en formation, en mouvement, et crée un champ de tension, un rythme, un champ de présence. La notion de ruthmos et de Gestaltung[168] sont proches. Au cœur de toute création, de toute Gestaltung, il s'agit de donner de la forme au vide. C'est ce qui fait qu'il y a rythme. Autour du vide[169] (le *vide médian* taoïste) se construit quelque chose, tout un monde (Oury, 1989, p. 71) dans un dynamisme qui ne finit pas, n'a pas de but, mais est un chemin qui se trace lui-même, un « *chemin cheminant* » (ibid., p. 60).

La musique nous fait accomplir des mouvements qui s'accordent au rythme de la forme spatio-temporelle qu'elle crée. Le rythme est entendu ici non pas dans une réduction motrice corporelle, mais dans une aptitude à créer une présence vivante au monde, dans un « *être-saisi* » (E. Straus) qui impulse vie et présence, dans un mouvement spontané[170] , pour lui-même (A. Boissière, 2014 a, p. 60 ; 2016 a, p. 75).Tous les champs sensoriels sont en prise avec cette *puissance vitale* qui les traverse et les déborde tous : le Rythme. Le fond n'existe qu'à partir du rythme. Le rythme est relié à l'aisthesis, au sentir, à la communication première avec le monde. Le rythme, « *mouvement instaurateur d'espace* » est de l'ordre d'une présence (Boissière, 2010 b, p. 177).

4.7.5.2 La zone des pré-

La Gestaltung, le ruthmos, fabrique un lieu d'émergence, un site, un espace, un topos. Il s'agit d'un espace pré-représentatif, pré-intentionnel, pré-perceptif, pré-prédicatif, pré-spéculaire, pré-moïque… une « *zone des pré* » [171] (Oury, 1989, pp. 18, 58, 66), un « *point*

---

[168] La notion de Gestaltung est le concept clé de l'ouvrage de H. Prinzhorn « *Bildnerei des geisteskranken* » (1922) traduit en français en 1984 sous le titre « *Expressions de la folie* ». H. Prinzhorn a été inspiré par le philosophe de l'art G. Semper sujet de sa thèse de philosophie (« *Les intuitions esthétiques de Gottfried Semper* » (1909).

[169] Un « *vide enclos* » maintenu par le refoulement originaire (Freud), la métaphore primordiale (Lacan) (Oury, 1989, p. 72, 108-109, 111). C'est quelque chose de l'ordre de l'oubli. J. Oury définit la psychose par « *un oubli de l'oubli* » (ibid. p. 109-110), une fuite du vide. Pour les schizophrènes «le vide c'est du plein » et « ça ferme ». Ils ne sont « nulle part » et ont besoin de « greffes d'espace » Toute création est création d'espace.

[170] Notons que ce pouvoir qu'a la musique peut être utilisé pour le meilleur, la danse, les célébrations rituelles de la vie humaine ou pour le pire à des fins d'instrumentalisation économico-socio-politique.

[171] En relation avec « *La Fabrique du pré* ». F. Ponge appelle le pré le préfixe des préfixes. « *Cette racine est une intégrale potentielle que jamais le langage n'a fini d'exprimer, non seulement les paroles, mais les langues, et qui à l'origine veut dire quoi ? A travers. « A travers » nomme la traversée, l'autre côté, l'en*

cosmogénétique » (P. Klee), un « *espace apparitionel* », un « *site insituable* » (Maldiney 1989, p. 195 et p. 197). C'est un lieu encore non saisi par le travail de la représentation, en amont de la « *cristallisation en système représentatif* », « *avant la prise en image* » (Oury, 1989, p. 81). C'est le lieu de « l'ouvert »[172] de l'ouvert parce qu'il y a de l'autre, une distance, du vide, un dialectique possible entre le proche et le lointain, du repliement et de l'extension. Ceci implique du mouvement, du rythme, un « *auto-mouvement de l'espace* » selon l'expression d'H. Maldiney. C'est le « *lieu du pathique, là où paraissent les sensations les plus primordiales, les plus basales. C'est le lieu où il y a cette sorte de chevauchement des catégories, dans une dimension de « qualité intensive ».* » (Oury, 1989, p. 42). Ce lieu est le paysage (E. Straus) dans lequel on est. Au niveau de ce site du pathique « *il se passe quelque chose* », des transitions, des intersections, des interfaces, des passages « *Passer, se passer, le passage.* « *Il se passe* » est une dimension fondamentale de l'apparaître distingué du paraître. « *La forme, c'est déjà une poussée à partir du fond* » (ibid., p. 94).

Cette zone des pré peut être rapprochée de « *l'espace de jeu* », « *l'espace transitionnel* », « *l'espace potentiel* » de D.W. Winnicott, de « *l'espace acoustique* » d'E. Straus, de la notion d'intervalle sonore d'E. Lecourt, de *l'espace virtuel* de S. Langer, de *l'espace de présence* d'H. Maldiney.

4.7.5.3 L'aire transitionnelle, l'espace intermédiaire (D.W. Winnicott)

> « *Dans la vie de tout être humain il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et extérieure. Cette aire n'est pas contestée, car on ne lui demande rien d'autre sinon d'exister en tant que lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure.* » (Winnicott, 1971, p. 9)

Si le jeu n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, alors où est-ce ? se demande D.W. Winnicott. La citation de R. Tagore qu'il pose en exergue à sa réflexion sur la place de l'expérience culturelle : « *Sur la plage des mondes infinis jouent des enfants* » l'a inspiré[173]

---

deçà, l'au-delà, et surtout cette tension extraordinaire de l'homme en verticalité dans l'espace, le seul être pour qui cet à travers mobilise toute l'étendue… D'où la puissance des lointains, et déjà de l'espace premier, celui du paysage où je suis perdu ici dans le monde entier qui est sous un horizon » (Maldiney, 1989, p. 195-196)

[172] « *L'absence d'œuvre* c'est de l'ouvert» (Oury, 1989, p. 33). J .Oury se réfère là à la notion « *d'absence d'œuvre* » de M. Blanchot. « *L'absence d'œuvre* c'est de l'ouvert» (1989, p. 33)

[173] Winnicott est inspiré aussi par le dessin de M. Milner représentant les rapports réciproques de deux rebords de pot comme image visuelle de l'espace potentiel « *l'image de deux cercles qui se recoupent pour devenir deux visages, deux qui oscillent entre être un et être deux.* » (Milner, 1972-2013, p. 115)

dans sa conceptualisation d'*espace intermédiaire.* M. Milner évoque à partir de cette image proposée par R. Tagore « *la marée qui monte et qui descend, qui rythmiquement vient aplanir ce lieu où jouent les enfants.* » (1972, p. 114)

D.W. Winnicott situe le champ de la transitionnalité comme un espace paradoxal d'illusion, un espace intermédiaire entre réalité intérieure et réalité extérieure, une *troisième aire* qui ouvre une transition entre enfant et mère-environnement, moi et non-moi, réalité et illusion. Il a montré son caractère fondamental dans la construction du sujet, du jeu à l'expérience créatrice et culturelle. Le jeu contient ainsi une dimension paradoxale qu'il ne faut pas chercher à résoudre. Il faut accepter que le lieu de l'expérience : intérieur ?/extérieur ?, reste indéterminée, et de « faire semblant pour de vrai ». Le sujet révèle sa subjectivité en maniant cet objet du jeu qui n'est pas lui et pourtant le représente, en se livrant à une activité qui ouvre un espace qui n'est ni interne ni externe, mais préserve et révèle une expression de soi. Ce lieu, espace potentiel, espace transitionnel, espace d'illusion, espace de l'entre, de l'écart, ce *« lieu où nous vivons »* (Winnicott, 1971, p. 144) est le lieu du faire. Il n'est pas préexistant, il se constitue par l'acte de jouer.

Le sujet souffrant de psychose vit une profonde désintégration de l'espace transitionnel. Ceci rejoint la proposition de B. Kimura (1988) pour lequel il s'agit d'une « *maladie de l'entre* ». Il est privé, ou empêché dans sa capacité de jouer et éprouve des difficultés à se relier au monde, au « *fond de la vie* », à ressentir la vie en lui, à l'éprouver, à s'éprouver existant en jouant. Le jeu musical, « *créateur d'un espace en mouvement entre les sons et entre les gens* » (Lassus, 2014, p. 15), peut offrir la possibilité de lever ou au moins d'atténuer cet empêchement.

En situant le processus créateur dans un espace intermédiaire entre la psyché du sujet, et la réalité perceptive, Winnicott dégage ainsi l'importance primordiale de la forme, qui implique le langage du corps et de l'acte. Il dégage l'importance de la mise en forme d'un infigurable à l'origine, qui trouve dans le processus de mise en forme un espace et un temps pour se représenter.

4.7.5.4 L'espace acoustique

> « *L'espace acoustique, dans la distance, est donc ce qui rend possible la vie du mouvement, et confère à ce dernier d'être source d'une vie autrement inaccessible : il est dans le rythme, l'énergie du mouvement. Et cette vie rayonne au-delà du mouvement physique. Son énergie tient à l'apparition, dans le lointain, de la présence.* » (A. Boissière, 2014 a, p.61)

L'espace acoustique est introduit par E. Straus dans un texte de 1930 : « *les formes du spatial* », au sein d'un ensemble de réflexions concernant « *l'expérience vivante du*

temps », « *médium de l'expérience vivante en général* » (1930, p. 15) l'amenant à s'interroger sur « *la connexion liant qualité d'espace, mouvement et perception* », sur la « *façon dont nous vivons primairement l'espace* » (1930, p. 16). La notion d'espace est souvent associée à l'espace euclidien issu de la pragmatique de la mesure et de la domination de l'expérience visuelle, et non pas à l'espace vécu. L'expérience de l'espace dont il s'agit met en jeu tous nos sens sur un mode transmodal (selon E. Straus chacun de nos sens a une dimension spatiale et temporelle). Le sentir implique une structure spatio-temporelle liée au mouvement et la figuration se doit d'être mouvement figuré si elle veut se situer au plus près du sentir.

La notion d'*espace acoustique* d'E. Straus, contemporaine de « *l'espace thymique* » de Ludwig Biswanger (1932), et de « *l'espace primitif* » d'E. Minkowski (1933) propose une *qualité d'espace* singulière. C'est un espace vécu, vécu au présent, irréductible à tout autre, un espace non visible, sans direction ni lieu, primordial, dans lequel rien de concret n'est réalisé, mais pourtant actif. E. Straus le nomme *espace acoustique*, car il est *« donné dans l'écoute et dans le rythme »* (A. Boissière, 2014 a p. 24). C'est dans l'écoute qu'il y a communication, que le contact s'établit avec d'autres, avec soi.

A. Boissière avance l'idée que cette qualité d'espace appartient également à l'art et au jeu (playing de D.W. Winnicott) quand ils rencontrent la région du sentir, quand ils prennent part à l'existence, au sentiment de vie. Cet espace rompt avec l'espace ordinaire géométrique, avec la « *spatialité optico-pratique* » (Pouillaude, 2007, p. 41) plaçant la vision, les coordonnés, les mouvements dirigés et finalisés au premier plan. Nous avons aussi des « *ici mobiles* », des « *lieux de séjour* », des « *espaces présentiels* » (Straus, 1930, pp. 44-45). *L'espace acoustique* concerne notre mode de relation au monde, car « *il établit un mode de communication et agit par la présence* » (Boissière, 2014 a, p. 66) comme capacité de réceptivité, de concavité, comme champ de présence. «… *et c'est cette relation, dans l'appel et la réponse, qui définit l'espace de jeu comme une communication, dans une activité incessante. En cela l'espace de jeu peut être qualifié d'acoustique : l'écoute définit ici un champ de présence, relativement à l'être-saisi du mouvement. Celui-ci n'est ni une poussée ni une pulsion, mais une réponse à l'appel qui retentit dans le lointain : il est en cela une communication.* » (ibid., p. 72). Cette communication peut échouer à s'établir, la musique peut se perdre (ibid.).

Ce type d'espace rend possible le *mouvement présentiel* induit par la musique. Alors que l'action est un procès historique qui passe d'état en état, le *mouvement présentiel* non dirigé et non limité, lui, ne connaît que des fluctuations : « *il enfle et décroît, s'élève et*

retombe » (Straus, 1930, p. 41). Pour appuyer cette conception acoustique de l'espace, E. Straus introduit la voix : la prosodie (la musique des mots avant d'accéder à leur signification), l'effet de la « présence » de cette voix, l'appel qui retentit. Cette idée du retentir définit la présence d'emblée dans sa dimension relationnelle, d'une première distance, et rend possible *« l'ouverture d'un monde »* (Boissière, 2014 a, p. 61). L'appel présuppose une dimension d'attente, d'attente de réponse. La réponse à cet appel est le mouvement du sentir. *« …l'espace est dit acoustique, car il engendre un lien de réponse, dans l'interpellation de ce qui est reconnu alors comme une présence. Si la voix est donc présence, c'est parce qu'en elle, ou avec elle, la distance s'instaure, et ainsi le monde lié au sentir»*. (A. Boissière, 2011a, p. 65)

Cet espace vivant a une structure *acoustique* par l'instauration d'une distance rythmée par l'éloignement et le rapprochement, par le *mouvement du sentir* qui se différencie de l'aspect mortifère de *l'écho*[174] (Lecourt 2006, pp.27-67), (Boissière, 2014 a, p. 61). Une distance s'instaure. Cette *distance vécue* désigne là autre chose qu'une distance métrique mesurable qui sépare deux points. Il s'agit de la « *distance qualité* », de la « *distance temporo-spatiale du sentir* » (Boissière, 2014 a, p. 60). La distance ouvre un espace de jeu, un espace vivant, rythmé qui peut être relié à *l'espace potentiel*, de D.W. Winnicott, à *l'intervalle sonore* d'E. Lecourt.

4.7.5.5 L'intervalle musical - L'intervalle sonore du Soi

> *« Le sonore est naturellement le médiateur de la distance, dans l'espace comme dans le temps. Il n'existe que par la séparation, l'intervalle d'un espace de résonnance permettant l'audition, que cet espace soit interne (circuit auditivophonique) ou externe, dans l'espace et dans le temps. On comprend bien que cette donnée est fondamentale pour le travail de thérapie. Elle détermine l'axe fusion/séparation de toutes les expériences sonores musicales : du partage d'une même vibration, à l'effraction sonore, de l'unisson musical à la polyphonie. Cet axe est bien sûr un support plus que métaphorique à l'expérience relationnelle qui lui correspond, c'est un véritable plan de travail. »* (Lecourt, 2006, p. 60)

Le terme d'intervalle fonde la structure musicale, structure plurielle, car elle rend compte du rapport d'un son à un autre, de l'entre deux sons, dans le temps (succession, axe horizontal de la mélodie), dans l'espace (simultanéité, axe vertical de l'harmonie), dans leur qualité sonore (timbres). « *L'intervalle ne crée pas que l'espace nécessaire à l'action, il met en relation et à distance deux voix*. » (Lecourt, 1994 a, p. 58)**.** *« L'intervalle, prise*

[174] Le retentissement est un repère : « *il y a une présence, il y a un monde* », à la différence de l'écho qui va se fragmentant, s'éloigne et donne l'impression d'un indéfini, d'un illimité (Boissière, 2014 a, p. 61)

de distance entre deux sons, deux voix, entre fusion et chaos, ouvre la perspective de la relation et de son développement dans le temps. » (Lecourt, 2011 c, p. 165).

L' « *intervalle sonore du Soi* » (Lecourt, 1994 a, pp. 56-70 ; 2003 a, p. 6 ; 2011 a) rend compte de la relation d'un individu à son environnement sonore, de son investissement et de l'occupation de l'espace sonore. « *Jusqu'où on entend, jusqu'où on se fait entendre* » (Lecourt, 2003 a, p. 6)**.** Il est au fondement de toute relation qui ne soit pas seulement fusionnelle. Il règle la juste distance. L'intervalle sonore partagé entre patients et soignants ouvre un espace « physico-psychique », un contenant sonore pour que le son soit audible et prenne sens dans la relation thérapeutique, devienne un « *son passeur* » (Lecourt, 2003 a, p. 5), un son qui produit un effet de saisissement et crée une ouverture, l'entrée dans un échange. L'espace où entendre le son, cet espace physico-psychique, cet intervalle sonore patient-thérapeute constitue une *formation intermédiaire* (R. Kaës) « *La relation a créé un espace délimité, potentiel de rapproché et de distanciation, dans lequel entendre le son. On peut parler d'une réception sonore spatialisée et de la création d'une enveloppe sonore à deux à la fois contenant et support imaginaire* » (Lecourt, 2002 a, pp. 209-210).

La notion d'intervalle sonore « *recouvre ainsi les relations de l'identité sonore individuelle avec son environnement et cela sur plusieurs axes : subjectif/objectif, intérieur/extérieur, proche/éloigné, caractérisant la relation à l'objet, l'intervalle sonore du soi est tout entier dans ce halo sonore, ensemble flou qui, pourtant, nous concerne.* » (Lecourt, 1994 a, p. 36). E. Lecourt distingue deux dimensions qui s'y développent : l' « *intervalle sonore du Soi réflexif* » (reconnaissance de ses propres phénomènes sonores, relation à sa propre identité sonore, à ses limites), l' « *intervalle sonore du Soi à l'objet* » (au monde et à un ou plusieurs autres, espace sonore aussi qualifié par R. Murray-Schafer d'«*encodage sonore de l'espace vécu* ») (ibid., pp. 36-37).

4.8 Des sons et des mots – Transposition de la représentation-chose en représentation de mot (Symbolisation secondaire) – « Dire » la musique

La transposition en représentations de mot est la dimension la plus secondarisée, la plus digitalisée, celle qui tente de préciser et de limiter les effets d'ambiguïté. Il met en œuvre une pensée logico-sémantique. Mais le sens des mots reste dépendant d'un contexte, d'une histoire, sujet à interprétation. Les mots sont à sens multiples, introduisent des nuances, des variations de sens, une polysémie, une fonction métaphorique.

4.8.1 Une nouvelle exigence de transposition qui maintient l'ancrage aux formes primaires de symbolisation

Le langage verbal s'appuie sur un socle de communication pré-verbale faite de signes corporels et d'émotions. Au-delà des mots, le style, les figures de rhétorique, transmettent des expériences d'être, les représentations-choses, représentants-affects, des strates précédentes. Avec la *fonction rhétorique* (Roussillon, 1999 a, pp. 186-194) l'appareil de langage dispose des propriétés plastiques qui permettent l'accueil de particularités de la symbolisation primaire sous une forme secondarisée. « *Par fonction rhétorique je désigne l'action d'influence inconsciente que la prosodie, le rythme, l'organisation stylistique de la discursivité exercent sur l'auditeur, je désigne la manière dont une action traverse l'appareil de langage.* » (Roussillon, 2001 a, p. 185). « *Dire c'est faire* »[175], c'est agir pour faire ressentir, partager. La représentation verbale est aussi action, « *action de la forme »*[176], *« acte en parole »* (Roussillon, 2007 e, p. 352). Produire un récit c'est faire une action, associer une multiplicité de gestes dont la plus grande part nous échappe: phonatoires, mimiques, mouvements, modifications viscérales, accordages aux interlocuteurs.

Si la symbolisation secondaire traduit les formes de symbolisation primaire dans l'appareil de langage, elle ne peut être définie par la seule représentation de mot. « *Elle peut aussi traduire des processus de symbolisation primaire inachevés n'étant pas encore parvenus à une organisation narrative scénarisée (sujet/action/objet/contexte, etc.), elle peut garder certains traits des signifiants formels ou certains pictogrammes.* » (Roussillon, 2012 a, p. 154). Le langage n'est pas qu'un véhicule de transmission. Il participe à l'élaboration, à la transformation de la pensée, au travail de l'imagination.

4.8.2 Les mots comme un matériau sonore

> « *Le son ensorcelle le sens. Une eau musicale envahit la maison du langage, la transforme et la déplace…Semblables à des fragments de refrains, les sons forment une mémoire insolite, antérieure à la signification et dont on ne saurait dire de quoi elle est le souvenir… elle réveille du corps ce qu'il ignore de lui-même.* » (M. De Certeau cité dans Ledoux, 1992, p. 198)

Freud a noté l'importance du sonore, du rapport entre les sons, des consonances, de la matière sonore des mots dans l'associativité et a emprunté à T. Lipps la notion de « *parenté sonore* » et à W. Wundt la notion d' « *action par contact de sons* » (Lecourt, 1992 ; 2011

[175] En référence au livre de « *Quand dire c'est faire* » de J.L. Austin

[176] Expression de L. Kahn (2001). L'action de la forme. *Revue Française de Psychanalyse 65*, (4), 985-1056.

c, pp. 159-161). Les mots constituent un réservoir de sonorités, un matériau qui résonne comme des sons pour un jeu potentiel. Le sonore est le matériau fondateur, le matériau précédant la signification. Lorsque nous voyageons en présence d'une langue que nous entendons sans la comprendre, notre attention à la signification est suspendue. Nous rencontrons alors la dimension sonore sensible, une esthétique de l'acte de parole. Nous entendons une suite de sonorités qui nous touchent, une musicalité du langage. De même, le petit enfant entend des flux de sonorités avant de pouvoir comprendre le flux signifiant des mots. Le langage est pour lui d'abord une suite de fragments sonores dans laquelle la prosodie seule est porteuse de sens. Cette dimension première de la sonorité du mot se retrouve dans le rêve, qui utilise les éléments sonores diurnes pour des recompositions inattendues, inentendues, dans les jeux de mots, la poésie, qui jouent sur les consonances, les assonances, les résonances, les sonorités qui s'effleurent, glissent, pour dérouter le sens, créer des liens de surprise, faire apparaître autre chose, laisser place à une énigme, à une relation d'inconnu dans une mise en scène du sonore des mots. La sonorité des rimes, donne un jeu d'harmonie ou de rupture à l'énoncé. Le rythme est donné par le débit, les scansions. Il impulse un mouvement, un « *va-et-vient entre immobilité et mobilité* » (Anzieu, 1990, p. 32). Nous parlons aussi avec une mélodie, une prosodie du langage qui inclut le ton, le timbre, la texture, les inflexions, les modulations, les silences, les hésitations, les murmures, le souffle. Ces éléments constituent un entour de la signification. Ils donnent une présence, une incarnation au langage verbal. Le chant de la voix du discours est de même nature que le chant musical (Vion-Dury, 2012, p. 95).

Dans une « expérience extrême » le mouvement Dada propose aussi un langage poétique dégagé de toute signification (Tristan Tzara ou Hugo Ball). La *poésie phonétique* tire ses sources de textes d'origine africaine ou océanienne choisis pour leur caractère sonore rythmique et répétitif. L'idée est de revenir à des éléments originels sacrés incantatoires magiques dans le sonore (Schott-Billmann, 2011).

4.8.3 Des mots et leur chair – Incarnation du langage – Une « gestualité généralisée »

> « *Alors que les mots de chaque phrase du narrateur sont prononcés, il y a chez l'auditeur, une compréhension progressive d'images de ce qui émerge…Ainsi, en allant du récit entendu à l'expérience vécue, l'auditeur passe au travers du langage comme au travers d'un médium semi-transparent pour parvenir aux images et aux structures implicites ; de sorte que, à la fin de la phrase, l'auditeur a deux expériences directes imbriquées : celle du flux implicite d'affects, de ressentis et d'images et celle de la signification explicite.* » (Stern, 2008, pp. 190-191)

Le langage verbal, *la matière à mots*, ne peut pas être dissocié de la gestualité sans laquelle la communication serait dévitalisée, inhabitée, sans couleur, sans saveur, sans émotion, sans corps. L'absence d'expressivité corporelle laisse un profond malaise à l'écoutant, rend difficile l'empathie. Nous parlons avec des mots dans un code linguistique, mais transmettons aussi avec nos potentialités métaphoriques, notre style, nos « *images-gestes* »[177], nos postures, nos mimiques, nos actes, notre voix (timbre, prosodie, accents…), autant de dimensions qui relèvent d'une « *gestualité généralisée* » (Vion-Dury, 2012, p. 96).

Le langage verbal n'est jamais délié de ses premières sources motrices qui passent « *le pont-levis* »[178], « *en contrebande* »[179], échappant au contrôle. Les mots ont une chair. Les mots ont du corps. Les mots sont mis en corps.

Le geste exprimé dans le corps ou suggéré dans la métaphore est au centre de la communication linguistique. En créant des métaphores, l'élocuteur crée pour lui comme chez le récepteur du mouvement. « *Ce mouvement est source d'un plaisir de fonctionnement, qu'il nous transmet et auquel nous nous identifions en même temps qu'il s'identifie à nous destinataires potentiels et du plaisir qu'il a pris à la construire ou à la représenter* » (Hochmann J. , 1998, p. 105). La métaphore effondre la signification littérale, la met en suspens, pour faire naître une ressemblance, un penser qui est aussi « *un voir le semblable* » dans une figuration imaginaire qu'elle génère. Elle reste « *vive* » tant que la tension entre lecture littérale et lecture métaphorique paraît « bizarre », crée de la proximité dans la distance et sollicite le travail de l'imagination (Ricœur, 1982).

Les gestes des mains des membres supérieurs chez le bébé, puis ceux accompagnant le discours après l'accès à la parole, ont donné lieu à différentes hypothèses (Golse, 2005 a): valeur défensive par le biais d'une « *enveloppe d'agitation motrice* » ?, saisie visuelle du geste qui viendrait compenser la perte inhérente à toute émission vocale ?, ou, plus séduisant pour notre pratique clinique « *image motrice ayant valeur de récit* » ? Les mouvements des mains qui existent dans toute communication gardent cette valeur de récit joint au langage des mots qui renvoient à cette naissance de la communication. Le langage peut être ainsi pensé « *comme un geste accompagné de sens* », le sens comme « posé» sur

[177] « *L'image-geste* » accompagne le discours. Concept de D. McNeill (2005). *Gesture and Thought*. Chigago (IL) : University of Chicago Press. Ce concept est cité par D.N. Stern pour les rapprocher des « *formes de vitalité* ». (Stern, 2010, pp. 160-161)

[178] Terme de Céline pour désigner les censures de la secondarité

[179] Terme de J. Guillaumin pour désigner comment un état passe d'un auteur à un lecteur cité dans (Roussillon, 2012 a, p. 153)

l'action (et non l'action comme conséquence du sens) et l'énonciation d'un discours « *comme un conglomérat de processus sensori-moteurs, comme une nébulosité de gestes et de postures en actes et non comme la seule association logico-sémantique d'atomes linguistiques* » (Vion-Dury, 2012, p. 93). La gestuelle crée des « *formes de vitalité dynamiques* », un contour temporel (une enveloppe proto-narrative) qui accompagnent le sens des mots à ce moment-là dans l'instant de cette rencontre-là, et laisse percevoir « *l'intention en train de déployer son action* » (Stern, 2010, p. 155). « *Le jeu dynamique interactif entre l'intention et les mots présente des similitudes avec la chorégraphie ou la composition musicale, dans lesquelles le jeu se situe entre les intentions naissantes du créateur et les mouvements ou les notes.* » (ibid., pp. 160-161)

L'action signifiante au cœur du langage humain repose ainsi sur une double acception du sens : celle de la gestualité qui se construit et se perçoit dans la conscience pré-réflexive et celle de la signification des mots, sens abstrait qui s'organise dans la conscience réflexive et émerge du « sens gestuel ». D. Stern parle de savoir implicite (analogique de l'expérience primaire) qui ne cesse de croître en volume et en sophistication avec l'âge et constitue un domaine plus large de connaissance que le savoir explicite (Stern, 2008, p. 173). « *L'implicite et l'explicite agissent comme une mélodie et son ombre harmonique. Laquelle est la mélodie, laquelle est l'ombre ? Cela dépend de ce sur quoi on porte son attention. Ce sont des présentations différentes du même thème, l'un verbalisé, l'autre mis en acte et vécu* » (Stern, 2008, p. 180). Les significations implicites au niveau local sont « *comme des fractales, des structures qui gardent la même forme élémentaire au travers de tout changement d'échelle. Ces significations dynamiques sont comme un monde dans un grain de sable* » (Stern, 2008, p. 186). Les mots prononcés par le narrateur engendrent une expérience directe vécue chez celui qui écoute. Ces mots portent la signification explicite, mais aussi « *le sentiment de la signification implicite* », un comprendre/partager avec des intentions et des ressentis (sensori-moteurs, affects, sentiments). Un champ intersubjectif de partage de l'expérience, constamment actif prend place (Stern, 2008, p. 193). Ces deux faces, implicite et explicite, se rejoignent par des « *points de capitons* » selon la métaphore de J. Lacan.

4.8.4 Dire la musique - L'imaginaire cinétique : un instrument de signification musicale.

F. Spampinato (2008, 2015) a particulièrement étudié le geste et le mouvement comme « *source et instrument de la signification musicale* » et comme « *référent de la métaphorisation* » pour établir une « *sémiotique musicale incarnée* » (2015 a, p. 11). Les patterns corporels[180] sont à la source de la possibilité d'attribuer du sens à une expérience musicale ou d'expliciter un sens par le langage musical. Son travail regroupe et relie les travaux de différents chercheurs et philosophes qui se sont attachés à cette question.[181]

4.8.4.1 L'incarnation du son – Le musical comme une intersubjectivité incarnée

> « *L'expérience musicale peut être métaphoriquement vécue comme expérience du corps en mouvement, aussi bien du corps propre que du corps d'autrui ou encore la musique peut être interprétée comme un corps.* » (Spampinato, 2015 a, p. 11).

Le lieu dans lequel se forgent des images pour comprendre le monde, l'instrument de contact avec le monde et le réservoir de ces images, est le corps : le corps imageant, le corps agissant, le corps remémorant…, le corps en mouvement (Spampinato, 2015 a, p. 9). À la fois instrument résonnant et réservoir de traces d'expériences et de connaissances préalables, le corps joue un rôle majeur dans la production de sens.

Le « *sens en musique* » se compose sur le socle des processus protomentaux, (proto-représentatifs, sub-symboliques). Le vécu émotionnel et tonique premier du corps active une sensorialité intermodale, synesthésique, « *une matrice commune* » (le sentir pour E. Straus), à partir de laquelle se différencieront les sens (Spampinato, 2008, p. 91). L'expérience musicale est incarnée dans un large vécu corporel qui ne se limite pas à la sensorialité auditive. Elle sollicite des images, des couleurs, des formes, des goûts, et tout particulièrement des impressions kinesthésiques.

La musique dont on fait l'expérience, esthésique ou poïétique, mobilise un « *imaginaire cinétique* », un « *imaginaire kinesthésique* » fondamental. Elle invite à projeter sur elle tout un imaginaire constitué de projections métaphorique de formes de vitalité dynamiques (de signifiants formels) et ce d'autant plus que l'auditeur adopte une « *allure psycho-sensori-motrice* » que la musique invite à prendre (Spampinato, 2008, p. 106). Elle implique une

[180] F. Spampinato (2008) propose une théorie de la signification musicale qui intègre les trois notions : de « *mémoire-psycho affective du corps* » proches des patterns sensori-moteurs amodaux, de « *schème-image* » (une « connaissance incarnée ») proposé par le philosophe M. Johnson et de forme de vitalité de D. Stern repris par M. Imberty.

[181] F. Spampinato cite en particulier les travaux G. Bachelard, P. Ricœur, M. Clynes, A. Cox, F. Delalande, J. Molino, B. Vecchione, G. Giacco, S. Guerra Lisi et G. Stefani, V. Gallese…

activité corporelle, sensible, tonico-musculaire imaginative en lien avec un « *toucher intérieur* », une « *imagination motrice* »[182] (Spampinato, 2008, p. 70). *« Le corps devient lecteur de l'expérience parce que l'écoute s'accompagne d'une micro-reproduction empathique des configurations tensives de la musique, à travers l'adoption de certains patterns de tonus musculaire : une « micro-danse imitative* » (Spampinato, 2008, p. 142).

La musique n'est pas en soi l'expression d'un geste ou d'un mouvement, mais possède son caractère « *suite à un transfert métaphorique entre le domaine musical et le domaine proprioceptif* ». Dire que la musique exprime, représente un mouvement, une transformation (par ex le tournoiement, la chute, l'écoulement…) revient à dire que l'expérience musicale « *exemplifie métaphoriquement l'expérience proprioceptive des formes de vitalité et des schèmes incarnés du mouvement* » (Spampinato, 2015 a, p. 87). La source des images qui nous permettent de qualifier l'expérience musicale, le « *répertoire matriciel de la sémiose incarnée* » est une mémoire corporelle dynamique transmodale, une mémoire du corps et du mouvement (Spampinato, 2015 a, p. 127). L'imaginaire proposé par F. Spampinato est interartistique et intersémiotique, car il se fonde sur des « *archétypes psycho-corporels synesthésiques de la signification* » (2008, p. 166). Cet « imaginaire kiné-synesthésique a ses racines dans le tonus musculaire et les « *sentiments d'arrière-plan* ». Ceci donne la possibilité à l'expérience de s'exprimer dans une œuvre et à une œuvre d'être dite en mots ou traduite en chorégraphie, mise en scène… (Spampinato, 2008, p. 168). Ces tracés corporels, amodaux, précatégoriels, demandent une mise en forme, en œuvre, une « *mise en figuration et en refiguration* », une « *venue de l'expérience en texte* ». Ils offrent *« un potentiel de sens extrêmement important, répandu dans toutes les formes d'art et dans différentes civilisations* » (Spampinato, 2008, p. 166). F. Spampinato entend le terme d'imaginaire non pas dans sa conception « *restreinte* » d'un ensemble statique de contenus produit par l'imagination dans un ensemble cohérent (mythes, croyances) (Wunenberger, 2003), mais dans sa conception « *élargie* » dans laquelle l'activité imaginative génère des réseaux complexes d'images possédant un principe d'autopoïèse. Dans cette conception l'imaginaire crée, transforme, « *reconfigure le réel de façon créative en produisant de nouvelles constellations de symboles* » (Spampinato, 2008, p. 108). Il « *onirise* » le monde, propose une expérience d'ouverture, de nouveauté dans le psychisme. Il s'agit non seulement d'images constituées, mais de leur mobilité qui leur donne leur fécondité, leur vie (Bachelard, 1943, pp. 11-12).

[182] F. Spampinato reprend le terme de M.P. Lassus (2014)

Expérience verbale, expérience proprioceptive et expérience musicale sont en étroites relations[183] par « *l'idée d'une profonde incarnation résonnante du musical.* » (Spampinato, 2015 a, p. 159). Le corps est à la fois *référent* (les images du corps sont des référents métaphoriques pour parler de l'expérience musicale), matrice du sens (*matrice de la sémiose*), et corps mimétique, résonnant, vibrant (Spampinato, 2015 a, pp. 160-161). « *Ce corps mimétique sera toujours « mimésis de », « résonnance avec », « co-vibration avec » quelque chose ou quelqu'un. Il s'agit donc foncièrement d'un corps relationnel, un corps regardant vers l'autre, en quête d'intersubjectivité. Le musical devient ainsi l'espace privilégié d'une intersubjectivité incarnée, le prototype et le fondement de toute relation humaine.* » (Spampinato, 2015 a, p. 161). La signification musicale est ainsi un phénomène foncièrement relationnel, un phénomène d'accordage intersubjectif et d'ajustement thymique. (Spampinato, 2015 a, p. 163). Les traces mnésiques inscrites dans le corps à partir des premières expériences avec le monde, avec la mère-environnement première « *initiatrice sémiotique* »[184]sont toujours disponible à la mémoire dans les situations de communication.

4.8.4.2 Dire la musique par des métaphores kinétiques

> « *Ce sont les métaphores qui permettent d'entrer en résonnance avec les phénomènes du monde. Et dans une métaphore, c'est son « mouvement », sa dynamique profonde, qui permet de vibrer imaginativement avec le réel* » (Spampinato, 2015 a, p. 31).

La métaphore est un instrument langagier « quotidien »[185] de compréhension qui nous sert à organiser nos expériences complexes et à les communiquer à autrui (Spampinato, 2008, p. 11, 29). Véritable acte créateur, « *invention imagée* » à la fois appropriée et surprenante, elle se lie intimement à la mimesis, au sens de « *redescription* », donc à la poïesis (Ricœur, 1975). La métaphore est une « *forme imaginative de rationalité* », « *une Gestalt multidimensionnelle* »[186] qui permet de dépasser l'opposition objectivité/subjectivité. Elle met l'accent sur la dimension interactive et expérientielle, sur la rencontre d'un objet musical et d'un sujet humain, l'énaction. L'interprétation

[183] F. Spampinato propose d'étudier l'expérience musicale selon trois dimensions entremêlées artificiellement séparée par l'analyse : l'interprétant (l'expérience de verbalisation, la métaphore), l'objet (objet immédiat que constitue l'expérience proprioceptive fondé sur le socle d'un objet dynamique que constitue l'expérience psycho-physique complexe) et signe (le représentamen, l'expérience d'écoute de la musique). F. Spampinato fait référence à l'ensemble interprétant-objet-signe selon la conception de C.S. Pierce (Spampinato, 2015 a, p. 24-29).

[184] Expression de S. Guerra Lisi et G. Stefani (2010). Dans *Il corpo matrice di segni nella Gloalita dei linguaggi*. Rome : Borla, p. 7 (cité dans Spampinato, 2013, p. 30)

[185] Lakoff, G., Johnson, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Editions de Minuit

[186] F. Spampinato emprunte ces expressions à Lakoff & Johnson (1985)

métaphorique *de* la musique, mais aussi la production métaphorique *par* la musique constitue une forme d'acquisition de connaissance. Une telle connaissance provient de la musique (« le son vécu esthétiquement ») et de la musicalité du sujet humain (« le fait de vivre musicalement le son »), et porte sur les interactions entre ces deux éléments dans l'expérience musicale, sur la « *saisie de sons* » (Spampinato, 2008, p. 48, 52).

Les auditeurs, quelle que soit leur compétence musicale, formulent des métaphores[187] kinésiques visant à donner un sens, à sémiotiser le vécu de leur expérience d'écoute musicale. Cette lecture métaphorique de l'expérience d'écoute musicale sollicite particulièrement la mémoire corporelle (Spampinato, 2013, 2015 a, p. 52). F. Spampinato relève les convergences entre la « *corporéité de la métaphorisation* », ses soubassements protomentaux, et l' « *imagination matérielle* » de G. Bachelard qui sollicite le sujet dans une expérience incarnée du ressenti, un feeling, un contact sensible avec la matière, un einfühlung, qui fait vivre les lignes de force de la matière, l'empreinte du geste créateur (Spampinato, 2008, p. 109, 114). Notre tendance à l'animisme donne vie à l'inanimé, donne un « *corps en mouvement* » à la musique: la musique défile, parcourt, s'arrête, fait son entrée, monte, descend… (Spampinato, 2008, p. 143). Nous créons des métaphores matérielles au sujet de la musique à partir de nos expériences sensori-motrices des substances (par exemple l'expérience sensori-motrice et de la forme de vitalité dynamique[188] vécue d'une substance liquide donne par projection métaphorique une musique « d'eau ». L'articulation entre sentir profond et créatif de l'expérience (*imagination de la matière* selon G. Bachelard) et métaphores en passant par les formes de vitalité dynamiques et les schèmes incarnés, réalise ce que F. Spampinato nomme « *l'épaisseur homologique de la signification* » (2008, p. 96-97), une « *profondeur existentielle aux signes* » (ibid., p. 104). « *Le corps n'est pas « signifié », « rappelé » par la musique ou « associé » à une certaine musique, il est plutôt la source des diverses manières dont un signe peut faire surgir du sens, dont du sens vient au signe pour le constituer signe.* » (ibid, p. 104).

---

[187] Étymologiquement : Meta, au-delà et phérein, amener, porter ; metaphérein, transférer ; metaphora, transposition. La métaphore témoigne de la façon d' « expériencer » une chose en la désignant dans les termes d'autres choses, mettant ainsi en relation deux structures de mémoires, deux catégories. La métaphore est un indice et une trace de l'expérience.

[188] F. Spampinato utilise aussi le terme *d'allure émo-tonique*, M. Imberty de *d'architecture d'affects de vitalité*, et dans les termes de la Globalité des langages de *modulations pré-catégorielles inconscientes du flux vital* G. Stefani et S. Guerra Lisi). D. Anzieu parlerait ici de *signifiants formels*…

Pour « dire sur » une musique plusieurs images simples peuvent converger vers une image plus complexe, narrative, un véritable scénario ou/et un décor. Les images simples se synthétisent et se projettent vers un horizon métaphorique[189] unique à la fois stable et instable car gardant un potentiel de surprise et de créativité et restant dynamiquement relié, enveloppé dans un « *arrière-plan nébuleux* » (Spampinato, 2015 a, pp. 55-57). La métaphorisation fixe l'image en train de s'élaborer, facilite la prise de conscience des sensations, les exacerbe et réoriente l'activité perceptive (Delalande, 2013, p. 165).

L'expérience proprioceptive musicale peut, dans la métaphorisation verbale, se décliner en trois niveaux[190] d'embrayage/débrayage (Spampinato, 2015 a, pp. 61-65). Dans l'expérience musicale la « *frontière imaginaire entre corps propre et monde* » (ibid., p. 64) se déplace du pôle où l'expérience musicale est une réalité intérieure, une « *expérience en première personne* », incarnée, ancrée dans le temps existentiel du sujet: « *je me meus, je suis, je fais…* » à un pôle où l'expérience musicale est une réalité extérieure, une « *expérience en troisième personne* » traitant la musique comme un objet distant : « *la musique se meut, la musique est, fait…* ». Entre ces deux pôles se situe l'expérience musicale comme interaction entre une réalité intérieure et une réalité extérieure, une « *expérience en deuxième personne* » avec une dimension intersubjective, d' « entente » : « *la musique me meut, je meus la musique, la musique me fait, je la fais…* » (ibid., pp. 64-65).

4.8.4.3 Un outil musicologique : Les unités sémiotiques temporelles (U.S.T.) - Des archétypes de mouvement au service de la signification temporelle.

> « *L'une des vertus de la danse est de nous inciter à penser que le temps a un corps – le nôtre – et à saisir qu'il ne peut y avoir de temporalité hors de la corporéité, hors de l'existence incarnée* » (Pouillaude, 2008, p. 121).

Un outil d'identification sémiotique temporelle pour la musique, et par extension d'autres arts : les Unités Sémiotiques Temporelles : U.S.T., a été élaboré sur la base du ressenti de mouvement, du vécu cinétique de la musique. Les effets kinétiques produits par les figures sonores donnent une impression perceptive de « signification temporelle ». Les U.S.T. pourraient être considérées comme un outil musicologique correspondant aux

[189] F. Spampinato fait un rapprochement entre le fonctionnement d'un horizon métaphorique et celui des attracteurs étranges dans la théorie du chaos

[190] Voir aussi Vion-Dury (2014 c) L'expérience musicale, l'entente et l'être: variations en troisième, seconde et première personne.

formes de vitalité dynamiques (D. Stern), aux *vecteurs dynamiques* (M. Imberty), à des formes de *symbolisation primaire* (R. Roussillon),

4.8.4.3.1 La nécessité de croiser signification musicale et temporalité

La structuration temporelle de la musique semble être reliée aux différentes conceptions du temps qui varient en fonction des époques. Avant le XIIe siècle (avant l'ars mensuralis), le temps était mobile, lié au cycle solaire. Puis à la fin du XIIe siècle apparaît un temps fixe, perçu comme un déroulement linéaire de brefs instants de durée égale, probablement favorisé par la notation. Depuis le fin du XIXe le temps musical redevient mouvant et « *c'est peut-être la volonté d'une gestion, nouvelle du temps qui a mis à mal l'hégémonie du « plan tonal »*. » (Frémiot, 1996 a, p. 13). Depuis la musique concrète, les « mesures » sont absentes, la temporalité ne se déroule plus de façon linéaire.

La musique contemporaine manque d'outils d'analyse pour donner un sens aux phénomènes temporels. « *On sent bien, à l'écoute d'une musique, qu'il se passe quelque chose, que l'on est porté par une dynamique, un mouvement, que cela avance, selon un processus ou une accélération, ou au contraire, que la musique fait du sur place et du stationnaire.* » (Hautbois, 2010, p. 2). R. Francès (1959) dans ses travaux sur la perception de la musique souligne les éléments psychophysiologiques de sensations et de mouvements associés aux dimensions temporelles et spatiales de la musique dont la traduction verbale ou graphique n'est pas facile. Par ailleurs, dans la musique concrète, la musique électronique et électroacoustique, les configurations rythmiques traditionnelles ne sont pas opérantes. Ceci a conduit dès 1992 l'équipe pluridisciplinaire de chercheurs-créateurs du MIM[191] sous la direction de F. Delalande à créer un nouvel outil d'analyse musicale qui croise signification musicale et temporalité : les Unités Sémiotiques Temporelles (U.S.T).

Leur recherche prolonge celle de P. Schaeffer sur la notion *d'objet sonore*. L'analyse des œuvres musicales s'est jusque-là concentrée sur les thèmes mélodiques et la construction harmonique. Or les œuvres au cours de XXème siècle donnent une prépondérance non plus à la note, mais au « son » pensé comme objet, entraînant un renouvellement de l'écoute (Solomos, 2013). Pour l'étude du « son » envisagé pour lui-même, c'est-à-dire pour ses caractéristiques propres, sont mis de côté ce qui peut lui donner le caractère d'indice renvoyant à une cause, ou de signe lui conférant un sens. P. Schaeffer propose dans son *traité des objets musicaux* (1966) une grille de classification typo-

[191] Le laboratoire Musique et Informatique de Marseille a été créé en 1984 par M. Frémiot. Les U.S.T. sont issues de travaux d'analyse du matériau musical depuis 1991

morphologiques de *l'objet sonore* selon sept critères : masse, timbre harmonique, dynamique, grain, allure, profil mélodique, profil de masse. Cette grille d'analyse repose sur une *« écoute réduite »*, une écoute, une perception, du son faisant abstraction de sa provenance et de toute signification, du son comme un objet décontextualisé. L'objet sonore est décrit par des lois gestaltistes (contraste, discontinuité, clôture), avec « *une temporalité de forme et non une temporalité de sens* » (Hautbois, 2010, p. 4)

Mais cette approche ne considére pas la musique comme objet signifiant et ne correspond pas à l'expérience de la plupart des compositeurs (Delalande, 1996, p. 17). À cette problématique s'est ajouté celle du temps. C'est à partir du croisement de ces deux problématiques de la signification et du temps que les travaux de l'équipe du MIM prolongent les descriptions morphologiques de *l'objet sonore* en élaborant un nouvel instrument d'analyse musicale basée sur la définition d'U.S.T.

4.8.4.3.2 Définition des U.S.T

« *Qu'est-ce qu'une occurrence d'Unité Sémiotique temporelle ? C'est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique.*» (Delalande, 1996, p. 18)

« Les U.S.T sont des segments musicaux[192]*, qui possèdent une signification temporelle en raison de leur organisation morphologique et cinétique. Elles peuvent être considérées comme des représentations iconiques qui entretiennent des rapports de ressemblance avec des modèles temporels naturels. L'U.S.T. ne traduit pas le phénomène musical à son niveau acoustique, mais cherche à y trouver en quelque sorte une intentionnalité. »* (Timsit-Berthier, et al., 2004, p. 355).

« *« Unités », car ce sont des fragments musicaux, « sémiotiques », car ces fragments semblent porteurs d'un sens, souvent en relation d'homologie avec quelque chose d'extra-musical et « temporelles », car le sens est fonction de la façon dont la matière sonore s'organise, évolue, dans le temps. Ce sens restant d'ailleurs perceptible même hors contexte musical.* » (Favory, 2007, p. 52)

4.8.4.3.3 Les U.S.T - Des archétypes de mouvements

À partir d'une méthode empirique d'écoute musicale collective, en pratiquant une segmentation du flux musical et en comparant des structures temporelles analogues, les

[192] Avec les U.S.T. est recherché le segment minimal qui respecte un sens défini, qui conserve la signification temporelle un fois isolée. Le découpage en segment doit intégrer la « force-formatrice ».

chercheurs ont établi des catégories semblant présenter des parentés significatives au niveau de l'organisation temporelle. Leur organisation morphologique et dynamique a inspiré une dénomination métaphorique (Timsit-Berthier, 2007, p. 57). Ces travaux ont pour hypothèse l'intuition que certaines figures sonores produisent un effet kinésique, et donnent une impression perceptive de « signification temporelle » (accélération/ralentissement, immobilité, éternité) (Timsit-Berthier & Al., 2004, p. 356). Les auteurs ont cherché à constituer à partir de leurs impressions perceptives et de raisonnements par analogie un répertoire de *figures temporelles.* Ils ont utilisé une procédure d'observation basée sur une écoute orientée vers le repérage de figures sonores en termes de vitesse, de matière sonore, de trajectoire (Timsit-Berthier & Al., 2004, p. 356), (MIM, 1996) (MIM, 2002). Le temps est une dimension abstraite. Si la hauteur des sons est reliée à l'expérience de l'espace, celle du grain au toucher, le temps n'est pas mis en relation avec une dimension sensorielle, mais avec tous types d'expérience à travers lesquelles quelque chose change, ou continue. « *Le temps sera donc accessible à travers des durées ou des variations d'une ou plusieurs qualités du son. Or la variété dans le temps de qualités morphologiques du son appelle souvent des impressions de mouvement… faut-il les appeler U.S.T. ou archétypes de mouvement*[193] *?* » (Delalande, 1996, p. 23)

Il ne s'agit pas de signification de nature verbale, mais d'une signification musicale paraphrasée par le verbal, par des commentaires métaphoriques. Le qualificatif, l'étiquette donnée à l'U.S.T. se réfère à quelque chose d'extra-musical (par ex. contracté-étendu, en suspension, qui tourne…), quelque chose qui évoque le contenu sémantique.

Ce type d'analyse ne rend pas compte de la totalité du fait musical (la musique ne peut pas être réduite à une succession d'U.S.T.), mais chacune des figures des U.S.T. possède une dimension syntaxique par le fait qu'elle donne forme à un flux temporel en lui attribuant une direction et un sens. Cet outil peut être appliqué à un vaste répertoire, du chant grégorien à la musique contemporaine, mais aussi aux musiques de différentes cultures et aux autres arts où l'écoulement du temps est structurant. Il pourrait fournir l'ébauche d'un langage commun entre la musique pour lesquelles elles ont été conçues, et d'autres arts, tels que la peinture, la poésie, le cinéma, la danse, le multimédia (reliant le texte, l'image et le son)… (Mandelbrojt, 2003), (Hautbois, 2010, pp. 13-17). La temporalité serait alors considérée comme « *le moyen grâce auquel une nouvelle structuration du*

[193] Le Mouvement est la « qualification sémantique faisant référence à la sensation de mobilité ressentie à l'écoute d'une U.S.T. » Glossaire du livre du MIM (1996) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale.* Marseille : MIM, p. 94

langage peut être recherchée et peut-être proposée. » (Frémiot, 1996 a, p. 14). L'analyse musicale s'avère pionnière dans les tentatives de compréhension des faits sémiotiques temporels (Hautbois, 2010, p. 17)

4.8.4.3.4 Constitution d'un répertoire d'U.S.T.

Un répertoire de dix-neuf UST, dans une sorte de « *modèle morphologique prototypique* » a été constitué.

- les U.S.T. délimitées dans le temps : *Chute, Contracté-étendu, Elan, Etirement, Freinage, Suspension-interrogation, Sur l'erre*

- les U.S.T. non définies dans le temps : *Trajectoire inexorable, Lourdeur, Obsessionnel, Qui avance, Qui tourne, Qui veut démarrer, Sans direction par divergence d'information, Sans direction par excès d'information, En flottement, En suspension, Par vagues, Stationnaire.*

Pour chaque U.S.T. sont définies dans des fiches de description des caractéristiques morphologiques : durée (délimitée ou non dans le temps), présence de réitérations, une seule ou plusieurs phases, la matière (hauteurs, timbre, grain, profil mélodique) et des caractéristiques cinétiques (accélération/ralentissement, déroulement temporel). Les différentes caractéristiques de ces configurations font émergées, à l'écoute, des caractéristiques sémantiques décrites en terme de : direction/prévisibilité, de mouvement/mobilité et d'énergie (de forces dégagées par la matière sonore), (MIM, 1996, voir fiches descriptives), (Timsit-Berthier & Al., 2004, p. 357).

4.8.4.3.5 Les U.S.T. une approche biosémiotique par l'expérience kinesthésique

Les U.S.T. sont des dénominations métaphoriques, qui pourraient renvoyer au traitement cognitif des données temporelles basé sur un codage spatial et dynamique. Les musiciens ont sollicité des psycho-physiologistes pour trouver des correspondances entre *les figures temporelles* qu'ils ont dénommées et des *modèles temporels naturels* construites très tôt à partir de nos expériences corporelles du mouvement. Ceci permet de penser qu'elles sont a-média et peuvent être réactivé par d'autre média que la musique. Cette approche est qualifiée de *biosémiotique*[194]. Elle peut se rapprocher de l'idée d'*étayage* de S. Freud (toute fonction psychique se développe en s'appuyant sur une fonction corporelle),

[194] Science descriptive interdisciplinaire étudiant *le fonctionnement de la communication et de la signification dans les systèmes vivants.* Elle n'est pas le propre de l'homme. Chaque être vivant construit sa propre réalité (Unwelt) en fonction de ses besoins et de ses activités.

poursuivie par D. Anzieu (avec le concept de Moi-peau), de la pensée de J. Piaget (la connaissance part de la zone de contact entre le corps et les choses pour aller toujours plus avant), de celle F. Varela (1993) en terme d'*énaction* qui postule la nécessité de prendre en compte le corps humain et son interaction avec l'environnement dans toute théorie de la signification. Une interprétation permanente s'enracinant dans notre corporéité biologique par l'intermédiaire de nos actions et de l'expressivité corporelle est à la source de nos capacités perceptives et cognitives. (Timsit-Berthier & Al., 2004, pp. 358-359), (Timsit-Berthier, 2007, p. 58)

La psycho-physiologiste M. Timsit-Berthier a découvert des résonances entre les U.S.T. et les travaux du physiologiste hollandais JJ. Buytendijk. Ce dernier a une approche phénoménologique des mouvements du corps. Il décrit l'expérience kinesthésique par son but, son intentionnalité. Sont ainsi distingués: *les mouvements transitifs* (orientés vers l'extérieur, avec une intentionnalité, organisée vers un avenir), *les mouvements expressifs* (manifestation d'une intériorité, attitude, posture). M. Timsit-Berthier a ajouté *les mouvements subis passivement* (ne relevant d'aucune intentionnalité).

Deux grands systèmes cérébraux sont impliqués dans l'organisation psychomotrice et perceptive (Timsit-Berthier, 2007, p. 59). L'un permet de détecter ce qui change et de s'adapter : le système de topocinèses, le plus archaïque, ne nécessitant le plus souvent qu'une attention automatique, s'organisant dans un système bidimensionnel, avec un référentiel égocentrique et se caractérisant par leur codage vectoriel en termes de direction et d'amplitude. L'autre traite ce qui est invariant : le système de morphocinèses. Il apparaît plus tardivement et nécessite une attention volontaire. Il fait intervenir l'identification des objets et la capacité de configurer des mouvements complexes dans un espace tridimensionnel. Les UST délimitées dans le temps peuvent renvoyer à l'organisation des mouvements transitifs intentionnels de ce type morphocinèse (Timsit-Berthier, 2007, p. 60). Les U.S.T. non délimité dans le temps forment un ensemble plus hétérogène.

Quatre groupes permettent alors de rassembler les différentes U.S.T. en fonction des figures temporelles kinesthésiques et attentionnelles auxquelles elles pouvaient correspondre. Ce n'est pas un classement hiérarchique, mais plutôt une certaine vision développementale. Le G3 et G4 correspondent aux stades de développement les plus archaïques. (Timsit-Berthier, 2007, p. 60)

G1 (mouvements transitifs orientés vers un but, attention volontaire, prévisibilité, mobilité, points d'appui, ralentissements ou accélérations, trajet dans un espace

tridimensionnel, un temps linéaire avec un début, une fin, une finalité) : *Elan, Chute, Etirement, Freinage, Contracté-Etendu, Suspension-Interrogation.*

G2 (mouvements transitifs à caractère topométrique, attention automatique, prévisibilté mais pas d'accélération ni rupture, espace bidimensionnel, temps linéaires non délimité) : *Qui avance, Lourdeur, Trajectoire inexorable, Qui veut démarrer.*

G3 (mouvements subis passivement comprenant des réitérations, des accélérations plus ou moins régulières, des pulsations évoquant des impressions archaïques de bruits du corps (cœur, respiration), ou des mouvements subits par le corps comme des balancements ou des bercements. Ils entrainent une attention flottante) : *Par vague, Qui tourne, Obsessionnel.*

G4 (non délimité dans le temps, sans mobilité et sans prévisibilité, sans référence à l'espace, avec une organisation temporelle floue) : *En flottement, Stationnaire* (attention flottante), *En suspension* (sentiment d'attente), *Sans direction par divergence d'information* (sentiment de tension), *Sans direction par excès d'information* (attention saturée par l'excès d'informations).

L'intérêt de l'approche biosémiotique est de « *permettre une meilleure compréhension des U.S.T. en les enrichissant de significations nouvelles trouvant leur fondement dans un vécu corporel accessible à chacun et partagé par tous* » et d'ouvrir « *des potentialités à l'interprète et à l'auditeur qui peuvent passer, à l'intérieur d'un même groupe, d'une U.S.T. à l'autre en fonction de leur subjectivité et de leur intentionnalité.* » (Timsit-Berthier & Al., 2004, p. 363) (Timsit-Berthier, 2007, p. 61). Les U.S.T. semblent traduire « *une identification musculaire intériorisée de l'artiste avec un mouvement, ici avec un écoulement du temps* » (MIM, 1996, p. 80). Cela donne l'importance du geste, de la temporalité et de la spatialité présentes dans le geste.

Une étude a confirmé l'idée que les auditeurs des groupes de musiciens et de non-musiciens « *perçoivent les U.S.T. à travers les segments musicaux, tout comme on peut percevoir un triangle dans la photographie du toit en pente d'une maison* », et que cette compétence ne relève donc pas de l'expertise, mais d'une prédisposition humaine, « *soit d'un apprentissage naturel basé sur l'extraction des régularités dans l'évolution temporelle du flux sonore.* » (Frey & Al., 2009, p. 432).

Les U.S.T. se rapprochent de ce qu'E. Darbellay désigne par des « *protoformes* », véritables « *échangeurs symboliques* » qui nous permettent de « *reconnaître une forme musicale et ainsi de justifier un mode d'intelligibilité de ces formes par une sorte d'empathie*. ». Ces formes qu'on repère dans les schèmes musicaux appartiendraient « *au*

symbole siège de sens grâce auquel s'établit l'interaction musicale » (Darbellay, 1998, p. 29)

4.9 L'appareil auto – La fonction réflexive

> « *Étudier l'appareil auto, c'est repérer les processus que le psychisme mobilise dans son rapport à lui-même, extraire les problèmes que ce travail rencontre, en situer la place dans l'appropriation subjective, en préciser les règles effectives de fonctionnement.* » (Roussillon, 2001 a, p. 148).

La fonction réflexive, la façon dont un sujet se pense, se représente son propre fonctionnement psychique, sa propre activité représentative, est devenue une donnée essentielle de la métapsychologie et de la psychopathologie.

La capacité réflexive se développe selon un modèle *d'épigenèse interactionnelle*[195]. Elle dépend de l'appareillage inné du sujet et se développe en appui sur un objet réflexif investi comme double, un objet différencié dans lequel il se reconnaît par le reflet qui lui est adressé. Paradoxalement, le sujet se trouve/crée lui-même là où il est reflété par l'objet (objeu ou objet-autre-sujet). Si tout se passe bien la fonction miroir s'intériorise et le miroir interne permet de « *se sentir, se voir, s'entendre* ». (Roussillon, 2008 b, p. 109; 2016 e, p. 12).

Le vecteur de la rencontre entre la mère et le bébé (mais aussi celui des rencontres entre le patient et son thérapeute), le vecteur qui conditionne le plaisir de la relation, est le processus par lequel l'un et l'autre partenaire se constituent comme miroir, comme double de l'autre. Un double c'est-à-dire *« un autre que soi, miroir de soi, suffisamment semblable, mais suffisamment autre »*. (Roussillon, 2007 a, p. 62). R. Roussillon (2004 a) développé le concept de « *relation homosensuelle*[196] *primaire en double* » dans le prolongement du rôle miroir du visage maternel théorisé par D.W. Winnicott (1971, p. 155). Il souligne le rôle miroir de l'ensemble du corps maternel et propose l'hypothèse de la *fonction médium malléable* du mode de présence corporelle maternelle dans la communication primitive et par extension de la fonction médium malléable du corps du clinicien, du « corps du vivant » dans le champ de la pratique clinique (Roussillon, 2013 e, pp. 259-260). La *relation homosensuelle primaire en double* s'établit à deux niveaux intriqués : le *partage esthésique*

---

[195] Concept emprunté à l'embryologie puis à la neurologie repris par J. Cosnier (1984). Observation directe des interactions précoces ou les bases de l'épigenèse interactionnelle. *Psychiatrie de l'enfant 27* (1), 107-126.

[196] R. Roussillon parle d'*homosensualité* ou *d'homosexualité primaire en double*. Le terme « *d'homosexualité primaire* » est emprunté à E. Kestemberg. Il précise que les théoriciens francophones différencient la sexualité qui désigne un comportement et le sexuel pour désigner les enjeux de plaisir/déplaisir qui infiltrent tout processus psychique. Dans cette approche le sensuel est une forme de sexuel. (Roussillon, 2011, p. 186)

(le partage de sensations corporelles : gestes, mimiques, postures, ajustements réciproques, réponses en imitation et variations transmodales en conservant l'intensité, le contour, le rythme) et le *partage d'affect.* Ce partage est habité d'un plaisir[197] réciproque, d'un plaisir de la rencontre, fondé sur l'imitation et ses petits décalages réservant des moments de surprise « *chatouilles de l'âme* », petite discontinuité sur un fond continu (Marcelli, 2006) et de jubilation dans l'éprouvé d'un échange harmonieux et transformationnel (Bollas, 1989).

Cette question du double est centrale. Elle détermine les questions d'identité et d'autoreprésentation qui sont au centre des processus de la symbolisation primaire. Elle met l'accent sur l'intersubjectivité qui anime la construction d'une identité subjective, sur la réciprocité des investissements entre objet et sujet (Jung, 2015 b, p. 861). « *La réflexivité marque l'idée d'un retour sur soi en même temps qu'un détour par l'autre, un mouvement qui ouvre le sujet à un rapport à soi autant qu'un rapport à l'autre, un autre soi-même aussi bien au-dedans qu'au-dehors de soi.* » (Roussillon & Jung, 2013, p. 1043). La notion de double contient un paradoxe : être à la fois soi-même et un autre. Il introduit à la fois un lien de similitude et un écart. La découverte de soi passe par la rencontre avec « *l'objet-double transitionnel* » (Jung 2013, 2015 a, 2015 b) un objet simultanément même et différent de soi avant d'être découvert comme un objet-autre-sujet. Cela permet d'articuler sans les opposer les catégories du même et du différent (Jung, 2015 a, p. 81), de penser l'identité humaine aux prises avec la question de l'altérité et la question du semblable situant ainsi l'expérience du sujet au carrefour de l'intrapsychique et de l'intersubjectivité. (Roussillon & Jung, 2013 , p. 1044).Le symbole lui-même est et n'est pas la chose. Il existe entre le symbole et l'objet à symboliser un rapport en double. La rencontre avec *l'objet-double transitionnel* serait ainsi un temps fondamental de la symbolisation (Roussillon & Jung, 2013, p. 1053). « *Par l'écart introduit entre soi et soi, le dédoublement transforme le rapport à soi en favorisant l'avènement d'une autoreprésentation symbolique de soi.* » (Jung, 2015 b, p. 867).

Dans le champ du soin le clinicien « réfléchit » au sujet ses états internes, qualifie son activité représentative. Il lui fournit ainsi les repères et les capacités de liaison nécessaires à son travail psychique. Par son mode de présence le clinicien s'offre comme miroir

[197] Cette dimension de plaisir en lien avec l'érotique maternelle est tempérée par une censure qui fait obstacle à la jouissance maternelle et présente une référence au père, le père « *dans la pensée de la mère* ». A partir de cette « *censure de l'amante* » (M. de M'Uzan) le principe de réalité peut prendre forme. De même dans une situation thérapeutique la dimension de plaisir est tempérée par le tiers cadre, la « censure du cadre ».

corporel et affectif et permet une reprise autrement de la fonction de miroir en double de la relation primaire (Roussillon, 2012 a, p. 169).

4.10 Psychopathologie de l'appareil représentatif – Des processus de symbolisation endommagés

> « *La représentation « qui rend fou est » une représentation « folle », c'est-à-dire insaisissable et indécidable, une représentation en attente de composition, de partage et d'émergence pour pouvoir devenir la représentation « qui sauve de la folie ».* » (Di Rocco, 2009, p. 74)

Dans son histoire la psychanalyse s'est d'abord intéressée aux symboles puis aux processus de symbolisation et aujourd'hui aux pathologies de la symbolisation, aux processus de symbolisation *endommagés* (Levy, 2013, p. 94). Il n'existe pas de non-symbolisation, de désymbolisation, d'asymbolisation, radicale (Roussillon, 2016 e, pp. 9-10), mais des degrés de *désymbolisation* (Brun & Roussillon, 2016). R. Roussillon place au centre du modèle psychanalytique de la psychose[198] « *un trouble identitaire de la réflexivité qui affecte de manière fondamentale la capacité à se sentir soi-même.* » (1999 a, p.139). Les problèmes surviennent non pas au niveau de la représentation, mais au niveau de sa saisie subjective comme représentation. Cet empêchement à se représenter, à se sentir, se voir, s'entendre soi-même repose sur une expérience de *terreur agonistique* inélaborée, non symbolisée, non intégrée dans la subjectivité.

4.10.1 La notion de terreur agonistique

Si l'impuissance et la détresse sont constitutives de notre condition humaine et sont en partie à la source de notre vie psychique et de notre imaginaire, l'intensité de certaines douleurs psychiques, celles que nous rencontrons dans les lieux de soin, vont bien au-delà.

R. Roussillon développe la notion de *terreur agonistique*[199] pour décrire un état de souffrance extrême dont les éléments désorganisent le monde représentatif (1999 a, pp. 138-158). La notion de terreur agonistique est forgée à partir d'une triple référence à B. Bettelheim pour ses travaux sur les situations extrêmes, à D.W. Winnicott sur les expériences d' « *agonies primitives* » (1975), d' « *angoisses disséquantes* »,

[198] Nous ne ferons pas ici une revue de littérature des travaux du modèle psychanalytique de la psychose. L'ouvrage de V. Di Rocco (2014) propose une synthèse des apports de différents auteurs sur les troubles psychotiques : S. Freud, M. Klein, D.W. Winnicott, H.A. Rosenfeld, P. Federn, H.A. Searles, W. Bion, P.C. Racamier, P. Aulagnier, J. Lacan… et d'auteurs plus contemporains : R. Roussillon, A. Brun, G. Gimenez, S. Flémal

[199] « Agon » en grec désigne une scène de débat ou de combat.

d'anéantissement de la subjectivité, qui animent la « *crainte de l'effondrement* »[200] (Winnicott, 1975), à W.R. Bion (1956 – 1983) pour les « *terreurs sans nom* ». A. Green parle *« d'angoisse impensable »,* F. Tustin (1986) *de terreurs primitives.* Tous ces termes désignent des états de souffrances psychiques extrêmes menaçant le sujet de mort psychique, de néantisation par lui-même (à l'extrême catatonie) ou par un autre (état paranoïde). Ces angoisses s'expriment par des sensations de chute sans fin, de dissolution, de liquéfaction, de tomber en morceaux, d'être aspirer, de faillite de la résidence dans le corps, de perte de la collusion psychosomatique, de perte du sens du réel, de perte de la capacité d'être en relation avec les objets …. Il s'agit d'une sémiologie du vide et de la non-existence.

Ces vécus de *terreur agonistique* peuvent avoir des origines multiples : biologiques, accidentelles, environnementales, personnelles … Il s'agit de traumatismes psychiques qui dépendent de l'impact subjectif de l'évènement, de la façon dont il a affecté le sujet. Le terme de traumatisme est entendu ici au sens large d'empêchement du travail psychique de métabolisation de l'expérience. Il ne s'agit parfois pas tant d'évènements traumatiques en tant que tels, mais d'un impossible à métaboliser à ce moment-là, dans cet environnement-là. « *On souffre du non approprié de l'histoire* »[201] dit R. Roussillon (2012 d). Dans l'idée du *non-approprié* se trouve à la fois « *ce que l'on ne s'est pas approprié et ce qui n'était pas approprié* » (ibid.). Si dans une épistémologie psychanalytique, les causes sont recherchées du côté des distorsions entre le bébé et son environnement qui peuvent être d'ordre neurophysiologique (incapacité transitoire ou plus durable à recevoir les messages de l'environnement), ou liées à un ajustement environnemental insuffisant, il ne s'agit pas de l'histoire de la relation à l'environnement telle qu'elle s'est réellement passée, car nous ne pouvons pas savoir ce qui s'est réellement passé ou ne s'est pas passé dans la biographie d'un sujet. Il s'agit de l'histoire de la relation à l'environnement telle qu'elle a été expériencée, vécue, par le sujet. Souvent nous ne parvenons pas à retracer l'histoire les sujets souffrant de psychose. Ils sont comme des étrangers devant leur propre histoire. Il n'y a pas d'appui possible sur un fond de mémoire, un nombre minimal de repères pour constituer une mise en histoire des évènements biographiques (Morhain, 2006, p. 117).

---

[200] La *crainte de l'effondrement* est crainte d'un évènement déjà passé, dont l'expérience n'a pas encore été éprouvée, est restée non-intégrée. Elle est crainte dans l'avenir alors que l'évènement est passé. Le patient, dit Winnicott, « *doit continuer à chercher le détail passé qui n'a pas encore été éprouvé* », sinon la thérapie ne progresse pas, « *il n'y a pas de fin* » tant que la chose qui nous hante que l'on craint n'a pas « *été éprouvée* » (Winnicott D. W., 1975, pp. 39-40).

[201] Dans le prolongement de la formulation freudienne « *l'hystérique souffre de réminiscence* » (Roussillon & Dubouchet, 2006, p. 75)

La terreur agonistique confronte le sujet à une expérience de souffrance psychique dévastatrice, « *sans issue* » (les recours internes et externes sont épuisés ou défaillants), « *sans représentation* » (l'expérience reste étrangère au moi, insensée, impensable), « *vécue comme sans fin* », dans un sentiment de « *solitude d'être radical* ». « *Elle jette le sujet « hors la loi » de l'humaine condition et de l'activité de symbolisation qui la fonde* » (Roussillon, 2012 c, p. 290). Il s'agit de « *l'extrême souffrance de sujet en « désêtre », au-delà du désespoir, au plus profond de l'impuissance à être et à se sentir humain.* » (Marty, 2012, p. 310). La terreur agonistique impose au sujet, pour survivre, de se cliver de sa subjectivité, de se couper de l'expérience le menaçant d'anéantissement et de la rendre étrangère à lui-même. Elle reste sans indice de subjectivation d'un c'est ainsi que « je me représente… », ou que « je m'éprouve », que « je me reconnais au sein de mon expérience », que « je me pense au sein de mon monde interne ». Le sujet est abusé dans son épreuve de réalité et d'actualité. Il ne peut pas situer dans le passé, au rang des souvenirs, ce qui le harcèle et l'aliène dans le présent de son délire (Roussillon, 1999 a, p. 55). Pour neutraliser le risque de retour de ces parties évacuées, rejetées, clivées, associées à un vécu de terreur, le sujet restreint ses investissements, « *attaque les liens contre la pensée* » (W.R. Bion) et doit mobiliser des défenses hyperorganisées et rigides pour se protéger de leurs réactivations. Le sujet ne se représente plus le phénomène de représentation lui-même. La pensée est étrangère à elle-même. Dans les états psychotiques, le « *symptôme symbolise aussi l'échec du processus même de symbolisation, ouvrant un chemin étroit et incertain à un travail psychothérapique d'appropriation subjective de ces troubles de la symbolisation.* » (Di Rocco, 2014, p. 13).

« *Nous sommes alors en mesure de formuler le paradoxe central de l'identité ainsi produite : pour continuer à se sentir être, le sujet a dû se retirer de lui-même et de son expérience vitale* » (Roussillon, 1999 a, p. 141) et, dans la même lignée de paradoxalité, l'espoir résulte « *dans le fait de pouvoir « revivre » le désespoir à l'origine du retrait de la subjectivité.* » (Roussillon, 1999 a, p. 143).

4.10.2 Altération des capacités de réflexivité

Quand on symbolise on auto-symbolise qu'on symbolise. Cela fait partie des besoins de catégorisation du moi. C'est ce qui permet à la psyché de s'informer de la différence entre son travail d'appropriation et son travail de repérage des données venant de l'extérieur. Le

psychisme doit se prendre comme objet pour pouvoir différencier les pensées, les rêves, les souvenirs, … mettre en jeu les processus de transformation.

A. Green et J.L. Donnet ont fait les premiers l'hypothèse que l'état psychotique « *réside moins dans les pensées que nous fait connaître le psychotique que dans la pensée qui les pense.* » (1973, p. 230). Dans les états psychotiques, la problématique est celle du rapport à son propre mode représentatif, de l' « *appareil à penser les pensées* » (W.R. Bion). C'est une problématique des contenants de pensée[202].

C'est une souffrance majeure de la pathologie psychotique de ne pas pouvoir compter sur sa pensée pour se comprendre, se questionner, pour organiser ses expériences, ses relations à autrui. Dans la psychose la psyché échoue à représenter ce à quoi elle est confrontée. Elle échoue à effectuer « *une pensée de la pensée* » pour effectuer le travail de catégorisation nécessaire pour éviter la confusion psychique. Le sujet souffrant de psychose ne parvient pas à identifier ses propres productions de la pensée, à se représenter qu'il représente[203]. Il est touché dans son sentiment même d'exister. R. Roussillon souligne que l'altération de l'activité de représentation est à la fois présente au niveau des processus secondaires, dans le langage verbal (« *c'est impensable* », « *c'est inimaginable* », « *je n'y avais jamais pensé* »), et au niveau des processus primaires. Elle est *redoublée* (Roussillon, 2013 c, pp. 54-55).

L'altération des capacités de réflexivité dans les états psychotiques renvoie aux difficultés de l'environnement premier à se constituer comme double. Ces difficultés altèrent l'intériorisation de l'objet double, intériorisation génératrice de la fonction réflexive, et entravent les potentialités transitionnelles qui permettent de suspendre la

---

[202] Les contenus de pensées sont les données sensorielles du monde extérieur et intérieur, les impressions cénesthésiques, posturales, viscérales, motrices, les émotions, souvenirs, toutes les modalités représentatives… Ces contenus prennent sens par l'effet des structures dynamiques que sont les contenants de pensée, « *qui font que ces contenus, au pied de la lettre re-présentent quelque chose pour nous, que nous re-connaissons.* » (Gibello, 1994, p. 15), « *qu'ils peuvent prendre sens, être compris, mémorisés et communiqués* » (ibid. p. 20). B. Gibello distinguent des contenants de pensée archaïques (fantasmatiques), cognitifs (réflexes innés, schèmes d'action), narcissiques (objet soi, identité, organisés par une logique topologique issus des expériences du corps), tous trois réciproquement liées (ibid., pp. 15-19) les contenants de pensée sont décrits comme « *des systèmes dynamiques par lesquels des contenus de pensée peuvent prendre sens, être compris, mémorisés et communiqué… Un contenu de pensée est insensé, insignifiant, tant qu'il n'a pas été transformé ou traité par un ou plusieurs contenants de pensée. La pensée procède de trois sources archaïques, constituant un flux que les effets de langage de symbole et de groupe vont organiser dans la perspective culturelle de chacun.* » (ibid., p. 20).

[203] Cette façon d'approcher les troubles psychotiques à partir de l'expérience clinique a été abordée par les neurosciences par les travaux tels que ceux de G. Edelman (1992) sur les *boucles de réentrées*, de C.D. Frith (1996) faisant l'hypothèse de l'échec du processus métareprésentatif (processus par lequel le sujet représente qu'il représente) dans la psychose. N. Georgieff et M. Jeannerod ont proposé l'hypothèse de troubles de l'agentivité (la conscience d'être agent de ses représentations, qui suppose la possibilité d'une métareprésentation). Pour C. Trevarthen le sujet schizophrène a perdu le cadre dynamique de référence interne qui sert à évaluer ses propres actions et celle d'autrui, la conscience coopérative est endommagée (Trevarthen & Aitken, 2003 b, p. 510)

différence Moi/non-Moi. Dans cette approche, le travail thérapeutique ne portera pas que sur les contenus des représentations, mais sur une écoute des processus psychiques et des conditions de leur déploiement. La psyché a un besoin de « s'auto-théoriser », c'est-à-dire de se donner une représentation d'elle-même et « *le sujet confronté à un état psychotique tente vainement et douloureusement de se représenter qu'il ne représente pas.* » (Di Rocco, 2014, p. 11). Tout travail thérapeutique sera ainsi vectorisé par la restauration de la réflexivité (Brun & Roussillon, 2016 b, pp. 209-210).

4.10.3 Les échecs de la fonction médium malléable de l'environnement premier

L'objet médium malléable (chap. 4.7.3.5), porte la trace de moments de l'histoire du sujet et en particulier de celle dont son environnement s'est adapté à ses besoins. Avant d'être porté par un objet du monde matériel le médium malléable est une fonction de la communication primitive. La manière dont le sujet utilise ou pas le médium renseigne sur ce qui s'est passé avec l'environnement premier. Les propriétés du médium malléable sont d'abord des propriétés de la rencontre avec l'objet-mère qui s'est montré plus ou moins « malléable » dans ses possibilités d'ajustement, de partages des mêmes états pour se comprendre.

L'objet médium malléable « *représente les conditions de l'environnement humain facilitatrices du processus de symbolisation*. » (Roussillon, 2012 a, p. 150). Il représente à la fois : la représentation (il est *« l'objet qui symbolise la symbolisation* »), et la mère (ou le soignant dans un dispositif de soin) dans sa fonction représentative.

L'environnement suffisamment « *médium malléable »* s'ajuste et répond aux « *besoins du Moi* ». La notion de *besoins du Moi* est un concept avancé par D.W. Winnicott pour signifier que la notion de besoins ne concerne pas que le corps, mais aussi la dimension psychique. R. Roussillon prolonge cette réflexion en apportant une définition : « *On peut définir les « besoins du Moi » comme l'ensemble de ce dont le Moi-sujet a besoin pour accomplir son travail de mise en forme, en scène et en sens de l'expérience subjective vécue, ce qui lui est nécessaire à un moment donné pour la symbolisation et l'appropriation subjective de celle-ci*. » (Roussillon, 2007 a, p. 158) . Le Moi a un besoin de logique, de cohérence. Il a besoin de s'auto-représenter.

Une psychopathologie centrée sur la clinique, tenant compte des ratés de la fonction symbolisante portée par l'environnement premier, porte de l'intérêt aux caractéristiques des imagos de l'objet infiltrant le mode de fonctionnement du sujet. Elles sont repérables

dans la rencontre clinique. R. Roussillon propose différentes formes d'imago rencontrées dans les pathologies du narcissisme en lien avec l'échec de certaines fonctions médium malléable de l'environnement premier. « *L'imago de l'objet est une représentation non malléable et non transitionnelle de l'objet, elle tend à fixer l'objet et la relation à l'objet en une forme immuable.* » (Roussillon, 2013 f, p. 191).

- *L'imago de l'objet insaisissable/inatteignable/indisponible* (Roussillon, 2008 a, p. 298 ; 2013 f, p. 192): l'objet glisse, fuit la rencontre, le touché, le contact, l' « être ensemble ». Dans cette modalité d'interaction, l'infans fixe l'impression de n'avoir aucune prise sur le monde, voire d'être dégoûtant, repoussant, « *rien qu'un sac de merde* ». Le médium, « *bonne pâte* » est toujours disponible pour se prêter au modelage représentatif. Son échec correspond à *l'imago maternelle indisponible.*

- *L'imago de l'objet imprévisible/inconstant* (Roussillon, 2013 f, p. 194): l'objet crée un monde instable, changeant, sur lequel on ne peut pas prendre appui, pas anticiper. Or le fonctionnement psychique a besoin de pouvoir établir des régularités, « *des conjonctions constantes d'éléments* »[204] et le sentiment d'insécurité induit ne permet pas de lâcher-prise, lâcher-prise nécessaire au travail symbolisant. Une hypervigilance se développe pour repérer l'état de l'objet, son humeur, et oblige à se conformer à la fluctuation de ses états.

- *L'imago de l'objet insensible/indifférent* (Roussillon, 2013 f, p. 195): La sensibilité empathique de l'objet est nécessaire à l'infans pour être reflété par l'objet et lui permettre d'identifier, de reconnaître, de représenter et d'intégrer ses états internes. Le « *miroir affectif* » de l'objet peut être vide ou indifférent, ou sans variation, et fait ressentir en écho un sentiment d'être vide, de froideur ou d'impénétrabilité de l'objet.

- *L'imago de l'objet rigide/non transformable* (Roussillon, 2008 a, p. 298 ; 2013 f, p. 197): l'infans doit pouvoir faire l'expérience que son environnement premier s'accorde et s'ajuste[205], qu'il peut se transformer pour répondre à ses besoins, aux situations qu'il traverse. Si l'environnement est rigide, inflexible apparaît un sentiment d'impasse, de renoncement à tenter quoi que ce soit, car rien ne peut changer. L'échec de la transformabilité du médium renvoie à l'imago maternelle rigide

[204] Terme de W.R. Bion

[205] R. Roussillon différencie accordage et ajustage. Dans la notion d'accordage tel que le définit D. Stern environnement et bébé partagent et communiquent par des affects. L'ajustement serait plus tardif sur le fond d'une relation bien établie dans laquelle la mère est perçue comme *objet régulateur* (D. Stern), comme *objet transformationnel* (C. Bollas), comme objet qui « *rend juste* » la réaction du bébé dans le sens d'adaptée à la situation (2008 a, p. 203)

- *L'imago de l'objet détruit/ de « l'objet qui ne survit pas »* (Roussillon, 2008 a, p. 297 ; 2013 f, p. 198): face à la destructivité, à « *l'amour impitoyable* », aux mouvements pulsionnels, la capacité de l'objet à survivre est sollicitée. L'incapacité à utiliser cette propriété du médium indique la présence d'une imago de la mère-détruite.

Nous avons décrit dans ce chapitre les principaux outils conceptuels avec lesquels nous abordons la pratique clinique à médiation sonore et musicale. Nous constatons que la recherche se prolonge, s'amplifie et augmente par la dimension artistique. Elle propose des trajets qui relient, revitalisent nos modes de compréhension. *« Elle se constitue alors comme un paysage, un territoire de rencontres rhyzomatiques qui invoque l'inconnu... »* (Torregrosa Laborie, 2013, p.79).

Avant de décrire notre pratique groupale nous définissons ci-après notre méthodologie.

5. Approche méthodologique

> «*Nous revenons à la question de la méthode qui ne peut être comprise comme un carcan fixe et pétrifié, mais bien comme un chemin qui nous invite à la dérive et à la découverte de ce qui nous entoure, de ce monde-là. La recherche artistique remet en cause ainsi les méthodes scientifiques pour s'aventurer de nouveau vers l'expérience et l'imaginaire. Elle propose des formes hybrides de connaître à travers l'art, le corps, le sens*. » (Torregrosa Laborie, 2013, p. 78)

La méthode (du grec methodos méta : à travers et odos : voie, chemin) signifie étymologiquement « marche à travers » et est associée métaphoriquement à un « *arpentage du terrain* » (Leduc, 2005, p. 14). Elle dit par quels moyens nous établissons ce que nous connaissons du cheminement clinique, comment nous donnons forme à ce que nous cherchons à saisir, à observer, à explorer, à noter puis à synthétiser et à écrire. Elle est reliée et orientée par la problématique choisie et le contexte qui l'entoure. Ainsi la méthode construit son objet, mais l'objet a lui-même un effet sur la méthode, il la transforme (Roussillon, 2012 a, p. 214)

Le métier de clinicien ne nous prépare pas aux méthodologies de recherche. Après avoir tracé le contour de mes interrogations cliniques s'est posée la question d'une méthode de recherche pertinente et des outils nécessaires pour la mettre en œuvre au plus près de la démarche clinique dans le souci du respect de celle-ci. Nous savons d'emblée que nous ne pouvons mener aucune recherche quantitative d'efficacité, car nous ne pouvons isoler la médiation sonore et musicale du reste des propositions de soin qui jalonnent le parcours des personnes accueillies à l'hôpital de jour. Nous avons trouvé dans les méthodes qualitatives et particulièrement dans l'étude de cas des propositions plus accessibles à une pratique de terrain. Mais l'étude de cas de groupe s'est révélée en elle-même une problématique par les complexités des données qu'elle mobilise rendant difficile sa restitution.

Nous précisons dans ce chapitre le passage d'une posture clinique à celle d'une recherche à partir de la clinique, le fondement des recherches qualitatives et de l'observation clinique, les extensions que nécessite l'écoute analytique en situation de groupe avec des sujets souffrant pour la plupart de troubles psychotiques, la façon dont nous procédons de l'implication dans la pratique à l'écriture de la clinique en passant par le recueil de données. Enfin nous aborderons les questions éthiques que posent le partage et l'adresse à des lecteurs potentiels l'expérience intime de la rencontre clinique.

5.1 D'une posture d'évaluation clinique à celle d'une recherche : Un pas à franchir

> « *Le chercheur de l'interaction et de la complexité est nécessairement très proche de la clinique et réciproquement le clinicien est amené à se rapprocher de la recherche et même à y participer directement* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 265).

Comme nombre de mes confrères, j'ai longtemps perçu la recherche/évaluation d'une pratique clinique psychothérapique comme un mode d'approche réducteur, incapable de rendre compte de la complexité des dimensions plurisubjectives et évolutives de la rencontre clinique, de l'improvisation créative des soignants et des patients, des imprévus et des processus en jeu dans une pratique de terrain, comme une forme d'approche réductrice qui ne tiendrait pas compte de la singularité de chaque être, de chaque histoire, de la densité relationnelle, des transferts, des modes de présence favorisant les liens, le jeu, la rencontre.

Un fossé infranchissable paraît séparer les lieux pour la recherche et les lieux artisanaux de pratiques cliniques quotidiennes, nos façons de nous « débrouiller » avec les situations, nos bricolages sur le terrain. Cependant une forme d'évaluation est concomitante et indispensable à toute action clinique (Abelhauser, 2016, p. 112). Notre appareil neuropsychique ne cesse de se livrer à des modalités d'évaluation hypercomplexe nécessaire à leur fonctionnement. « *On ne peut pas ne pas évaluer*» (Roussillon, 2016 c, p. 38). La pratique clinique est ainsi l'objet d'une constante évaluation, ressort d'une posture réflexive pour l'ajuster, la faire évoluer. Elle possède une forme d'exploration qui inclut une dimension de recherche, comme le suggère D.W. Winnicott et le reprend R. Roussillon. (Roussillon, 2012 a, pp. 213-231).

Mais dans la pratique clinique « ordinaire » cette évaluation, cette exploration, n'est pas formalisée, explicitée, modélisée. Elle reste pour une part non consciente, floue, dans la nébuleuse énigmatique de l'intime de l'activité. Il est alors souvent difficile de l'expliciter à un tiers, de fournir une représentation communicable à d'autres professionnels, d'en conserver une trace autre que celles de nos notes personnelles. La recherche à proprement parler impose, après l'implication dans le travail clinique, un travail supplémentaire de décentration et de distanciation pour pouvoir décrire les phénomènes observés, les contextualiser dans une revue de littérature, éclairer les apports théoriques qui sous-tendent leurs lectures, les rendre communicables dans une formalisation partageable avec d'autres.

5.2 La recherche qualitative

> « *La méthode même doit se vivre comme une expérience, car on la vit, elle se modifie, on se heurte, on recommence entre erreurs et dévoilements. La méthode est de situations donc qui se découvrent* » … *« Si la recherche et ses méthodes imposent un ordre et une structure fermée, le domaine artistique tend vers l'union de réalités opposées : la raison-sensible et la pratique-théorie.* » (Torregrosa Laborie, 2013, p. 78 et 81).

5.2.1 Motivation du choix d'une méthode qualitative

Dans ma posture de clinicienne et de musicienne, je suis totalement impliquée dans mon objet d'étude dans une présence aux phénomènes sensibles en train de se dérouler. Il faut à partir d'un matériau très dense constitué de trajectoires mouvantes contenant des bifurcations imprédictibles, mobilisant les différents registres de ressources langagières : mimo-gestuo-postural, de l'acte, de l'affect, d'images, de sons, de mots, parvenir à un niveau de compréhension des processus de transformations et de représentations, des processus de symbolisation en jeu dans la médiation sonore et musicale. Ma démarche est en première approche descriptive, exploratoire à partir de ce que je ressens, perçois, observe. Je pars avec une idée générale, celle de trouver une forme, un système, dans l'ensemble inorganisé des données de terrain, des données phénoménales.

Le travail de recherche ne doit pas entraver l'objet même de ce qu'il cherche, ne doit pas bloquer la part d'indécidable qui laisse place à l'émergence de la créativité, au libre jeu des interactions, à l'ouverture à d'autres, dans le vif des interactions. Le contrôle et la maîtrise sont antinomiques avec la méthode clinique et la mise en jeu créative que nous cherchons à solliciter. Les méthodes qualitatives, outils privilégiés de dialogue entre monde de la recherche universitaire et monde professionnel, offrent un support plus approprié à la passerelle que nous devons trouver entre pratique clinique et questionnements soutenant cette thèse.

5.2.2 Les origines et les principes de la méthode qualitative

> *«La recherche qualitative est une aventure au milieu d'un univers immensément riche de significations. On y fait le pari de la complexité, on y prend le risque de la confusion passagère, on n'est jamais sûre de la route à prendre et on ne connaît pas de façon précise l'issue du voyage. L'itinéraire n'est pas tout tracé d'avance, il doit être figuré en partie au fur et à mesure, à partir de résultats obtenus à chaque étape. Certes l'objet est préconstruit sur la base d'un certain nombre de positions paradigmatiques et de référents divers…. Toutefois la construction de l'armature principale reste à faire. Les phénomènes centraux doivent être cernés, le sens global est à dégager, les axes porteurs doivent être figurés. »* (Paille & Mucchielli, 2003, p. 393)

Les méthodes qualitatives sont marquées par une certaine hétérogénéité. En augmentation depuis les années 1990, elles semblent cependant encore rester minoritaires dans l'ensemble des sciences sociales et humaines (Santiago-Delefosse & Bruchez, 2015, pp. 409-410). Elles ont historiquement des liens avec les courants philosophiques herméneutiques et phénoménologiques. Les méthodes de recherche qualitative sont issues de plusieurs influences : l'école de Chicago[206], les recherches ethnographiques de B. Malinowsky, la controverse philosophique opposant les partisans d'une « unité méthodologique » de toutes les sciences (A. Comte et les positivistes) et les partisans d'une « autonomie méthodologique »[207] des sciences humaines (W. Dilthey).

Parmi les méthodes qualitatives, la *grounded theory* (*théorie ancrée, théorie enracinée*, enracinée dans les données empiriques de terrain) de B. Glaser et A. Strauss (1967) a connu un fort développement en Amérique, puis dans le monde, devenant la figure de proue de la recherche qualitative. Une question de recherche amène, dans le processus du travail, des hypothèses qui découlent des données recueillies à partir de l'expérience de terrain. La problématique est précisée par les données recueillies et donne naissance éventuellement à une théorie enracinée dans la pratique. Ces deux auteurs proposent ainsi d'inverser la logique hypothético-déductive qui décrit un processus de réunion de données pour tester une théorie ou des hypothèses prédéfinies (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 283). Leur perspective est essentiellement inductive. Le caractère relativement indéterminé et flottant des données qualitatives a été considéré comme une faiblesse pour la recherche. Les chercheurs de l'école de Chicago ont au contraire valorisé la force et la richesse de la démarche qualitative en la situant au centre de nos transactions avec le monde, que l'on se situe au niveau de l'expérience intérieure, de l'expérience sociale ou culturelle. En effet les opérations qualitatives ne sont pas spécifiques à la recherche. Elles sont « naturellement » au centre de l'expérience humaine. « *En fait, l'analyse qualitative est une activité de l'esprit humain tentant de faire sens face à un monde qu'il souhaite comprendre et*

[206] Avec en particulier son chef de file le sociologue R. Park et M. Mead qui a développé le concept d'*interactionnisme symbolique*. L'expérience d'un sujet se construit progressivement au fil des interactions avec l'objet, les autres, les évènements. M. Mead « *réservait un rôle de premier plan aux interactions sujet-monde (en cours d'action) dans la création de significations que prennent les choses et les actions ; ces significations apparaissent comme nécessaires à la compréhension et à l'explication du comportement humain par le chercheur. L'interactionnisme symbolique considère que les personnes ne réagissent pas mécaniquement aux actions d'autrui, mais interprètent leurs comportements en fonction des significations qu'elles leur attribuent.* » (Lessard-Hebert, Goyette, & Boutin, 1997, p. 39)

[207] Wilhem Dilthey est le chef de file de l'« autonomie méthodologique ». Il considérait que parmi les trois ordres de réalité que sont le « *mécanique* », l' « *organique* » et l'« *humano-historique* », les deux premiers relevaient d'une approche explicative et le dernier d'une approche herméneutique, d'une approche interprétative, d'une méthodologie de la compréhension. Cette controverse n'est pas épuisée (K. Popper, T. Adorno, Habermas) (Lessard-Hebert, Goyette, & Boutin, 1997, p. 37)

interpréter, voire transformer… Notons que ce que nous appelons « esprit », de manière générique ne renvoie pas à la seule intelligence conceptuelle et concerne, bien plus globalement, un rapport au monde incarné sollicitant tous les sens humains. » (Paille & Mucchielli, 2003, p. 11). L'analyse qualitative est ainsi proche des opérations de la vie quotidienne auxquelles nous avons recours pour comprendre et nous relier au monde et à autrui par les moyens que nous offrent nos sens et notre appareil neuropsychique. Notre monde est un « *monde interpersonnel* » (Stern, 1985). Il est expérimenté dès le début de l'existence comme un monde où émergent des formes ayant un sens potentiel, un sens en train de se faire (il ne s'agit pas d'un sens clair, unidimensionnel et statique). Ce que l'esprit humain extrait et repère depuis sa venue au monde sont des formes et les ressemblances/différences. Il procède par mise en relation et contextualisation des contenus, des phénomènes.

D'autres chercheurs à la suite de B. Glaser et A. Strauss se sont appropriés et ont adapté l'approche de la *théorie ancrée.* Nous retiendrons pour notre part celle proposée en France par P. Paille présentée sous l'appellation d'*analyse par théorisation ancrée* (Paille, 1994). P. Paille délaisse au fil du temps l'objectif de générer une théorie. Il propose surtout de tenter une démarche de dénomination : « *nommer c'est rendre signifiant* » (Paille & Mucchielli, 2003, p. 35), mais aussi de reformulation, de transposition, d'explicitation, de regroupement, de mise en relation et éventuellement de modélisation de processus théorisant (Paille & Mucchielli, 2003, p. 11)… puis de validation par un retour vers la pratique.

L'analyse qualitative est toujours à construire, à bricoler, à créer, en puisant en fonction des besoins de la recherche dans une série de modalités que sont :

- des modalités descriptives (cerner les traits de l'objet à l'étude, exposer les formes, tracer les contours)

- des modalités phénoménologiques : « *les phénomènes qui se donnent dans la conscience des acteurs, tel qu'ils se donnent* ». (Paille & Mucchielli, 2003, p. 31) . La proposition de P. Paille est là proche de celle qu'a élaborée A. Giorgi[208]. Partir de l'expérience, des données pour remonter vers le concept, les idées, en restant fidèle aux principes de présence de la conscience, à l'intuition, à l'intentionnalité et à la réduction. Dans sa méthode se succèdent : la collecte des données, leur organisation et

[208]Giorgi, A. (2009). *The Descriptive Phenomenological Method in Psychology.* Pittsburgh: Duquesne University Press

énonciation dans le langage de la discipline, leur construction en unité de sens et leur synthèse.

- des modalités herméneutiques (modalités d'interprétation et de compréhension). L'analyse qualitative s'élabore à partir d'un processus dynamique par lequel la compréhension survient et des interprétations potentielles se construisent.

- des modalités conceptualisantes : trouver des « *formules langagières globalisantes destinées à saisir dans toute leur complexité les phénomènes analysés* » (Paille & Mucchielli, 2003, p. 32)

Cette manière « naturelle » de procéder, de va-et-vient permanent entre situations ancrées dans le vécu partagé et les abstractions conceptualisantes émergeant de ces données « brutes » et de leur transformation, sont très proches de la pratique clinique.

5.3 Place de l'étude de cas dans la recherche

> « *À travers d'infinies variantes, les récits psychanalytiques ne racontent qu'en apparence des histoires différentes. Ils brodent les mêmes processus, les mêmes fantasmes, les mêmes exploits, les mêmes désunions, les mêmes errances du Moi face aux pulsions. L'auditeur peut avoir l'impression grâce à la mélodie des mots, aux variantes du texte, de découvrir ces processus, ces fantasmes pour la première fois. Au fond il les reconnaît, il s'y reconnaît. A ce niveau, tous les exposés de cas sont les mêmes sans être identiques. Le récit de l'histoire d'une cure oscille entre ces deux pôles : mettre en évidence la singularité du cas ; faire entrer l'histoire de la cure dans le cadre général de la pensée et de la technique psychanalytiques. La singularité du cas ressort comme figure passagère sur fond quasi immuable formé par le corpus des énoncés psychanalytiques*. » (Anzieu, 1990, p. 40) [209]

La pratique clinique est un « *art du singulier qui se pratique au cas par cas* » (Marty, 2009, p. 53). L'étude de cas sert une démarche exploratoire et d'enrichissement de connaissances. Elle répond au besoin de créer un espace de pensée à partir et au service de la clinique. Pour « rendre sensible » les processus en jeu, rendre compte de l'activité clinique telle qu'elle se pratique en milieu naturel, présenter un cas de groupe au travail dans notre atelier à médiation sonore et musicale paraît un outil pertinent d'analyse qualitative.

[209] D. Anzieu fait un parallèle avec les travaux de C. Lévi-Strauss sur le mythe, somme de toutes ses variations.

5.3.1 Ancrée dans une longue tradition, l'étude de cas est l'objet d'un regain d'intérêt.

Fruit d'une grande tradition en médecine, psychiatrie, psychanalyse, les études de cas ont joué un rôle important dans la constitution d'hypothèses et d'élaborations théoriques. Cette fonction heuristique est complétée par une valeur didactique de transmission de la clinique. À la lecture du cas se produit un va-et-vient d'identifications : identifications au(x) patient(s), identifications aux cliniciens, mais aussi un va-et-vient entre clinique et réflexions théoriques.

Dès le début de la psychiatrie, l'étude de cas permet de classifier les maladies mentales. La psychanalyse a aussi d'emblée fait de l'étude de cas la pierre angulaire de son édifice théorique et clinique, une matière vivante sur laquelle travailler, une matière vivante dans laquelle écoute clinique narrée et théorisation se transforment mutuellement dans un tissage permanent. « *Le noyau vivant de la psychanalyse est constitué par tous les exposés de cas ; par tous les récits de l'histoire des cures passées, présentes, futures.* » (Anzieu, 1990, p. 40). M. Kohn (2008) parle du « *noyau narratif* » nourri d'une multiplicité de récits et de narrateurs de la psychanalyse. S. Freud[210] a introduit la tradition des « *grands cas* ». Du fait de ses talents d'écrivain, il a particulièrement bien lié l'écriture, la description de la technique psychanalytique et l'élaboration théorique. Il réévalue de façon constante, par ses études de cas, la pertinence du corpus théorique qu'il crée et son adéquation à rendre compte de la clinique.

Le travail sur les études de cas princeps se poursuit, après coup, non seulement par l'auteur lui-même de son vivant, mais aussi par ses pairs et ses successeurs. L'écoute s'enrichit au fil du temps. Les restes impensés, les restes à symboliser, sont saisis plus tard ou par un ou plusieurs autres pour qu'un nouveau sens potentiel émerge, que « *l'inouï* » du cas « *se fasse entendre* » (Marty, 2009, p. 64).

La psychanalyse et les psychothérapies référées à la psychanalyse sont les premières à évaluer leurs résultats dès les années 1920 par des rapports de cas individuels (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 7). Reléguées au second plan pendant quelques décennies au profit d'études quantitatives visant une recherche de preuve de l'efficacité des psychothérapies, les études de cas connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt par leurs capacités à prendre en compte « *la complexité des configurations* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 113). Elles se déroulent dans des conditions qui correspondent à la réalité de terrain (de vrais

[210] Freud, mais aussi P. Janet (de l'angoisse à l'extase cas de Madeleine), J. Lacan (Marguerite)…

patients suivis dans des conditions réelles de soin). Les études de cas tiennent compte de la singularité et du contexte d'ensemble de la rencontre clinique. Elles considèrent les dimensions historiques, temporelles, circonstancielles des phénomènes observés, les registres pluridimensionnels d'un sujet, d'un groupe et de leurs interactions complexes. Elles prennent note du cadre-dispositif, de sa construction qui permet au processus thérapeutique de se déployer et des ajustements des soignants et des dispositifs aux besoins et à l'évolution des personnes suivies. Elle permet d'approcher plus en détail l'intimité des processus, de repérer les tournants marquant un changement dans la thérapie, les moments charnières, les « *tournants significatifs* », les « *moments mutatifs* » (Donnet, 1990, p. 236), les « *moments intenses* », « *les moments de mouvement*» (Rogers & Ducraux-Bass, 2009).

Elles cherchent des réponses aux questions qui se posent dans la pratique du clinicien, sans renoncer à une « *qualité méthodologique* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 265) et sont de nouveau considérées comme une « *nécessité scientifique* » (Widlöcher, 1990, p. 292). Elles seules sont « *à grain fin* » et permettent de suivre « *le déroulement longitudinal général de la thérapie et ce qu'y s'y passe, à savoir l'évolution des symptômes, des fonctionnements et de la personnalité d'une part, l'évolution de la configuration de la psychothérapie, c'est-à-dire de son cadre, de son ambiance, de sa dynamique, des positions respectives de ses acteurs (le patient et le thérapeute) et de leurs interactions, des thèmes et de leur contenu, d'autre part.* » (Thurin J.M., 2009, p. 239)

5.3.2 Qu'est-ce qu'une étude de cas ?

L'étude de cas regroupe différentes conceptions d'études (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 280) selon que l'analyse est quantitative (sur une ou plusieurs variables, avec variable indépendante manipulée : *Single-case experiments* ou *Single-case quantitative analysis* (si une variable indépendante n'est pas manipulée), ou mixte qualitative et quantitative (*Case-based research* (Edwards), *Case study plus* (Hendwood & Kannan), *Pragmatic case study* (Fishman)) ou qualitative donnée sous la forme d'un récit et de méthodes d'analyses qualitatives : *Case-study* (Hilliard). C'est dans cette dernière approche qualitative que nous situons notre travail.

La démarche du cas débute par une évaluation de départ détaillée à partir de toute la richesse de l'investigation clinique. Elle sert de base à la « *formulation du cas* » (terme emprunté à Eells (2007) et développé dans les travaux de J.M. et M. Thurin : 2007, p. 46, p. 142, p. 282-283 ; 2009, p. 240 ; 2010, p. 66-68 ; 2016, p . 111-112). La *formulation de*

cas constitue la ligne de base à partir de laquelle l'indication des modalités psychothérapeutiques se dessine « *La formulation de cas interroge deux points essentiels et primordiaux : comment les problèmes présentés par ce patient particulier se sont développés et comment les changements peuvent se réaliser* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2010, p. 66). La formulation de cas réunit : un diagnostic psychopathologique, les éléments de connaissance de la personne et de son environnement, des hypothèses sur ce qui pourrait produire un changement, une amorce de projet de l'approche thérapeutique dont le cheminement s'oriente au fil des évènements et amène de nouvelles hypothèses, une anticipation des difficultés potentielles.

L'étude de cas a un caractère « *concret et actif* » (Giroux, 2003). Elle repose sur une méthodologie d'observation clinique (chap. 5.4) et de recueil des données (chap. 5.6). Le travail de recueil porte non seulement sur le contenu clinique et son cheminement de séance en séance, mais aussi sur le cadre-dispositif (sa construction, ses ajustements) qui ont permis au processus thérapeutique de se dérouler. Un temps de réflexion sur cette expérience aboutit à une recherche des lignes de force, de repérage des problématiques remarquables, une construction et une synthèse. Enfin une mise en forme et en récit, la présentation et l'écriture du cas permettent son partage avec une communauté de pairs et une ouverture à des commentaires et à une réflexion théorique.

5.3.3 Et l'étude de cas de groupe ?

> « *La possibilité d'étudier cliniquement des groupes humains ne soulève pas d'objection : l'observation d'un groupe est encore celle d'un cas individuel ; mais elle montre déjà une possibilité d'extension de la méthode clinique* » (Lagache, 1949, p. 50, cité dans Robert, 2014, p. 10)

5.3.3.1 Peu de modèles de référence

Alors que l'étude de cas individuel bénéficie d'une abondante littérature, lorsque nous avons cherché des modèles de présentation de cas cliniques de groupe, nous avons trouvé peu de sources. *Chronique d'un groupe* (Kaës & Anzieu, 1976) est resté un ouvrage assez unique d'étude de cas de groupe détaillée. La méthode de l'étude de cas de groupe est devenue une véritable problématique de la recherche. Concernant la musicothérapie le recueil dirigé par K. Bruscia (1991) réunit 42 études de cas individuels venant de 9 pays différents suivant tous un même modèle de présentation. En France, E. Lecourt a publié une première étude de cas de musicothérapie analytique de groupe (1987), suivie de

plusieurs autres depuis (notamment dans la RPPG), toutes utilisant l'analyse des enregistrements des productions sonores des groupes.

Ce sont dans les thèses, dont le format semble permettre un déploiement suffisant des données complexes du groupe, que nous avons ensuite trouvé une valorisation de l'étude de cas de groupe. Parmi les thèses consultables en ligne différentes options ont été prises par les chercheurs. Nous pouvons synthétiser en quatre propositions de présentation:

- Le parcours de chaque sujet et les éléments singuliers qui le caractérisent servent de trame principale. L'intégralité du déroulement des séances n'est pas retracée afin de rendre la lecture plus facile. Les cas sont présentés par individus, mais il est précisé qu'il y a du groupe partout disséminé. Un tableau récapitule les différents actes symboliques observés avec le médium terre, et l'étape évolutive, la structure de l'enveloppe psychique, les formes sensorielles produites auxquels cela correspond, ainsi que les cas cliniques ou ces éléments ont été observés (Rey, 2010)

- Des séquences cliniques viennent illustrer la logique théorique déployée (Tesone, 2007)

- Les sujets participants sont présentés. Les séquences de jeu dites « typiques » sont décrites en détail dans leur déroulé chronologique puis commentées. Les processus de transformation sont décrits sur l'ensemble des séances puis commentés (Jacquet, 2009).

- Les sujets participants au groupe sont présentés. Deux axes de présentation sont pris. Un axe par séances en trois temps : description, commentaire, théorisation. Un axe par patient en trois temps : le rapport du patient à la problématique posée, le patient décrit dans ses liens avec les autres sujets du groupe, le patient dans ses rapports au médium proposé. Pour terminer, des tableaux donnent une vision synthétique (Mitsopoulou-Sonta, 2012).

5.3.3.2 Le cas de groupe une extension du cas individuel ?

« On pourrait se demander si l'écriture de l'histoire de cas n'est pas si difficile qu'elle a fini par s'effacer dans la littérature analytique pour céder la place à des « vignettes » (Apfelbaum, 2009, p. 9*).* Cette remarque peut particulièrement s'appliquer à la clinique de groupe qui impose une « *extension* » (Kaës, 2015) du cas individuel à celui du groupe. « *Le groupe est foisonnement de signes et d'actes, entrelacs de variables et de dimensions* » (Kaës, 1998, p. 19). Cette complexité est difficile à restituer. Mais la richesse et la créativité intersubjectives tellement utilisées dans les institutions accueillant des patients très souffrants nous semblent importantes à valoriser par l'étude de cas de groupe (Canet, Falquet & Lecourt, 2017).

L'étude de cas de groupe impose de sortir de nos habitudes de penser à partir de l'individu et de l'écoute exclusive de la linéarité des énoncés, pour entendre la complexité des flux associatifs et transférentiels simultanés et successifs de la situation plurisubjective. La multidimensionnalité du groupe génère une combinatoire, une composition, un flux[211] de mouvements de liaison/déliaison, association/dissociation qui complexifie non seulement l'observation clinique, mais aussi sa restitution dans une forme discursive la rendant quasiment impossible dans l'étendue de sa densité (Bittolo, 2007 b, p. 42). Rendre compte de cet ensemble complexe polyphonique multispatiale semble irréalisable, car nous ne pouvons pas « *rendre compte de tout à tous les niveaux* » (Kaës, 1998, p. 19). Face à ce tableau en mouvement et transformation, il faut se résoudre à l'incomplétude de la saisie et de la restitution des processus psychiques en jeu. Nous ne pouvons rendre compte que de quelques repères et directions. Des renoncements et des restrictions sont nécessaires et s'opèrent en fonction du choix méthodologique et de l'axe de lecture privilégié en fonction de la problématique à éclairer.

Attentive à la dimension artistique dans notre double pratique de la clinique et de la musique, nous ne pouvons qu'être sensible à l'étymologie du terme groupe qui nous relie directement à son usage dans l'art de la Renaissance. Issu de l'italien *Gruppo* ou *Groppo,* il désigne l'assemblage, la réunion de plusieurs figures formant une unité organique dans une œuvre d'art (peinture, sculpture). L'artiste cherche à « figurer l'invisible » du lien qui fait groupe, qui forme un ensemble et à le faire voir, ressentir, à l'observateur. *Kruppa* en langue germanique est relatif à « la masse arrondie » (la croupe), le cercle, ou toute forme arrondie représentant un ensemble. Ainsi le nœud et le rond de l'étymologie du mot groupe nous offrent deux de ses figures prégnantes. (CNRTL en ligne, Petit Robert, Kaës, 2005, pp. 94-95). De son côté le groupe de musiciens, vivant et multiple, occupe un espace non seulement visuel, mais aussi sonore.

Dans la dimension auditive dès que l'on évoque le groupe vient le terme musical de polyphonie[212]. La polyphonie musicale « *devient un langage de groupe, d'atmosphère, de*

---

[211] Kaës fait référence à la théorie du chaos. « *Il nous faut penser le groupe comme un système dynamique chaotique qui comporte des processus d'organisation épisodiques plus ou moins stables et fluctuants. Selon les penseurs de la théorie du chaos, de tels systèmes possèdent deux caractéristiques fondamentales : la sensibilité aux conditions initiales et l'existence d'attracteurs. La première signifie que de petites variations peuvent entraîner des comportements non prédictibles du système (l'exemple classique est celui du battement d'aile du papillon qui est la cause lointaine et non linéaire de tempêtes). Les attracteurs sont des organisateurs temporaires, répétitifs ou non, du système : ils attirent le système vers une organisation donnée.* » (Kaës, 2015, p. 244)

[212] E. Lecourt (1994 a, pp. 139-176 ; 1994 b, pp. 160-161) a fait un détour fécond par l'histoire de la musique et de l'ethnomusicologie pour étudier la structure groupale de la musique. Elle a étudié le passage de la monodie à l'organum parallèle, puis l'organum libre vers la polyphonie dans laquelle les voix s'individualisent et le motet médiéval (en particulier le manuscrit de Montpellier, XIIIème, et le roman de

condensations de pensées et d'affects, langage qui exprime une pensée aux prises au multiple… Plus avant on peut dire qu'elle est l'expression de cette multiplicité interne de la personnalité humaine… La musique y joue une fonction de regroupement des voix, internes et externes, en une saisie globale unique. » (Lecourt, 1994 a, p. 170). Chaque voix peut exprimer simultanément des vécus, des sentiments, des positions complémentaires ou opposés, concordantes ou discordantes, toute une complexité dans laquelle peuvent se projeter les voies internes qui nous habitent, la structure groupale de notre psyché (groupe interne). La pluralité des voix est une caractéristique de la musique et du groupe (Lecourt, 1994). La musique évoque la groupalité à plusieurs niveaux : la polyphonie de la simultanéité des voix, la plurivocalité de tout être humain, le regroupement des musiciens de l'orchestre, sa potentialité à mettre en lien les hommes, son caractère messager, d'adresse à un, ou plusieurs autres. La musique offre un espace privilégié à l'expression groupale par sa structure même : singularité de chaque voix, intervalles entre les voix, superposition des voix, interrelations entre les voix. L'axe relationnel entre les voix de la musique, les voix du groupe et la voix d'un sujet est ce que la musicothérapie de groupe permet de développer (Lecourt, 2007 a).

Notons que la proposition de représentation des suites associatives groupales proposée par R. Kaës (2015, p. 240) se lit comme une partition.

5.4 Une méthodologie générale d'observation clinique, socle de l'étude de cas

> « *L'observation clinique attentive est au fondement de la méthode clinique, elle en est l'aspect le plus primordial, à la fois pour la pratique et pour la recherche cliniques, que leur objet soit un sujet, un groupe, une famille, une institution.* » (Ciccone, 2014, p. 65)

L'observation clinique ne constitue pas une science explicative qui viserait à déterminer des rapports de cause à effet. Elle est descriptive. « *L'observation clinique ne conduit pas à trouver la vérité, à énoncer une vérité, elle ne fait que potentialiser une réalité.*» (Ciccone, 1998, pp. 40-41)

Fauvel, XIVème) dans lesquels se mêlent les langues, le sacré et le profane, les oppositions, les contrastes, les dissociations, assimilations... tout une « *densité de situations, d'impressions, et cela dans ses ambiguïtés mêmes* » (Lecourt, 1994 a, p. 170). L'œuvre se détache comme formation groupale à partir d'une matrice collective, en deçà de l'identité (Lecourt, 1994 a, p. 174). « *Alors que le motet est le dégagement de la voix unique, distance prise (intervalle musical) à l'unité sacrée, par un processus de différentiation, la polyphonie tribale est l'expression naturelle – cultivée musicalement – des différences vocales inhérentes au groupe familial (voix d'hommes, de femmes, d'enfants, aux hauteurs et timbres différents), valorisation esthétique, dans ce cas, du groupe vocal familial.* » (Lecourt, 1994 b, p. 161).

Méthode ancestrale de l'art médical, l'observation dans la pratique clinique référée à la psychanalyse concerne des appareils psychiques en présence interagissant. Elle se situe dans une perspective intersubjective fondamentale et requiert une méthodologique. En situation de groupe de nouvelles spécificités et difficultés de l'observation émergent. L'observation nous « *conduit à une mise en abyme complexe.* » (Guillaume, 2016, p. 71). Nous observons un groupe qui nous observe et dont les sujets s'observent entre eux. Nous nous observons nous-mêmes en train d'observer pour rassembler, distinguer et donner une cohérence au matériel recueilli. Mais nous sollicitons aussi l'observation de nos partenaires du soin institutionnel, de nos superviseurs pour soutenir notre pensée. Puis le lecteur, lorsque nous écrivons sur un cas, devient lui aussi observateur…

5.4.1 Avant tout : Rencontrer - Mode de Présence et d'être-avec du clinicien

L'expérience montre que la situation d'observation a, en elle-même, des effets thérapeutiques par la posture d'attention, de réceptivité, de penser, de mode de présence dans laquelle elle nous entraîne. La rencontre intersubjective est au cœur des mouvements de transformation psychique. Il n'existe pas de soin psychique sans chercher à entrer en contact, sans établir un « mode d'être ensemble », sans recherche d'une expérience partagée. L'enjeu fondamental de la pratique clinique, ce qui va lui tenir lieu d'assise, de socle, est la création des conditions d'une rencontre. L'école hongroise insiste sur la « *position active* » du praticien : Balint sur « *la capacité d'amour primaire* », le « *talent thérapeutique* », Ferenczi sur le tact comme *« faculté de sentir avec »,* G. Benedetti sur « *la strate d'hospitalité inconditionnelle* ». Dans la même lignée est soulignée l'analogie entre relation thérapeutique et disponibilité de l'environnement premier (« *capacité de rêverie maternelle* » (W.R. Bion) « *préoccupation maternelle primaire* » (D.W. Winnicott), « *relation homosensuelle en double* » (R. Roussillon)…)

L'empathie[213] est aujourd'hui un champ d'études pluridisciplinaires d'une grande complexité (Berthoz & Jorland (2004), Bolognini (2006), Attigui & Cukier, (2011), Botbol

[213] L'étude de l'empathie vise : les réactions et interactions psychiques, la transmission de contenus psychiques entre deux individus, d'influence mutuelle entre des activités psychiques qui se prennent réciproquement pour objet et interagissent. C'est pourquoi elle concerne les différents types d'approches psychothérapiques, la psychanalyse et le champ de la psychopathologie (schizophrénie paranoïde, autisme, conduites psychopathiques). Définie comme la capacité à s'immerger dans le monde subjectif d'autrui à partir des éléments fournis par la communication verbale et non verbale, elle permet au thérapeute de participer de façon aussi intime que possible à l'expérience de la relation. (Berthoz & Jorland, 2004). Elle se distingue de la sympathie (souffrir avec). Il ne s'agit pas de vivre les mêmes sentiments ou croyances, mais de se représenter les sentiments, les croyances, les désirs de l'autre. À l'origine, le concept *d'empatia*, emprunté à la littérature de Novalis (1798), Schlegel et Jean Paul, a désigné un sentiment de fusion avec autrui et avec le monde. Le terme *empathy* a été employé par E.Tichener dans les traductions anglaises des écrits de T.Lipps. En français c'est le terme d'*intropathie* qui a été utilisé avant que celui d'empathie ne s'impose.

& al. (2014)…). L'hospitalité, l'ouverture à l'altérité, requiert une capacité de régression contrôlée et réversible, une ouverture de sa réceptivité, une capacité à suspendre son jugement. Elle a des points communs avec l'expérience créatrice de l'artiste. La rencontre, l'art du contact, serait comme l'art de la thérapie. Toujours singulières, les expériences vécues de rencontre impliquent une ouverture sur une possibilité d'exister, d'une destinée nouvelle, d'un changement possible. Elles impliquent un contact par la sensorialité qui s'opère dans une temporalité propre distincte du temps chronologique dans laquelle « *on s'éprouve rassemblé dans une unité vivante* », « *une conscience d'être vivant en le monde et avec tous les « autrui ».* » (Leroy-Viémon, 2008 a, pp. 210-211). La rencontre s'accompagne d'un plaisir du « *mouvement d'exister* », de trouver-créer ensemble, dont le jeu est un exemple fécond dans son caractère « *intime et accordé* ». En effet exister implique un mouvement incessant d'échange et d'altération entre soi et le monde (Leroy-Viémon & Moscato, 2009, p. 84). L'expérience de la rencontre est fondamentalement de l'ordre d'un éprouvé, d'un « *contact entre le noyau de l'être et la chair du monde* » (Leroy-Viémon, 2008 a, p. 218). Elle dévoile la valeur du sentir (E. Straus), de l'aisthésis (dont l'esthétique est une forme particulière) dans la pratique clinique psychothérapeutique.

5.4.2 L'observation clinique, une méthode ancestrale

L'art de l'observation et du repérage de signes au fondement de la méthode clinique est millénaire. Il remonte à Hippocrate. Le rituel de la lecture du serment d'Hippocrate à l'issue du passage de la thèse en médecine marque l'entrée dans le métier et l'ancrage dans l'histoire et les valeurs fondamentales de la médecine clinique depuis ses fondements. Hippocrate (460-377 AC) conseillait au praticien « *d'observer le malade sans idées préconçues : regarder, écouter, palper, sentir, goûter étaient les moyens d'observation, qu'il complétait en s'informant dans quels contextes la maladie était apparue. Ensuite il réfléchissait à la signification des signes observés, par rapport à la théorie générale de la maladie savoir la théorie des humeurs puis proposait le traitement qui lui semblait convenable.* » (Gibello, 2011, p. 42). La méthode clinique[214] ancrée dans l'observation

Étymologiquement il trouve sa racine dans le grec ancien : dans, à l'intérieur, et souffrance, ce qui est éprouvé. Au fil du temps ce concept s'était décoloré des notions d'*excentration* et de *jouissance incarnée* contenues dans l'Einfülhung de T. Lipps qui revient avec celui comtemporain de *"simulation incarnée" (embodied simulation),* (V. Gallese) sous tendu sur le plan neurobiologique par la découverte de neurones miroirs.

[214] L'étymologie du mot clinique est relative au latin « *clinicus* » signifiant « alité, relatif au lit du malade » et au grec « *klinein* » « pencher incliné » et « *klinicos* » « ce qui concerne le lit ». Le terme clinique désigne la médecine pratiquée au chevet du malade (Rey, 1998)

référée à une théorie au fondement de notre pratique reste la matrice de toute pratique clinique. Dans le prolongement de ma formation médicale initiale je m'inscris dans une « *pratique clinique fondamentale* », une pratique de psychiatre « *au chevet de la vie psychique* » du ou des sujets souffrants (Roussillon, 2012 a). C'est une position de doute, d'incertitude, d'humilité, d'inconfort (Ciccone, 2015, p. 277).

Observer, contempler en grec ancien se disait « theorein ». En appui sur cette étymologie, mais aussi sur l'observation des modalités du bébé pour saisir le monde qui l'entoure, observer et théoriser sont les deux facettes d'un même processus dynamique. Un lien ancien et profond existe entre observation clinique et théorisation. Ainsi toute connaissance commence par une rencontre émotionnelle, qui n'est pas qu'une condition préalable, mais un premier niveau de connaissance[215] (Golse, 1998). « *L'observation, inévitablement nous renvoie à une rencontre première avec le monde.* » (Guillaume, 2016, p. 61)

5.4.3 Les cinq opérations méthodologiques fondamentales de la position clinique

La position clinique repose sur le cadre interne du clinicien, sur son style propre, son positionnement interne, son écoute, sa capacité à sentir ce qui se passe dans la rencontre et à inventer des dispositifs ajustés, à s'engager, s'impliquer dans la relation.

A. Ferrant (2007 b) propose cinq opérations méthodologiques fondamentales de la position clinique : *refus, retournement, déplacement sur le dispositif méthodologique, négativité, générativité associative*. Elles réalisent une véritable posture éthique avec laquelle nous allons, dans nos dispositifs, à la rencontre des sujets souffrants pour ouvrir un champ relationnel, préalable aux transferts (chap. 5.8).

Le clinicien ne détient pas de savoir omnipotent, de « *réponses toutes faites* », qui empêchent de se poser des questions, qui sont un frein à la pensée. Il repousse en quelque sorte la position d'emprise de « *celui qui est supposé savoir* ». « *Le non-savoir n'est pas une ignorance, mais un acte difficile de dépassement de la connaissance* » (Bachelard, 1957, p. 15). Il se présente au patient comme une personne réelle « ordinaire ». Il est dans une logique de questionnement, à partir d'une position « d'ignorance », ignorance relative

[215] Cette donnée, essentielle tout au long de la vie, est aujourd'hui confirmée par les travaux d'A. Damasio. Ses énoncés initiés par Freud ont trouvé aujourd'hui une reconnaissance biologique et neuroscientifique avec les travaux d'A. Damasio et J.D. Vincent.

puisqu'il faut acquérir des connaissances et les suspendre dans les conditions de la rencontre (*le refus*). Pour résumer ce fondement clinique, nous pourrions dire « Je ne sais rien de vous et j'ai besoin que vous me disiez, me fassiez comprendre, éprouver ce qui se passe ». Cette ignorance déplace le savoir du côté du patient. Il a sa propre vision de son histoire, une « *autofiction* » (car ce que l'on sait de soi est incomplet et partial) et sa théorie sur sa pathologie et sur le soin (*le retournement*). Le patient à un savoir, un savoir non su**,** un savoir inconscient, un savoir qu'il est possible d'essayer de découvrir ensemble. Le patient et le clinicien sont tous deux face à un insu mais « *ils font équipe* ». Il faut être deux, ou plus, pour comprendre. (On peut aussi parler là d'alliance thérapeutique, de posture empathique, de tact clinique).

Le clinicien ne sait rien a priori sur le patient et doit apprendre de lui … mais il sait « *comment savoir* ». Il a des outils, des techniques, des possibilités de créer des dispositifs pour apprendre, pour recueillir, écouter, voir, ressentir, ce que le patient dit, fait, produit avec la médiation proposée par exemple (*le déplacement sur le dispositif*). C'est un savoir artisan. Nous apprenons aussi par ce qui n'est pas exprimé, ce qui est évité, contourné, « oublié », ce qui « *apparaît en négatif* », ce qui se fait repérer par son absence, nous écoutons aussi ce qui n'est pas dit.

L'observation clinique est une « *observation participante* »[216].Il s'agit d'un dispositif à forte inférence : notre propre disposition d'esprit, mode de présence, notre propre associativité, en lien avec l'associativité du groupe et prise dans le champ transférentiel s'exprime dans nos interventions, dans le choix des musiques et les propositions de jeux pour notre dispositif à médiation sonore et musicale.

5.4.4 L'observation clinique référée à la psychanalyse: des appareils psychiques en présence- « La subjectivité réhabilitée »

> « *Il reste certes légitime de recourir aux termes de subjectivité et d'intersubjectivité dans un sens phénoménologique : la subjectivité au sens de l'implication de la personne dans la complexité et l'entièreté de sa vie psychique, l'originalité de son imaginaire, de ses croyances et émotions, de son histoire unique, sa singularité irréductible. Subjectivité définit ici à la fois le prisme du monde interne qui détermine le rapport du sujet au monde environnant, s'opposant à une visée d'objectivité, et la singularité de ce monde interne, opposable à toute tentative d'uniformisation des individus. Elle désigne enfin par-là l'intimité du monde psychique de soi et de l'autre,*

[216] La terminologie d'observation participante est introduite par les ethnologues B. Malinovski et J. Layard pour décrire l'immersion de l'observateur dans la société observée afin de connaître de l'intérieur leurs cultures. Ce terme est repris par G. Devereux puis bien d'autres auteurs travaillant sur les méthodologies de recherches cliniques comme par exemple M. & J.M. Thurin (2007, p. 286). Dans le champ musicothérapeutique E. Lecourt (2002, 2007 a), J. Verdeau Paillès (2004) parle d'une « *observation participante active* »

> *intimité pensante et désirante, en partie accessible pour soi et insaisissable dans l'autre – la subjectivité de l'autre comme énigme.* » (Georgieff, 2016, p. 94).

Ce que nous observons n'est pas une réalité externe[217] mais un subjectivement senti, vécu, des réalités construites multiples à partir de notre sensorialité, de nos capacités d'attention, de mémorisation, de nos capacités représentationnelles. L'observation d'un ou plusieurs appareils psychiques passe par l'observation de notre propre appareil psychique. Le clinicien s'identifie à son objet d'observation, est affecté par lui. L'observation clinique est avant tout une auto-observation. Ceci implique d'écouter, voir, sentir, ce qui nous affecte dans la rencontre avec le patient, le groupe, et de développer sa propre réflexivité. Ce que nous observons sont les effets de rencontre. Ce que nous observons se passe au point de contact et de séparation entre les expériences présentes et passées, entres les subjectivités des uns et des autres (Ciccone & Ferrant, 2006, pp. 96-97) (Ciccone, 2017, p. 30). « *Il est impossible de dégager l'observation d'autrui de l'intersubjectivité où elle se co-construit.* » (Georgieff, 2016, p. 97)

La séparation de l'objet et du sujet devient caduque. L'opposition entre objectivité et subjectivité devient obsolète. Par les évolutions récentes de la psychopathologie, des neurosciences cognitives, des interactions précoces bébé-environnement, une approche objective de la subjectivité et de l'intersubjectivité s'est développée (Georgieff, 2016, pp. 93-94). L'objectivité se construit en même temps que la subjectivité. Le monde interne se construit en même temps que le monde externe dans un modelage mutuel. Nous percevons de manière située et historique la réalité, la réalité d'un objet contenue dans sa représentation. *« Freud (in la négation 1925) définit le subjectif comme reposant sur l'activité de représentation : le subjectif c'est le réel du dedans, le réel représenté au-dedans. On peut définir la subjectivité, du point de vue de la psychologie clinique comme caractérisant l'appropriation par le sujet de ses expériences, expériences de soi et expériences du monde. La subjectivité renvoie donc au sens et à la symbolisation. Elle traduit pour le sujet le sens de ses expériences, le sens que prend pour lui la rencontre avec le monde et avec lui-même. »* (Ciccone, 1998, p. 59)

Mais ceci n'est pas propre à la seule réalité psychique. Dans toute approche scientifique la subjectivité est impliquée. Pour la physique quantique comme pour la psychanalyse la

[217] Remarquons que cela contredit l'étymologie du mot qui tend à positionner un objet en extérieur et sous la prédominance du visuel. Observer étymologiquement vient du latin ob-servare. Le préfixe ob signifie devant, en face, à l'écart, à côté. Servare, c'est être attentif, garder, préserver, prendre soin, veiller, conserver. Observer nous renvoie ainsi à regarder avec attention, considérer ce qui est face à soi.

question de la *matière* et l'inséparabilité du couple « sujet-objet », l'interaction du couple « observateur- observé », se posent avec une particulière acuité.

G. Devereux (1980) a particulièrement développé le caractère inévitable et transdisciplinaire de l'interaction « observateur-observé »[218]. L'observation modifie la situation observée. La situation d'un sujet observant un sujet observé n'existe pas. « *On observe jamais la réalité psychique, mais toujours la réalité psychique profondément perturbée par le fait qu'on l'observe et profondément perturbée par le fait qu'on s'identifie à celui qu'on observe, et qu'on est soi-même perturbé par le fait que celui qu'on observe nous observe aussi en train de l'observer, etc.* » (Ciccone, 2014, p. 70). Il s'agit d'un « *champ d'observation* ». Quelque chose qui ne préexiste pas à l'observation apparaît comme une « *propriété émergente* »[219] du champ créé par l'observation elle-même (Houzel, 2016, p. 77). J.C. Guillaume souligne de son côté que le couple observateur-observé fonctionne comme une « *zone-objet complémentaire* » telle que l'a défini P. Aulagnier (1981, p. 62), comme la « *représentation primordiale par laquelle la psyché met en scène toute rencontre entre elle et le monde* » (Guillaume, 2016, p. 71).

La subjectivité est réhabilitée et devient en quelque sorte rationnelle (Georgieff, 2010 , p. 348) La subjectivité, celle de l'observateur comme celle de l'observé, est au premier plan de l'observation des situations et de leur retranscription.

5.4.5 Les difficultés propres à l'observation en situation de groupe

> « *Une des difficultés du travail avec un groupe est d'être toujours en mouvement. Nous oscillons entre proximité et distance, et plus généralement entre dedans et dehors.* » (Robert, 2014, p. 126)

En situation de groupe, le conducteur de groupe est lui aussi pris dans ce qui se produit. Il est soumis aux mêmes tensions, au même fonctionnement d'ensemble que tous les autres membres du groupe. Sa propre sensibilité observante est un outil de connaissance sur la dynamique du groupe observé.

Observer un groupe nous confronte à une succession de difficultés. « *On passe de perceptions individuelles auditives, linéaires et successives des signifiants à des perceptions plurielles, visuelles et simultanées ; d'un « déchiffrage » oral avec écoutes*

[218] Pour G. Devereux c'est l'étude de l'observateur qui nous « *donne accès à l'essence de la situation d'observation* ». Il s'appuie sur ses formations successives en physique quantique (la nature des appareillages utilisés détermine les phénomènes observés et que ce qui est observé a un lien indissociable avec les conditions d'observation), en anthropologie (influence réciproque de l'observateur et de la communauté étudiée) puis de psychanalyste (l'investigation psychanalytique freudienne repose sur le concept fondamental de transfert et de contre-transfert induit par le cadre-dispositif).

[219] En référence à Varela, Thomson, & Rosch (1993)

différées successives à une vision globale où les signifiants interagissent d'emblée.» (Roquefort, 2014, p. 95). Les formes d'expression groupale sont chaotiques, mouvantes et diffractées en de multiples directions. L'observation de groupe nous perd, nous disperse et nous donne le sentiment de ne pas trouver de cohérence dans toutes ses manifestations (Bittolo, 2016, p. 179). Cette multidimensionnalité complexifie l'observation clinique et sa restitution et nous laisse désemparés. Nous rencontrons une impossibilité, à séparer, à disjoindre ce que nous percevons comme des phénomènes entremêlés, embrouillés, inextricables, mouvants…, à saisir ce qui organise le groupe et cherche à se figurer à son insu, à entendre *l'interdiscursivité associative* (R. Kaës), l'ici et l'ailleurs, le manifeste et le latent… C'est une observation qui « *écartèle l'esprit* » (Roquefort, 2014, p. 108) et l'oreille. En pratique, même si l'art musical nous prépare à une écoute polyphonique, nous ne pouvons pas fixer notre attention sur tous les espaces et leurs connexions, nous ne pouvons pas écouter de façon égale chaque sujet (Kaës, 1990, p. 9) nous ne pouvons pas « *rendre compte de tout à tous les niveaux* » (Kaës, 1998, p. 19). Nous sommes face à « *une pluralité intriquée des espaces psychiques des niveaux et des organisations des discours et des transferts, dans lesquelles prévalent des processus et des formations psychiques archaïques, mettant à rude épreuve les processus de liaison et de contenance chez l'analyste, le laissant souvent désemparé et sans recours efficace aux repères théoriques.* » (Kaës, 2015, p. 31). Nous sommes dans l'impossibilité de représenter et résoudre une telle complexité par un « *pur et simple démembrement de ses éléments constitutifs* » (Kaës, 1990, p. 9).

Pour sortir de cette impasse représentative de la complexité groupale, R. Kaës nous invite à nous centrer sur un mode d'écoute économique, « *une écoute intersubjective du processus associatif* » (Kaës, 1990, p. 9), une écoute aux points nodaux, aux points critiques, particulièrement pointés par nos vécus contretransférentiels qui jouent là un rôle de connaissance de la réalité psychique. Il nous invite à porter notre attention sur les formations intermédiaires qui se situent sur les bords, aux points de rencontres, de nouage et d'articulation entre les différents espaces (Kaës, 2015, p. 136). Ces nouages s'effectuent entre les chaînes associatives individuelles et groupales dans le registre verbal et celui du jeu avec l'objet médiateur. Comment mener une écoute distincte de ces niveaux et de leur intrication ? R. Kaës utilise une analogie sonore pour qualifier l'observation d'un groupe, il parle d' « *observation polyphonique du groupe* ». « *Cette oreille pourrait être celle d'un choriste, qui perçoit par tous ses organes sensoriels, par la peau comme par les oreilles, ce que chantent les voix des uns et des autres, la sienne propre et l'ensemble qu'ils forment.*

L'analogie est partielle : nous connaissons les difficultés de cette écoute lorsqu'il s'agit des évènements de l'Inconscient. » (Kaës, 2015, p. 182). La convergence des discours sur un thème, une figure se détachant du fond, ses reprises, ses insistances, ses achoppements, ses résistances… mais aussi l'émergence d'un rêve, témoignent de ce qui cherche à se représenter dans le groupe. Les points de nouages constitués par les fonctions phoriques de *porte-idéal*, *porte-symptôme*, *porte-rêve*, ou de *bouc émissaire*, et les alliances inconscientes condensent la réalité psychique. Ils représentent des co-productions de chaque sujet dans sa singularité et dans sa relation au groupe. « *Porter l'attention de cette oreille spécialisée à la place qu'occupent les sujets phoriques et les alliances inconscientes dans les transferts et le processus associatif permet d'entendre non seulement ce que chaque individu signifie dans le groupe, mais aussi ce qu'il signifie pour un autre et pour plus-d'un-autre, et ce qui est signifié et entendu par l'ensemble des participants du groupe*. » (Kaës, 2015, p. 184).

C. Bittolo se pose la question de l'appréhension des formes prises par la matière psychique dans un groupe avec la même métaphore musicale. On n'appréhende pas l'écoute musicale dans un concert en cherchant à identifier chaque instrument, mais dans une expérience sensible, une « *esthésie générale* », une dimension esthétique au plus près du sens étymologique. L'éprouvé sensoriel et affectif du clinicien est le guide de son attention (Bittolo, 2016, p. 176).

Une difficulté de la pratique de groupe est de privilégier l'écoute groupale au détriment de l'écoute du sujet ou, à l'inverse, d'avoir une attention portée sur la dimension individuelle au détriment du groupe. « *Se focaliser sur les individus dans un groupe analytique, c'est refuser la confrontation avec le mystère de l'incarnation de l'appareil psychique groupale (Kaës, 1976) : le groupe est effacé.* » (Roquefort, 2014, p. 103). Si chaque sujet est observé c'est en situation groupale. « *Pas l'un sans l'autre et sans l'ensemble qui les constituent et les contient ; l'un sans l'autre, mais sans l'ensemble qui les réunit.* » (Kaës R. , 2007 a, pp. 7-8).

5.5 Extension aux groupes à médiations thérapeutiques des « trois piliers » de l'écoute analytique

La méthode clinique référée à la psychanalyse repose sur le repérage des processus associatifs dans le champ des transferts et l'écoute interprétante, « *trois piliers* » (Kaës, 2015, p. 47), trois invariants du « *radical psychanalytique* » (Duez, 1998). Ces trois piliers

sont particulièrement intriqués entre eux,[220] car l'écoute interprétante dépend étroitement des processus associatifs portés par les transferts dont ils sont indissociables (Kaës, 1990, p. 8; 2006 a, p. 15). Leur prise en compte dans un cadre thérapeutique permet d'inscrire notre groupe à médiation sonore et musicale dans le champ de la psychothérapie référée à la psychanalyse. Mais le transfert de la psychanalyse en dehors du suivi individuel modifie ses vecteurs habituels (Roussillon, 2008 a, p. 296).

Les dispositifs groupaux à médiation se sont imposés à partir de la pratique clinique face à des sujets très souffrants pour lesquels ni l'association libre ni le transfert, ni par conséquent l'interprétation ne sont réalisables comme dans un travail psychothérapique classique. En faisant se conjuguer les processus groupaux et ceux liés à l'utilisation d'un objet médiateur (médiums sensoriels support d'une création ou objets déjà créés issus du patrimoine culturel), nous cherchons à générer la mise en route de la capacité associative et des relais transférentiels. C. Vacheret utilise le terme de *synergie* évoquant « *une dynamique de forces qui se potentialisent*», qui « *entrent en conjonction* » (2011, p. 169). La synergie se fait entre la fonction contenante et la fonction conteneur (de transformation créatrice) du groupe et de l'objet médiateur. Cette synergie a un rôle primordial à jouer dans les processus de symbolisation.

5.5.1 La liberté d'associer – la pensée en mouvement

5.5.1.1 Un concept fondateur et une « règle fondamentale » - Le paradoxe de libre associativité pour les « *pathologies de la liberté* » (H. Ey)

L'association libre est à la fois un concept fondateur et une « *règle fondamentale* », la règle du jeu en quelque sorte des psychothérapies référées à la psychanalyse. En ouvrant une voie d'exploration à la réalité psychique inconsciente, elle est un outil thérapeutique. Au-delà d'une dimension potentiellement cathartique, elle a un effet par la relance du flux de l'activité de pensée. En tentant de dénouer les « *points de fixations* » (Janet, Freud), elle ouvre la voie à l'émergence de nouvelles formes associatives, elle maintient ouvert le travail de symbolisation (Roussillon, 2012 a, p. 220) (Rabeyron, 2015, p. 655). L'associativité est au fond une tentative de dire ce qui se produit maintenant sur la scène psychique. Dans ce terreau fertile de rencontre dans l'associativité, dans une « *façon de*

[220] La séparation en chapitres qui suit est donc tout à fait artificielle par rapport aux foisonnantes interliaisons dans la pratique clinique.

nous y sentir » (Schaeffer, 2015, p. 13), se jouent les moments clefs du cheminement thérapeutique.

S. Freud utilise l'image métaphorique du voyage en train pour décrire ce mode d'expression spontanée. Un voyageur regarde le paysage de ses pensées/images[221] changer sous ses yeux et décrit ce paysage interne « en train de se dérouler » à une personne placée derrière lui. Il s'agit de suivre le flux de ses pensées/images, souvenirs, sensations, rêves, même si cela semble illogique …de dire ce qui vient dans l'instant, dans ce moment de rencontre clinique, en exerçant le moins de censure possible. Un mouvement anime le paysage intérieur et produit (se transfert dans) des images mentales, puis ces images sont traduites en mots, dans l'acte de parole. Cette proposition de libre associativité invite à des formulations en apparence « folles » ou insensées, surprenantes, floues, échappant au contrôle. Dans son imprévisibilité elle facilite la créativité et la vitalité de la pensée. L'attention portée à l'associativité repose sur l'idée que ce qui s'associe possède un lien manifeste ou latent, qu'une cohérence est là, derrière les associations qui semblent liées au hasard et vient dire une part de l'énigme de la vie psychique et du mode relationnel.

Pour les patients très souffrants que nous accueillons, la proposition fondamentale de libre associativité par la médiation de la parole, l'accès à l'imaginaire, à la scénarisation interne, est souvent impossible, au moins très difficile. Nous observons souvent une absence d'évocations ou d'associations, des recherches d'explications objectivantes, démétaphorisantes. La pensée manque de fluidité. Parfois elle se dissocie. Véritable « *acte interne* », la pensée peut être vécue comme une menace, un danger comportant un risque de voir surgir de l'inconnu ou ressurgir un vécu d'*effondrement*, de *terreur agonistique*. Nous sommes face à des « *pathologies de la liberté* » (Ey, 1948, p. 57) et il paraît paradoxal d'attendre une libre associativité.

Le groupe à médiation thérapeutique en mobilisant une *chaîne associative groupale* (R. Kaës) et l'utilisation d'un médiat attracteur, d'autres modalités langagières que la parole dans le jeu, véritable « *embrayeur de processus associatifs* » (Kaës, 2002 b, p. 16) peut offrir une opportunité de conquérir, de générer de l'associativité, de rejouer les jeux injoués de l'enfance en réduisant l'impact traumatique des agonies primitives. De spectateur impuissant, le sujet peut passer à une position active, découvrir le plaisir partagé des échanges dans un jeu. Une verbalisation au sein du groupe est peut-être alors possible à partir de l'éprouvé du jeu et de la relation. Mais ce n'est pas pour autant « gagné », car la

[221] Le mot image est employé au sens large d'idée, de scène, de mouvement, de geste, de sentiment…

manipulation du médiat et la situation groupale peuvent aussi induire chez nos patients des angoisses de destruction des objets internes et faire vaciller les limites si fragiles entre dehors et dedans, entre soi et les autres (Kaës, 2002 b, p. 16).

5.5.1.2 Associativité et médiation – Une « *associativité polymorphique* » qui inclut l'« *associativité formelle* »

> « *S'il faut suivre pas à pas les divers gestes, la succession des séquences d'utilisation, la série des formes et déformations que le sujet fait subir à la matière malléable de l'objet de médiation, c'est parce que ceux-ci reproduisent de manière amodale et suivent aussi pas à pas les divers processus psychiques du sujet. C'est à la fabrique de la symbolisation que le clinicien assiste.* » (Roussillon, 2013 c, p. 63)

Notre vie sociale privilégie le langage verbal comme mode de symbolisation des expériences et semble marquer une méfiance vis-à-vis du corporel. Cette méfiance imprègne encore l'éducation et bien des pratiques soignantes au détriment de la diversité et de la complexité des formes de l'expressivité humaine… au risque de réduire l'écoute clinique. Or la vie psychique cherche une voie d'expression passant le barrage des censures et prend forme dans la complexité de la pluralité des formes langagières: dans le langage verbal, mais aussi dans le langage du registre mimo-gestuo-postural, de l'affect, dans les « *passages par l'acte* » (R. Roussillon)[222], des « *passages par l'objet* » (Guérin, 1991, p. 123), des stimmung. Dans les formes de langages non-verbaux, la créativité peut permettre de « *muer en terrain de jeu le pire désert* »[223].

La prise en compte de la pluralité des formes langagières, de leur « *associativité polymorphique* » (Roussillon, 2012 e) constitue l'intérêt majeur des médiations thérapeutiques pour les pathologies sévères dans lesquelles le langage verbal seul est inopérant pour « dire » des vécus archaïques préverbaux inscrits dans la mémoire du corps. Le médiat génère une associativité « *matérialisée* » (Roussillon, 2016 d, p. 468) qui régule, contient, transforme ce qui cherche à se faire entendre. Soulignons ici la valeur donnée à

---

[222] La clinique psychiatrique de l'adulte a longtemps eu tendance à penser les actes, les conduites sensori-motrices, comme une décharge, un *passage à l'acte*. L'acte est vécu alors comme un échec des capacités d'expression, un manque de psychisation, un manque de symbolisation, un déni de l'altérité..., et non comme un *passage par l'acte* pour adresser un message. R. Roussillon parle de *passage par l'acte,* acte comme une forme de langage qui vient dire quelque chose qui témoigne d'une ébauche de symbolisation à partir du corps, du travail avec l'objet médium malléable… pour le différencier du *passage à l'acte.* L'acte est ainsi rétabli dans sa valeur fondatrice tel que le propose par exemple aussi A. Berthoz : « *Mais, qu'est-ce que l' « acte » ? Sans s'embarrasser de définition formelle, une réponse vraiment satisfaisante devrait dire cette actualité de présence à soi d'un vivant qui s'auto-affecte et s'auto-évalue en son action même et qui, par-là, constitue en sa perception consciente le sens des choses pour lui : le sens de son corps comme « corps propre », le sens d'autrui comme « alter ego, le sens du monde comme « monde de vie* » (Berthoz & Petit, 2006, p. 259). Phénoménologiquement cela pousse « *vers les limbes de la conscience où le sentir se mue en un agir qui est aussi sentiment de soi...* » (ibid.)

[223] JB. Pontalis place sous son titre « *Trouver, accueillir, reconnaître l'absent* » de sa préface à Jeu et réalité de D.W. Winnicott cette citation de M. Leiris extraite de sa préface à *Soleils bas* de G. Limbour.

l'action, au faire, avec le médiat. Faire est considéré comme une manière de dire et le dire comme un faire (Austin, 1991). A chaque étape de la production du sujet ou du groupe, la réalisation de son « objet » peut potentiellement prendre sens dans un va-et-vient entre processus internes et réalisation externe. « *La pensée s'actionnalise, en même temps que l'action s'internalise comme forme de pensée »… « La démarche médiatrice dans les groupes est ainsi dialectisée entre le dire et le faire, l'action qui signifie et la parole qui agit.* » (Chouvier, 2013, p. 71). Le dispositif de communication sonore inventé par le Pr E. Lecourt met particulièrement bien en œuvre l'alliage du dire et du faire, et cette manière de dire par le faire dans la spontanéité gestuelle et l'engagement corporel d'une production sonore inscrite dans une temporalité et dans une dimension groupale. Les temps d'improvisation sonore sont une véritable libre associativité sonore. Aucun code ne vient entraver cette liberté par des règles préétablies.

La médiation mobilise particulièrement les expériences « *issues du Ça* » (S. Freud), de *signifiants formels* (D. Anzieu): « Ça chute», « Ça traverse », « Ça s'effondre », « Ça explose », Ça tourne », « Ça vide »… Les associations se décalent du penser au sentir. A. Brun (2014 a) a formulé l'hypothèse, à partir de son expérience de la médiation picturale avec les enfants psychotiques, d'une « *associativité formelle* » dans le travail thérapeutique, associativité essentiellement constituée de *signifiants formels* qui permet de dégager les logiques de l'émergence et de la transformation des formes primaires de symbolisation. *L'associativité formelle* désigne l'enchaînement des formes (et des déformations) dans les productions, mais aussi l'associativité de l'ensemble du langage sensori-moteur des sujets en interaction avec le médium. Ce langage peut être considéré comme « *un récit en acte* », « des *messages sans messages* », « *des messages sans contenu ni objet en attente de traduction* », en attente de la construction progressive d'un sens (Brun A. , 2016 c, p. 51). Dans le travail thérapeutique, ils sont accueillis comme messages adressés aux soignants, aux membres du groupe dans les interrelations vécues au sein du groupe dans un partage d'affect. Ils peuvent être dotés d'un sens potentiel partageable. Cette associativité partagée avec les soignants, les membres du groupe, devient une « *co-associativité formelle* » (Brun A. , 2014).

5.5.1.3 L'associativité se fonde sur l'intersubjectivité – Spécificités de l'associativité en situation groupale

> « *Les discours interagissent, se nouent, se séparent et se différencient. Ce qui se dit entre les sujets dit aussi quelque chose de chacun d'eux et à chacun d'eux.* » (Kaës R. , 2007 a, p. 142)

L'associativité n'est plus aujourd'hui considérée dans une dimension restreinte intrapsychique. Elle est toujours étroitement reliée à la présence d'un autre, éventuellement un autre intériorisé, à une adresse. Il s'agit d'une associativité intersubjective, d'une *co-associativité* (R. Roussillon, 2011), d'une *co-pensée* (D. Widlöcher, 1996), d'une *co-psychéité* (Georgieff, 2010 b, p. 347) qui ontogénétiquement la fonde. L'associativité du clinicien prend l'associativité du groupe, du patient, comme objet inducteur de sa propre associativité. Cette « conversation » associative qui se déploie engage une co-sensualité, une co-créativité, du soignant et du patient (Roussillon, 1999 c, p. 110) passant par les sens pour devenir symbolisable et appropriable.

Alors que la situation de thérapie individuelle laisse l'associativité aller à son rythme, la situation de groupe pourrait entraver l'associativité de chaque sujet en cumulant la censure du sujet singulier, la contrainte normative du groupe, l'interposition d'autres idées venant arrêter et détourner celle d'un autre. Ce n'est pas ce que montre l'expérience des dispositifs groupaux pour nos pratiques cliniques où « *la chaîne associative groupale vole au secours de la chaîne associative individuelle défaillante* » (Vacheret, 2014, p. 202). L'un associe sur ce que dit un autre, ce qu'il entend du groupe. Chacun dans un groupe désire recréer son propre univers, mais l'autre est là vivant, mouvant, parlant, différent… Quelqu'un dit encore autre chose, ça rebondit, ça progresse, ça se met en mouvement. Le groupe est un espace qui permet la mobilisation et la métabolisation de parts de psychisme qui y sont déposées, des échanges entre les imaginaires, des échanges identificatoires. L'un des intérêts du groupe est que les patients ne sont pas au même niveau d'évolution et d'intégration et que « *tout se passe comme si l'un pouvait prêter à l'autre son appareil psychique* » (Falguière, 2002, p. 55) comme si « *des greffes intergroupales pouvaient s'implanter silencieusement* » (Borgel, 2011, p. 24). De rebonds en rebonds des uns aux autres dans cette fabrique du lien que constitue le groupe, des sensations, des images, des formes sonores, des pensées, sont mis en gestation dans l'attente de transformations.

En situation de groupe, les conditions, les processus et les contenus de la *chaîne associative groupale* sont modifiés et plus complexes qu'en situation de thérapie individuelle (Kaës R. , 2007 a, p. 127). L'associativité en groupe s'entend groupalement, comme une *co-associativité groupale*, une « *coopérative psychique* » (Bittolo, 2007 b, p. 25). Dans le travail psychothérapique s'opère un « *transfert intersubjectif d'associativité* » (R. Kaës) impliquant différents niveaux (anthropologique et culturel, familial, personnel).

En situation de groupe les sujets associent selon une double chaîne associative, un « *double ordre de déterminations* », une « *double logique* », un « *double maillage* » : celui

de leurs propres associations et celles qui organisent les processus de groupe qui viennent d'un ou de plus d'un autre (Kaës R., 2006 a, p. 15; 2007 a, p. 129; 2015, p. 231). Les organisateurs du processus associatif dans le groupe sont pour les uns propres à chaque sujet pour d'autres partagés dans le groupe sans que l'on sache lesquels déterminent les autres. Devenu groupal un fantasme organisateur devient « *un attracteur* » qui va faire osciller le processus associatif dans différentes versions et attire par « *contiguïté, contraste ou continuité* »[224] d'autres organisateurs fantasmatiques. Chaque groupe a un fantasme organisateur central qui lui est propre. (Kaës, 2007 a, pp. 141-142)

Avec les sujets souffrants de psychose, les « *pointillés associatifs* » (Gimenez, 2006, p. 80) semblent former une chaîne dissociative constituée d'éléments interpénétrés, cacophoniques, conglomérés. Le soignant peut « *aborder cette cacophonie associative comme une polyphonie potentielle* » (Gimenez, 2013, p. 307) par sa propre associativité et capacité de liaison, par sa capacité de rêverie, et rendre possible le repérage des scénarios de base (« *quelqu'un fait quelque chose à quelqu'un d'autre éventuellement devant un troisième qui regarde* » Gimenez, 2006, p. 80) figurant ce que le groupe tente de mettre en forme.

5.5.2 Le champ transférentiel

> « *Le grand champ du travail analytique est le transfert, parce que c'est là que patient et analyste sont témoins de la même expérience. La chose importante du transfert, c'est que le patient et l'analyste participent à la même expérience intime et unique : l'analyste ne peut donc parler et travailler que sur lui dans cette expérience.*» (Resnik, 2014, pp. 73-74)

La prise en compte des processus transférentiels spécifie l'approche psychanalytique. Étymologiquement, *Trans* : à travers, *ferre* porter[225]… Un mode relationnel, des imagos[226], des fantasmes, des idées, des émotions, des expériences sensori-motrices … se déplacent, se « portent vers » un autre lieu, un autre temps.

Le transfert dans les cadres-dispositifs à médiation est multifocal : transferts sur les membres du groupe, sur le groupe, sur le(s) thérapeute(s) et sur le cadre, en particulier sur l'objet médiateur.

---

[224] Dans une discussion entre R. Kaës et D. Anzieu l'associativité en groupe est déclinée sous plusieurs formes : un « *dire avec* » (une « *association par ressemblance* »), un « *dire contre* » (une « *association par contraste* »), un « *dire à côté* », un « *entre-dire* ». (Kaës, 1991, pp. 27-28)

[225] L. Biswanger remplace le terme de transfert par celui de *tragung*, « *portage* »

[226] En grec l'imago signifie double, copie, double représentatif de prototypes de modalités relationnelles qui ont laissé des traces dans l'histoire du sujet.

5.5.2.1 « *La recomposition du tableau des années oubliées* » dans le « *moment présent* » de la rencontre

Le transfert est lié à la répétition. Il est « *fragment de répétition* ». Il permet de saisir la « *question de ce qu'il y a à transformer* » de l'histoire, « *les formes de la manière dont fait retour l'histoire* », l'« *ici et maintenant* » ne devant pas l'emporter sur la reconstruction d'une « *réalité historique* » (Roussillon, 2016 a, pp. 340-341). Il ne s'agit cependant pas d'une focalisation sur le passé. Phénoménologiquement, nous vivons dans le présent. Le *moment présent* est la scène temporelle sur laquelle se jouent les reconstructions, après les faits. (Stern, 2012, p. 36). Mais le *moment présent* est infiltré de passé, contient une part de passé (Stern, 2003, p. 16). Si certains courants psychanalytiques ont tenu à l'écart le terme d'intersubjectivité, la notion d' « *être avec* », de relation empathique, toutes les données actuelles de nos connaissances concourent aujourd'hui à donner une place au système de l'intersubjectivité. L'aspect central de la psychothérapie est la régulation implicite du champ intersubjectif immédiat, de favoriser les « *moments présents* », les « *moments de rencontre* » conjointement aux échanges langagiers, afin de rendre l'implicite explicite dans le champ intersubjectif, dans l'espace tranféro-contre-transférentiel, dans « l'ici et maintenant » de la parole véhiculée par la psyché. Le changement thérapeutique implique de vivre ensemble une expérience, de partager des sensations et des actions en temps réel dans le « maintenant » avec des personnes réelles dans une co-création au sein du champ intersubjectif [227] (Stern, 2003).

Dans l'expérience du transfert, une expérience antérieure est « transférée » et « attribuée » au présent de la rencontre clinique, dans l'illusion de son actualité, dans une activation hallucinatoire qui la « réactive », la « réactualise » et permet de la rejouer. Il ne s'agit pas d'une expérience qui se présente comme souvenir et reçoit une réinterprétation intellectuelle, mais d'une expérience revécue affectivement comme actuelle et lui permet d'être remaniée, réorganisée après coup.

5.5.2.2 Transfert-Contretransfert - le champ - les transferts - le double transfert

Si le contre-transfert a représenté pour une génération de cliniciens des éléments à maîtriser venant gêner le travail clinique, venant contrarier le travail du transfert, depuis

[227] « *L'approche linguistique de Benveniste et l'approche thérapeutique de Stern ont en commun de fonder l'une et l'autre la communication intersubjective sur une forme de résonance temporelle qui donne la possibilité de partager, entre soi et autrui, et dans certaines circonstances, un même et très singulier moment, appelé « moment présent » chez Stern et « aujourd'hui ou maintenant » chez Benveniste, au cours duquel entre en résonance des états mentaux et affectifs propres à soi et à autrui.* » (Couchot, 2012, p. 199)

les travaux de H. Racker (Buenos Aires), P. Heimann (Londres) et de bien d'autres : M. et W. Barranger, W.R. Bion, H. Searles, G. Devereux, D. Anzieu, M. de M'Uzan, A. Ferro, S. Resnik, D. Widlöcher, A. Franck… il est davantage considéré maintenant comme un « *outil précieux* » (D. Anzieu), un moteur du cheminement thérapeutique, un instrument de connaissance, de recherche et de compréhension de la subjectivité des personnes en relation. Dans cette perspective, un sujet va tenter de se faire comprendre par un autre, le clinicien, là où il est en échec de compréhension. Le clinicien s'informe du patient en se posant à lui-même la question : « qu'est-ce que ça me fait dans mon corps et dans ma tête ? », quelles sont les résonances émotionnelles, les sensations, les pensées, les images, les « *perturbations* » (Devereux, 1980, p. 30) émergeant de cette situation de rencontre ? Qu'est-ce qui m'appartient, qu'est-ce qui appartient au(x) patient(s), aux liens générés par cette rencontre?

Le soignant est mû, é-mu, par la pensée de son patient. Il doit effectuer un double repérage de l'affect dans la psyché de l'autre et dans la sienne propre. C'est une question complexe, car les affects des thérapeutes ne sont pas prévisibles ni décidables. Ils ne sont vécus de façon consciente que très partiellement, et nous ne savons pas toujours à quoi les relier. Ils ne sont pas toujours clarificateurs et thérapeutiques. De plus les affects négatifs « entachent » nos idéaux de soignants.

Au fil du temps les notions de transfert et contre-transfert deviennent inséparables. W. et M. Baranger (1960-1961)[228] propose le modèle de « *champ psychanalytique* », un champ bipersonnel dans lequel patient et analyste forment un couple inextricablement lié et partagent une expérience commune dans un même champ dynamique, dans une même structure spatio-temporelle. Ce terme de *champ* a été étendu à la situation de groupe analytique pour certains théoriciens du groupe tel K. Lewin pour lequel le « *champ dynamique* » (ensembles des forces biologiques, psychiques, sociales), présente une analogie avec les champs de forces en physique ; ou C. Neri (2011, pp. 79-89) pour lequel il est associé au cadre, aux transferts et à ses fonctions transformatrices (fonction alpha, fonction narrative...). Dans ce champ, véritable espace plurisubjectif de partage de mots, de rêveries, de jeux, de scènes…, d'appariement et de métissage d'éléments provenant à la fois des cliniciens et des patients, émerge ce qui jusque-là n'a pu advenir.

A. Frank (2007) propose également de renoncer à la séparation conceptuelle du transfert et du contre-transfert qui lui semble artificielle et parle des « *transferts au pluriel* ». Elle

[228] Leur article paraît en français en 1985

souhaite ainsi rendre compte d'un tissage commun, de l'espace *« entre-deux »* inconscient, qui *« dévoile sa présence en des pointes aiguës et saisissantes. »* L'actualisation dans le transfert n'est pas pour elle un transport, un rappel du passé dans la relation avec l'analyste, mais « *une transposition »*, une « *nouvelle configuration »*, *« un télescopage, une précipitation* (*au sens chimique*) *du temps, dans une re-création. Ce télescopage d'une densité intense apporte aux instants d'analyse leur clarté surprenante, toujours neuve. »* (Franck, 2007, pp. 77-78).

S. Resnik parle lui de « *double transfert* » et insiste sur la notion du style. Le patient transfert sur le soignant, le soignant transfère sur le patient. Il s'agit d'une « *relation de personne à personne* », d'un « *contact humain* », d'un « *échange* » (Resnik, 2006 a, p. 38). Il évoque en termes de style la manière d'être avec le patient et met en relief la dimension de l'art du thérapeute comme un sculpteur ou un graveur. « *Stilus signifie la manière de s'inscrire ou d'écrire, originellement avec un instrument pointu, dans la mémoire de l'autre…Le style ou stilus a une application esthétique et éthique dans le sens d'influencer ou être influencé par l'autre dans « l'inscription » du transfert* » (ibid., p. 37). Pour lui l'écoute analytique est une « *expérience intentionnellement dialoguante avec tous les sens* ». Elle implique une « *relation corps à corps, une rencontre sensorielle émotive*», une attention à la « *climatique (stimmung), du transfert* » (ibid, p. 40). S. Resnick parle de l'atmosphère du transfert en terme « *d'écologie du transfert* » (Rebollar & Rabeyron, 2016, p. 487)

C. et S. Botella ont parlé de « *régression formelle de la pensée* », de « *psychanalyse régrédiente transformationnelle* », pour désigner les « *surgissements inattendus d'un état régressif de la pensée de l'analyste, à l'insu de son moi et le surprenant à chaque fois* » (1990, p. 68), permettant d'approcher le non-représenté, le négatif, de donner sens à du matériel non élaboré psychiquement par le patient. Cette régression formelle permettrait d'approcher des zones d'avant le langage restées irreprésentables jusque-là. L'ouverture à l'inouï, à l'inattendu à la créativité ne peut, dans un fécond paradoxe, que s'étayer sur un cadre contenant référé à une théorisation suffisamment construite et cohérente.

5.5.2.3 Les transferts en situation de groupe : diffraction et connexion

> *« La complexité des niveaux où se produisent les processus psychiques rend quelquefois difficile le repérage clinique des mouvements de transfert et des contenus transférés d'un espace à un autre… L'idée principale est que ce qui se produit dans un lieu psychique d'un ensemble entraîne sur d'autres lieux de cet ensemble un effet de travail, et détermine par-là l'économie et la dynamique psychiques interférentes pour chaque sujet du groupe et pour l'ensemble considéré en tant que tel. »* (Kaës, 2015, p. 170)

R. Kaës conceptualise les configurations transférentielles particulières qui émergent en situation de groupe en termes de processus de « *diffraction-répartition du transfert* » (Kaës, 2015, p. 173). Il reprend la notion de diffraction à S. Freud (1901), dans une analogie entre groupe et rêve (ibid., p. 171-172). S. Freud a mis en évidence deux mécanismes du rêve : condensation et déplacement, et il en esquisse deux autres : diffraction et multiplication de l'élément identique. *« La diffraction est responsable de la figuration multiple des aspects du Moi représenté par ses personnages et par ses objets qui ensemble forment un groupe interne. Elle consiste en une projection diffractive à l'intérieur de la scène psychique, en une décondensation mettant à profit le déplacement. Comme dans la scène du rêve, les différents membres du groupe peuvent représenter pour un sujet donné les différents aspects de son groupe interne. »* (Kaës, 1999, p. 75-76)

Il s'inspire également des travaux sur le transfert en groupe d'A. Bejarano (1972) pour lequel les quatre objets et modalités du transfert sont : le transfert central sur le(s) soignant(s) (imago paternelle archaïque, imago interdictrice, imago idéalisée), le transfert sur le groupe (imagos maternelles archaïques, figures œdipiennes, objets partiels), les transferts latéraux sur les autres membres du groupe (imagos fraternels), sur le hors-groupe, le monde extérieur (lieu de tyrannie, de menace ou d'espoir d'un monde meilleur). A ces quatre objets du transfert s'ajoute dans les groupes à médiations le transfert sur l'objet de médiation comme objet d'exploration et de transformation. R. Jaïtin parle là de « *transfert pentavectoriel* » (2002, p. 75).

En situation groupale les transferts s'effectuent dans un processus de *diffraction-repartition du transfert,* mais aussi de connexion. Ce qui peut être transféré sont non seulement des objets partiels, des objets diffractés, mais aussi des éléments recomposés des réseaux d'interaction dans le groupe : des connexions. « *Le transfert n'est pas que diffracté et réparti, ses objets et ses lieux sont aussi en interconnexion.* » (Kaës, 2015, p. 173). Dans les configurations psychiques où prédominent des troubles des limites et des troubles psychotiques, le transfert ne s'effectue pas de façon prévalente à partir d'objets organisés en groupes internes, complexes, imagos (ce qui représente un fonctionnement à un niveau d'organisation plutôt névrotique), mais à partir d'un niveau plus archaïque, à partir « *de la matière psychique informe et chargée d'énergie liante et déliante : les états émotionnels, les objets bruts, archaïques ou fusionnels.* » (Kaës, 2015, p. 167 et 169). Cette matière informe est accessible aux sujets du groupe et aux soignants par les affects, les fantasmes, les angoisses qui l'accompagnent.

R. Roussillon parle lui de constellation transférentielle complexe à déconstruire ou à laisser se déplier, se déployer « *fragments par fragments* », « *détails par détails* », pour qu'elle puisse délivrer ses potentialités symbolisantes. Dans cette perspective il souligne « *une fondamentale groupalité du transfert* », « *au sens où il se déploie toujours sur une pluralité d'objets reliés inconsciemment entre eux.* » (Brun A. , 2013 e, p. 163).

La diffraction du transfert est particulièrement précieuse lorsqu'il s'agit de contenir un affect violent (rage, honte, colère, impuissance, inutilité) et de tendre à le transformer pour favoriser son intégration dans la psyché. En effet, si le transfert est de nature trop violente il risque de déborder les capacités de traitement du seul soignant, de limiter ses capacités empathiques. Le patient de son côté peut avoir peur, honte, éprouver de la culpabilité d'utiliser les soignants et de leur faire subir « l'innommable ». En situation groupale, chaque membre peut accueillir une partie de la violence qui est projetée et participer au processus de liaison. L'utilisation d'un objet médiateur dans le groupe apporte un support de transfert « indestructible » ou au moins « résistant » et permet « *des dépôts explosifs* » sans être détruit (Vacheret, 2011, p. 164). Porter son attention sur l'objet médiateur opère un décentrage de « l'attention à l'autre ». L'adresse à l'autre fait un détour par l'objet médiateur, par le langage partagé qu'il offre. C'est un objet qui supporte le paradoxe « *c'est moi et ce n'est pas moi* ». Il est le support de contenus de pensées imaginaires. Il est porteur du « comme si » du jeu. « *C'est comme si c'était moi, et ce n'est pas moi, c'est comme si c'était la réalité, mais ce n'est l'est pas, c'est comme si cela risquait de tuer l'autre, mais ni l'autre ni le groupe ne sont détruits. Alors seulement penser et associer deviennent possible, voire un jour deviennent source de plaisir.* » (Vacheret, 2002, p. 152-153)

5.5.2.4 Spécificité des transferts pour les patients souffrant de troubles psychotiques

> « *La rencontre clinique avec un sujet aux prises avec une problématique psychotique suppose la constitution préalable, ou progressive, des préconditions permettant l'accueil des mouvements psychiques liés aux processus de symbolisation primaire, vécus dans un premier temps comme insensés, et aux troubles de la réflexivité, perçus comme une absence de travail de symbolisation. La relation et le dispositif clinique ont un rôle attracteur des processus psychotiques, elle doit permettre leur déploiement tout en les tempérant, les « humanisant », afin de permettre la reprise des processus d'appropriation subjective en appui sur les aspects transférentiels de la relation établie.* » (Di Rocco, 2014, p. 18)

Les perspectives de soin référées à la psychanalyse pour les sujets souffrants de psychoses se sont heurtées à la question du transfert pensé dans un premier temps absent ou inutilisable[229].

Pour nos patients le transfert est terrifiant. Ce qui fait souffrir ces sujets se tient derrière un système protecteur fortifié qui le tient éloigné, clivé. Ceci implique pour le soignant non pas une position d'attente de ce qui va être amené dans le transfert, mais « *d'aller en « chercher » les traces au-delà des superstructures protectrices derrière lesquelles elles sont restées clivées* » (Roussillon, 1999 a, p. 53), de repérer une ébauche de message, un signe, « *un mouvement furtif* [230]», à peine perceptible pour établir un contact avec ce qui reste hors lieu d'échange, ou encore en infiltration dans « *les interstices associatifs, en occlusion des espaces blancs, en étouffement des respirations discursives, en boursouflures hallucinatoires des perceptions…* » (ibid., p. 54). C'est au soignant de prendre l'initiative de la construction de la « *scène du lien* » (ibid., p. 55). Il s'agit de construire des ponts, proposer des « *greffes d'espace du dire* », des « *greffes d'ouvert* » (Oury, 1990), des « *greffes de transfert* » (Pankow, 1969). Une personne ne va cependant pas s'engager sans difficulté dans une rencontre qui risque de répéter la faillite première, qui risque de réactiver de la souffrance, de la dépendance, de la déception. La proposition d'une expérience de rencontre avec un objet médiateur en groupe pour ses capacités de diffractions transférentielles peut apparaître comme moins risquée (Roussillon, 2013 f, p. 201).

Le transfert est une tentative de remise en jeu de ce qui n'a pas pu avoir lieu dans des situations traumatiques de l'histoire. C'est une façon d'utiliser le soignant pour lui faire ressentir, éprouver, des états non reconnus, non intégrés, pour « *faire de lui le miroir du négatif, le miroir de ce que sa vie psychique n'a pas pu s'approprier* » (Roussillon, 2013 b, p. 34). R. Roussillon parle de « *transfert par retournement* » (Roussillon, 1991, p. 226), le patient retournant activement son éprouvé de telle sorte que ce soit le soignant qui le ressente. J.L. Donnet parle de « *pénétration agie* » dans l'état affectif du clinicien, M. Sassolas de « *transplantation d'affect* » (Sassolas, 1997, pp. 77-86), B. Duez de « *transfert topique* » (Duez, 2000), le soignant devient le territoire (le topos) où le patient place sa

[229] V. Di Rocco (2007, 2014) en retrace l'historique.

[230] Terme que R. Roussillon emprunte à D.W. Winnicott qui repère dans la situation difficile d'une petite fille qui semble inatteignable le « *mouvement furtif* » qu'elle effectue pour lui saisir le doigt et le mordre. À partir de ce mouvement D.W. Winnicott va établir le contact avec le processus autothérapeutique de l'enfant. (Roussillon, 1999 a, p. 54)

réalité psychique douloureuse. C. Vacheret et G. Gimenez parlent de *« transfert par dépôts »*.

Ces modalités transférentielles mettent à rude épreuve le psychisme des soignants, font naître des impressions pénibles, « *un contre-transfert psychotique* » (Di Rocco, 2014, p. 23). Les modalités de contact particulières de ces sujets donnent au soignant « *une sensation de trouble dans l'écoute* », une impression de messages « *a priori insensés*», un « *désarroi* » mêlant « *sentiment d'inexistence* » ou sentiment d'être « *absorbé par un état indifférencié* », une « *impuissance rageuse* » et une *« impression d'une intelligibilité possible qui se dérobe sans cesse* » (Di Rocco, 2007, pp. 97-98 et 104). « *L'atteinte du « pensoir », de l'appareil à « penser les pensées », vécue dans le contact avec les états psychotiques, entraîne un vacillement du cadre interne du thérapeute. Les repères théoriques deviennent incertains, confus ou inefficaces.* » (Di Rocco, 2014, p. 156). Les capacités d'identification demandent un effort et sont parfois radicalement mises en échec par l'effraction que crée la rencontre. Seul un travail de reprise en équipe, en réunion clinique et en supervision, permet un apprivoisement de ce malaise, des difficultés à se représenter des éléments chaotiques, morcelés, et d'amorcer une tentative de compréhension de ces *« perturbations utiles »*[231] (Di Rocco, 2014, p. 144). Utiles, car « *être perdu* », « *dans le désarroi* », nous informe et nous aide à la compréhension de ce qui se joue dans la dynamique de la rencontre, dans ces particularités de contact, qui renvoient aux interactions précoces à l'environnement.

Le monde interne du sujet souffrant de psychose est fragmenté, morcelé, dissocié. Cette fragmentation se projette dans un transfert lui aussi fragmenté, partiel, diffracté sur les soignants, produisant des effets de clivage entre ces objets que le travail soignant va tenter de lier, d'unifier, reconstruire. Le « *transfert dissocié* » (J. Oury) rend nécessaire une pluralité d'investissement, une institution pour déposer les parts non-symbolisées de la psyché et un travail de psychothérapie institutionnelle.

5.5.2.5 Intérêts des groupes à médiation thérapeutique

> « *Une production de sens qui a un effet de symbolisation, c'est-à-dire d'intégration dans la psyché, ne peut qu'être la résultante d'un double travail psychique de liaison. Ce qui fait lien pour le sujet dans sa psyché ne peut que lui revenir après un transit, une transitionnalisation par l'intermédiaire de l'autre, de plus d'un autre, par transfert diffracté sur plusieurs. Mais c'est aussi par l'intermédiaire de l'objet médiateur, réceptacle des représentations, lieu de dépôt des projections, objet*

[231] Le terme est emprunté à G. Devereux

intermédiaire malléable, donc transformable, que les liens se tissent dans les échanges identificatoires. » (Vacheret, 2005, p. 113)

La dissociation psychotique peut particulièrement se projeter et se diffracter, dans le cadre d'une thérapie groupale et permettre de travailler la tension entre dispersion et rassemblement, entre éclatement interne et introjection unifiante des parties projetées sur les membres du groupe (Kaës, 1996). Le jeu avec l'objet médiateur (et plus largement sur les éléments du cadre) œuvre en synergie avec la groupalité à la liaison d'éléments morcelés, déliés, chaotiques, à la liaison d'une multiplicité kaléidoscopique fragmentée du monde interne du psychotique pour faciliter leur mise en lien et leur potentielle appropriation (Brun A. , 2013 e, p. 164). A. Brun propose de nommer ce processus qu'elle a particulièrement observé dans les groupes d'enfants psychotiques « *transfert par diffraction sensorielle* » (2007 a, pp. 63-66; 2013 e, p. 164).

Dans les dispositifs cliniques à médiations thérapeutiques, les transferts se déploient potentiellement sur les trois scènes de la symbolisation primaire: celle du jeu intersubjectif, celle du jeu autosubjectif (avec les objeux) et celle de jeu intrasubjectif (le rêve). L'objet médiateur opère par son rôle d'attracteur de la sensori-motricité dont la place est centrale dans la constitution des représentations. Les sensations éveillées par la rencontre et la manipulation du médium réactualisent sous forme de sensations hallucinées des éprouvés somato-psychiques impensés, des traces mnésiques sensori-affectivo-motrices de mode d'expériences primitives où s'originent les potentialités symbolisantes. La réactualisation dans le transfert ouvre sur une potentielle transformation « *en figuration scénique* » (Aulagnier, 1986) et en messages signifiants à valeur expressive, voire narrative, à la fois par leur mise en forme dans le matériau sensible, et par les thérapeutes, présentant et représentant le médium. (Brun, 2016 b, pp. 21-22). Le corps du soignant est là particulièrement convoqué pour ressentir empathiquement, accueillir ces formes sensori-motrices de transfert (Roussillon, 2012 c, p. 299). Le partage dans le champ transférentiel des vécus sensori-moteurs met en jeu à la fois une intersubjectivité et une intersensorialité. (Brun A. , 2017, p. 50) A. Brun parle « *d' « intercorporéité » énigmatique à interroger* », de « *signifiant formel partagé* » (Brun A., 2015 , pp. 21-22; 2016 c, p. 57).

La co-présence crée un espace dans lequel les affects de vitalités circulent, « *l'interliaison rythmique* » (O. Avron) se déploie, les énergies « *au sens de ce qui fait mouvoir ou provoque le changement, energeia* » s'échangent (Vion-Dury & Al., 2013, p. 343). Les liens de groupe opèrent dans une com-plicité (« *les présences pliées ensemble* ») croissante, un partage, une « *entre-explicitation* » (ibid., p. 348-349). La présence d'un

médium facilite encore les phénomènes *d'accordage affectif* (D. Stern) dans le groupe (entre les participants, entre thérapeutes et patients). L'affect, même s'il est enfoui, clivé, est ancré dans l'expérience sensorielle primitive *« Rappeler le percept c'est réveiller l'affect* »… « *Ce que nous avons oublié notre corps s'en souvient »* (Vacheret, 2002, p. 151). En réveillant la sensorialité, en activant des complexes sensoriels auditifs, visuels, kinesthésiques, tactiles s'ouvre un champ où les sens sont associés entre eux et aux affects. Cette dimension sensorielle évoque le concept de *transfert contactuel* de L. Balestrière porteur de ce que le sujet adresse à autrui sur le plan sensuel, corporel, émotionnel, « *un transfert qui ne répète pas les destins des représentations, mais répète les traces du sentir* » (Balestrière & Al., 2012).

5.5.3 La fonction interprétante du groupe et du jeu - Passage par d'autres – Passage par la sensorialité et l'affect

> « *En somme nous devons renoncer dans les groupes à médiation à tout comprendre et à tout interpréter et à laisser les deux grandes fonctions du groupe : sa capacité à contenir et à créer du sens, se déployer au rythme des séances.* » (Vacheret, 2011, pp. 164-165)

5.5.3.1 La potentielle violence de l'interprétation

L'étymologie du mot interprétation, du latin *interpretari* : éclaircir, prendre dans tel ou tel sens, traduire, négocier, renvoie à l'herméneutique qui s'attache à éclairer ce qui est obscur, à lire les traces inscrites dans un phénomène. Tous nos patients, aussi extrêmes soient leurs souffrances et leurs empêchements, sont en attente d'aide pour comprendre ce qui leur arrive, leur fonctionnement, ce qui se joue dans les dispositifs que nous leur proposons et comment ces derniers peuvent atténuer leurs difficultés.

Traditionnellement le psychanalyste propose à l'analysant une restitution de ce qui se répète, se transforme dans le champ transférentiel. Il relie dans une interprétation, au moment opportun, les trois temps et les trois scènes de l'actuel, de l'infantile et de l'ici et maintenant de la séance. Le lien reliant ces trois temps et ces trois scènes est l'affect réactualisé dans le transfert. Une interprétation n'est pas vraie ou fausse. Elle n'est pas unique « *le sens ne leur colle pas après », « il peut y avoir du jeu »* (Roussillon, 2013 g, p. 380. Elle n'est pas un savoir sur le psychisme du patient, mais elle a des effets ou non sur le cours de sa vie psychique.

Pour les patients aux souffrances extrêmes que nous accueillons dans nos institutions hospitalières, cette approche classique de l'interprétation rencontre des limites. L'accès à la portée métaphorisante, au jeu des interprétations, au « *c'est comme si* » (Vacheret, 2014,

p. 203), l'utilisation du langage verbal sont souvent difficiles. Les affects sont réprimés, clivés, inaccessibles. L'interprétation pourrait leur « *faire violence* » (Aulagnier, 1975) et bloquer l'ensemble du processus thérapeutique, car les processus primaires et originaires mobilisés par un dispositif de groupe à médiation ne sont impliqués que dans la mesure où l'écoute n'est pas finalisée par l'interprétation, par l'élaboration consciente des liens, mais indirectement soumise au passage par la matérialité du rapport à un objet (Chouvier, 1991, p. 134), au processus créatif en cours.

Le terme d'interprétation est par ailleurs critiquable. Il pourrait laisser entendre que le clinicien apporte un surcroît de signification (Ciccone & Ferrant, 2006, p. 99). Ce surcroît de signification par l'utilisation d'idées personnelles ou par placage de concepts théoriques peut être erroné du point de vue du (des) patient(s), du groupe, mais aussi surtout peut écraser la potentialité symbolisante que l'on cherche à faciliter dans un dispositif de soin. Il s'agit davantage de souligner, de mettre en relief, de formuler, d'amortir, de traduire la situation et les inquiétudes qu'elles révèlent que « d'interpréter ». Dans cette approche les formulations ne clôturent pas sur un sens, n'imposent pas la violence d'un sens, ne donnent pas le « fin mot de l'histoire ». Elles laissent des potentialités de sens ouvertes.

5.5.3.2 Interprétation et situation groupale

Du fait des deux caractéristiques du transfert en situation de groupe à médiation (transfert par diffraction et par dépôt chez un et plusieurs autres et sur le médium d'éprouvés non représentables) la question de l'interprétation, ce que l'on entend classiquement par ce terme, se pose autrement. Ce sont les échanges intersubjectifs, les projections sur l'objet médiateur (avec ses qualités sensorielles, ses qualités de résistance et de transformation, sa malléabilité), les scénarii, l'imaginaire, les affects partagés dans le groupe et la générativité associative qu'ils induisent, qui constituent le réservoir de signifiances et ont une valeur d'interprétation potentielle. (Vacheret, 2002, p. 154). Les participants du groupe sont investis dans leur propre capacité à découvrir des significations potentielles à leurs expériences de jeu en groupe. Le clinicien les découvre et construit une possible compréhension de ce qui se joue « avec », et non « à la place », du groupe. Il s'agit essentiellement de reconnaître le jeu, le jeu non-joué, le jeu en errance, le jeu dérégulé repris par le goût, l'élan de jouer dans les liens intersubjectifs du groupe. Il s'agit moins d'interpréter que de « *trouver le tempo juste d'une intervention qui rétablisse l'attention interactive de l'échange alors que le mouvement rythmique s'immobilise ou*

s'emballe excessivement » (Avron, 1996, p. 221), d'accompagner et de nourrir le groupe dans le mouvement de ce qu'il met en jeu dans l'espace du groupe.

Dans une situation groupale, le soignant n'intervient pas sur la singularité d'une histoire personnelle. Il « *pointe les constructions communes et partagées* » et s'adresse à l'ensemble du groupe (Kaës, 2015, p. 184). Ses interventions consistent pour une grande part à « *métaphoriser le matériel* » (Ciccone, 2017, p. 36). Lorsque le groupe a dépassé les premières phases de rivalité et qu'une solidarité s'installe entre ses membres (du fait du partage d'une détresse commune) les interventions des différents membres du groupe apportent une diversité de points de vue, plus riche que ce qu'aurait pu apporter le soignant. Cette multiplicité d'apports possibles limite le risque d'emprise d'une interprétation unique.

5.5.3.3 Importance du registre de la sensorialité et de l'affect

> « *La musique ne renvoyant à aucun signifié précis, l'interprétation dont il s'agit ici reste au niveau d'une tentative de transposition émotionnelle, d'un accompagnement moteur, ou de leur abstraction formelle. Sa fonction thérapeutique, lorsqu'elle « tombe juste », peut être de reconnaissance d'un état, d'une rencontre émotionnelle. Sauf cas particulier elle laisse démuni quant à la dimension du sens pourtant indispensable à toute relation humaine.*» (Lecourt, 1988, pp. 80-81)

Plusieurs auteurs tels W.R. Bion, M. Borgel, S ; Resnick, L. Balestière… ont souligné que les apports les plus importants des soignants étaient fondés sur leurs réactions affectives. « *Ce n'est ni la parole, ni le silence, ni le geste, mais la structure de l'expression et son investissement affectif qui donne sens à la communication* » (Resnik, 1997, p. 27).

P. Aulagnier a proposé un type d'interprétation faisant référence à un langage figuratif qui propose des images et des sensations corporelles. Il s'agit de proposer des « *figurations scéniques* », un « *langage pictural* » dont la visualisation s'accompagne « *de ces impressions d'éblouissement, d'émotions que nous imputons à des tableaux conservés dans une galerie dont nous avons à jamais perdu la clef.* » (Aulagnier, 1986, p. 338). La figuration d'un vu (d'un entendu) jusque-là impensable va devenir un voir-penser, (un entendu-penser), par la contenance de l'image proposée par le soignant ou le groupe et le partage des affects. Dans ce contexte la fonction « interprétante » du clinicien est différente. Elle « *convoque essentiellement le registre de la sensorialité – le vu, l'entendu, le mimogestuel- pour activer chez les patients les processus de symbolisation, vectorisés dans le sens du passage du sensoriel au figurable, de la mise en forme à la mise en scène et à la mise en sens.* » (Brun, 2013 c, p. 118).

D. Stern accorde de l'importance aux actions qui vont apporter un changement dans la relation entre les sujets en présence. Elles s'expriment dans un registre non-verbal, différent de l'interprétation telle que ce terme est entendu classiquement, tout en témoignant du champ transférentiel, d'une expérience émotionnelle, d'une immersion empathique. Elles sont porteuses d'un moment mutatif, d'une « *chose clé qui change le patient ou le système* » (Stern, 2005 b, p. 101). « *Quelle est l'action clé pour changer la relation et surtout la relation intersubjective entre les personnes ? Ce n'est pas l'interprétation ; c'est un moment entre les gens, un moment sacré, magique, un moment de rencontres spécifiques où quelque chose de nouveau advient entre les deux…pendant les moments de rencontres spécifiques, le champ intersubjectif se modifie, et à partir de là tout est changé en fait.* » (Stern, 2005 b, pp. 101-102). La capacité d'improviser et de jouer de manière libre dans un cadre thérapeutique permet qu'adviennent ces « *moments chargés élargissant le champ intersubjectif* » (ibid.).

5.5.3.4 Fonction interprétante du jeu

D.W. Winnicott souligne que le jeu n'a pas d'autre sens que lui-même et n'appelle pas véritablement d'interprétation. Le jeu produit sa propre interprétation. Le moment clé est celui où le patient se surprend lui-même (Winnicott, 1971, p. 72). Ce moment clé serait le signal que quelque chose d'important vient de se passer, un signal autointerprétatif en quelque sorte.

Toute forme de production sonore d'un participant et du groupe est considérée comme une mise en forme et une transformation des éprouvés du moment dans une générativité associative adressée. Nous nous abstenons de toute visée interprétative de contenu des jeux sonores, de tout jugement. E. Lecourt souligne combien l'interprétation verbale sur les productions sonores risque de « *n'offrir qu'une tentative maladroite de traduction* », « *qu'une réduction à un signifié verbal d'un contenu plus diffus et archaïque* », un « *placage* » qui n'apporte rien (Lecourt, 1988, p. 87). Après le jeu et après l'écoute les participants sont invités à partager leurs impressions, leurs vécus sur leur production sonore. Notre intervention est surtout là pour encourager les échanges et les jeux à venir. La qualité d'écoute et de présence, l'implication relationnelle au niveau du vécu en tant que témoin participant, le « *choix de faits* » (un évènement, un geste, un mot, infléchissant le cheminement du groupe) soulignés, mis en relief, a déjà une valeur « d'interprétation » dans une dimension réflexive.

La posture de clinicien implique un engagement un mode de présence à ce qui se dit, s'entend, se ressent, impliquant sa subjectivité. Il se situe « *aux bordures de la compréhension et de l'imagination, invitant la parole à passer d'une écoute qui colle à ce qu'elle dit à une écoute capable d'entendre autre chose…* » (Estellon, 2014, p. 10). À partir de son écoute révante il se fabrique une vision du monde interne de l'autre, il transforme, met en mouvement un ensemble d'impressions de «*l'entour atmosphérique* » qui met en contact les sujets en présence. Les réactions corporelles constituent des indices contretransférentiels précieux qui font échos aux éprouvés corporels des patients. Elles révèlent à notre insu nos états internes qui ne peuvent être masqués et « trahissent » notre état d'être. Elles nous obligent à nous sentir nous-mêmes. Le corps devient dans son expressivité un véritable interprétant de la situation vécue (Roussillon, 1999 a, p. 65).

Parfois une certaine théâtralisation dans la voix, l'intonation, la mimo-gestualité peut être notre façon « d'interpréter », de donner valeur de message à ce que nous avons perçu, de mettre des affects, de lier le geste et la pensée, d'offrir un reflet de ce qui se joue pour que les patients « *se sentent senti* » (R. Roussillon), de montrer que nous nous accordons à leur état émotionnel pour le saisir tout en jouant, en introduisant un « *comme si* » transformateur, une réponse transitionnalisante qui introduit du jeu, du symbole, un sens potentiel ouvert, partageable dans le groupe.

Dans le jeu avec les sons l'interprétation peut aussi passer par la proposition d'une musique à écouter, d'un nouveau jeu, la modification de l'instrumentarium (imposer, retirer ou introduire des instruments), l'aménagement des séances, la mise en scène des instruments, l'intervention sonore dans les séances (rupture de rythme, nouveau timbre, reprise d'un élément précédant), la mise en musique d'une expression sonore non élaborée ou d'une situation relationnelle (Lecourt, 1988, pp. 78-81).

Dans le jeu, le sens n'est pas à dévoiler par l'interprétation, il est produit dans l'*entrejeu*. L'interprétation, cède la place à un travail de construction ou de reconstruction de sens (Roussillon, 2008 a, p. 28). Nous soutenons ce travail en effectuant régulièrement des reprises et des liaisons des mises en jeu dans le groupe. Nous témoignons ainsi de notre écoute des différents niveaux traversés par la dynamique de symbolisation du groupe, de notre intérêt pour ce que le groupe donne à voir/entendre de son paysage psychique pour maintenir ouvert l'espace de créativité et de jeu.

5.6 Méthodologie de recueil des données

> « *Il n'y a pas d'observation naïve : tout recueil de données s'appuie sur une grille de lecture implicite ou explicite, sur un corpus théorique qui permet de travailler le texte brut de la clinique. En psychologie clinique, la théorie se forge à partir des questions que posent l'expérience et la pratique cliniques. En retour la théorie éclaire la clinique, elle lui donne une cohérence, elle l'ordonne pour la rendre intelligible… Cette étroite articulation entre données issues de l'expérience et exigence de pensée sur les données brutes de l'observation produit un effet dynamique et sur le processus de la rencontre et sur le travail de pensée*. » (Marty, 2009, p. 57)

Le recueil des données est l'appui fondamental pour le travail d'analyse, de synthèse, de construction puis d'écriture qui permet la communication, la transmission du travail effectué. Les données recueillies constituent un « *espace de dépôt et de réflexion* » (Leroux, 2016, p. 39). La consultation des données après coup donne lieu à des retrouvailles, réveille des oublis, évite certaines distorsions de la mémoire, redonne vie à ce qui n'a pu être repéré, nommé sur le moment.

5.6.1 Nature des données

> « *Les notes agissent comme des compagnons silencieux du travail psychothérapeutique. Elles témoignent du labeur effectué ou rappellent par leur absence les traversées du désert, les absences, les effacements et les oublis. Elles attestent parfois d'un « c'était déjà là » lorsqu'elles sont relues plusieurs mois plus tard.* » (Leroux, 2016, p. 37).

Je tiens un cahier de notes du groupe par séances et conserve tous les enregistrements des improvisations sonores et des musiques écoutées dans un dossier informatique. Les données recueillies reflètent une écoute à trois niveaux :

- La communication non-verbale (les postures, comportement, les regards, tonalité émotionnelle, les climats) considérée dans sa valeur d'intention communicationnelle de représentation aussi minime soit-elle (Lemaire J.G., 1996, 1998), (Robert, 1998)
- Les verbalisations de chacun des participants et les miennes
- La production sonore du groupe (Lecourt, 2001, p. 111). Elle permet le repérage des évènements sonores dans leurs qualités (une forme, organisation, processus sonores et groupaux observés : martèlement, brouillage, effet d'ensemble, groupe-musique, identité sonore du groupe), leur déroulement dans le temps (simultanéité et succession), les conduites sonores et positionnements individuels (rapport au cadre, rapport au groupe maîtrise sonore/visuelle, occupation de l'espace sonore), le rapport aux instruments…

Ces données ne figurent pas dans le dossier du patient. Cette conservation constitue la mémoire rassemblée du groupe et renforce le « *placement en sécurité dans « nos coffres*

psychiques ». » (Borgel, 2006 b, p. 171). Elle permet des reprises à différents moments du suivi. Nous utilisons les éléments de la fiche d'analyse de séance de *communication sonore de groupe* (Lecourt, 2007 a, pp. 133-140), de *la grille d'analyse des techniques de musicothérapie* (Lecourt, 2007 a, pp. 143-156), et des *grilles d'analyse de l'instrumentarium du groupe* (Julian, 2007, pp. 140-141).

Le recueil est établi chronologiquement avec pour repères la date et le numéro de la séance. Dès le début de la séance de groupe sont repérées des données très concrètes (nombre de participants (présence, absence, raisons des absences), présence d'un stagiaire, installation particulière de la salle, position des membres du groupe dans la salle, évènements particuliers, nouvel objet sonore apporté) ou plus diffuses (ambiance, climat, aléas…). Nous relevons également les consignes et propositions de jeux données dans la séance, les rebonds possibles pour des séances suivantes.

La spécificité de notre groupe est la présence des enregistrements sonores et musicaux. Leur écoute peut être reprise et partagée. Nous avons demandé à une autre doctorante musicienne et plasticienne un commentaire sur les improvisations pour bénéficier d'une double écoute. Les trente-huit premières séances ont été commentées (annexes, pp. 131-136) Nous notons les instruments choisis par les participants. Les propriétés spécifiques de chacun des instruments sont à considérer pour repérer les modalités de mise en jeu qu'ils proposent et leur fréquence d'utilisation. Nous tentons ainsi de repérer quelles composantes sensorielles, motrices, imageantes, affectives du sonore et de la musique un sujet, le groupe, a utilisé (Brun A. , 2013 a, p. 22; 2013 c, p. 109).

Les enregistrements des improvisations et les musiques servant de support aux jeux, ainsi conservées, peuvent être facilement réécoutés en association avec les notes du cahier pour une reprise après coup dans une vision d'ensemble de plusieurs séances et permettre le travail de réflexion sur cette clinique groupale qui nécessite plusieurs niveaux d'écoutes simultanées.

5.6.2 Temporalité de la prise de note

> « *Voici comment doit s'énoncer la règle imposée au médecin : éviter de laisser s'exercer sur sa faculté d'observation quelque influence que ce soit et se fier entièrement à sa « mémoire inconsciente » ou, en langage technique simple, écouter sans se préoccuper de savoir si l'on va retenir quelque chose.* » (S. Freud, cité dans Marty, 2009, p. 63).

Pendant la séance, S. Freud, W.R. Bion, déconseillaient la prise de note pour éviter une focalisation de l'attention (Leroux, Y., 2016, p. 38). Effectivement prendre trop de notes

écrites retire la réceptivité à ce qui se vit, retire une qualité de présence aux groupes. Cela modifie la posture clinique habituelle et entrave la liberté de mouvement de la pensée, la rêverie, les affects et les mouvements de rebonds associatifs, une certaine malléabilité aux propositions du groupe. Entre ne pas prendre de notes et être obnubilée par la prise de notes, j'ai surtout cherché à repérer le fil associatif, les expressions singulières de chacun écrites rapidement par crainte de les « perdre », étant entendu que tout ne peut être noté et que la mémoire du clinicien est un outil pour la (re)construction de la situation clinique dans l'après-coup de la séance.

Cette prise de notes succincte fait partie du dispositif. Elle donne lieu parfois à des commentaires des patients : « Vous notez ça ? » ou « Ça, il faut le noter ». Le groupe s'interroge sur ce qui retient notre attention et noter revient à souligner un propos.

Cette prise de notes est facilitée lorsque je ne suis pas seule, qu'une stagiaire prend le rôle « d'observatrice écrivante », puis vient associer sa mémoire, son expérience vécue du groupe, à la mienne. (La dernière stagiaire a été désignée par le groupe par « Madame la scribe »).

Après le départ des personnes du groupe de la salle, j'écris à partir de la trame formée par les éléments notés en séance dans les espaces blancs laissés, au plus près du vécu dans la séance dans la mémoire vive de mes souvenirs sur ce qui vient de se dérouler. C'est un travail plus ou moins difficile en fonction de la tonalité de groupe du jour. La rencontre avec les sujets souffrant de psychose nous fait vivre de l'étrangeté, de la bizarrerie, des perturbations. Elle jette du trouble, un désordre interne, de la désorganisation, du désarroi, des sensations parfois difficiles à supporter, à se représenter et à traduire en mots. Parfois les souvenirs sont flous, confus. Ils reflètent la mobilisation de registres psychiques archaïques en résonance avec la fragmentation, l'insaisissabilité, les aspects chaotiques, irreprésentables du patient et nous permettent de nous tenir au plus près du malaise du patient. La reprise du cahier de notes de séances permet de repérer différents témoins de travail du contre-transfert : lapsus, blancs pour un pan de séance. Les creux dans la prise de notes ont une forme de présence et disent quelque chose de la séance. Ce moment d'après-séance constitue déjà une relative distanciation.

Après la séance j'ai parfois des « retours de mémoire » de la séance, ou des idées qui surgissent à distance de la séance (en voiture, en faisant à manger…). Je les note après coup. Dans cet espace « entre » les séances, un travail sous-jacent de métabolisation et de rêverie sur le groupe se poursuit. Cette dimension temporelle de la prise de notes interroge la posture du clinicien entre immersion et dégagement (Roussillon, 2012 a), (Ciccone,

2014). Nous retrouvons ces deux temps d'immersion et dégagement à l'échelle temporelle plus large de la recherche qualitative à partir de l'étude de cas.

5.7 Les étapes suivies pour l'étude de cas : deux temps et un entre-temps

> « *La méthode clinique s'appuie sur l'observation directe du patient, permettant d'objectiver un certain nombre de traits rassemblés en tableaux et agencés de telle sorte que la phénoménologie se transforme en représentation sensée, ordonnée. La méthode consiste sur ce point à donner une cohérence à la diversité des éléments issus de l'observation.* » (Marty, 2009, p. 55)

5.7.1 Premier temps : va-et-vient entre implication et désimplication dans la pratique clinique

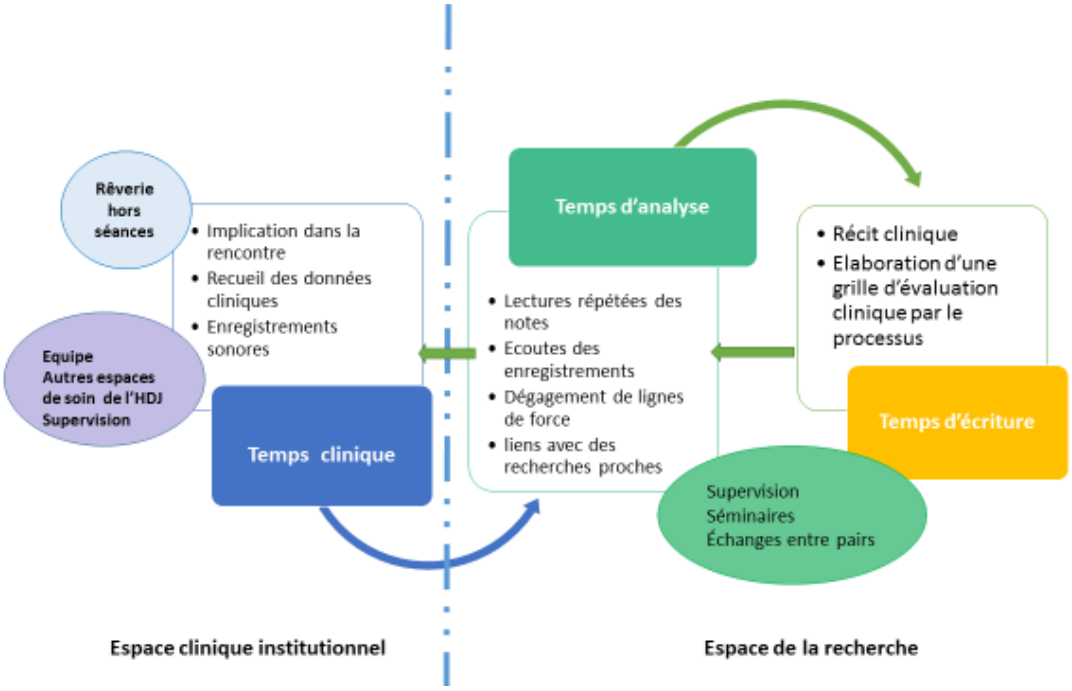
> « *S'impliquer c'est être dans le pli, dans la rencontre*. » (Ciccone, 2015, p. 278).

Le premier temps de notre étude de cas est le temps d'immersion dans la pratique, centré sur un processus « *d'implication subjectivante* » (R. Roussillon), de mise en jeu des transferts, d'associativité des participants, un temps où « des étrangers » viennent prendre place dans notre espace psychique (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 12). Ce temps clinique implique une souplesse, une forme de « sur mesure », d'ajustement, d'invention d'éléments du dispositif pour répondre aux besoins du soin et à la singularité des situations. C'est un temps d'attention, de présence vivante à l'observé, à l'éprouvé, au ressenti, dans des temps d'improvisation partagés avec le matériau sonore, dans l'écoute de musiques, puis dans l'écoute des expressions langagières (verbales et non-verbales), dans l'interrelation avec les patients, dans un soutien à l'expression des personnes du groupe. Il implique un investissement émotionnel premier, un mode de connaissance qui débute par une « rencontre émotionnelle »[232]. C'est un positionnement phénoménologique, au plus près de vécu.

Ce temps alterne dans la pratique clinique avec des moments de dégagement, de désimplication, de « *relatif retrait objectivant* » (R. Roussillon), d'un regard distancié réflexif. Ce temps prend plusieurs formes. Pendant la séance la position d'implication n'exclut pas de rester en lien avec un autre secteur de soi s'observant et commentant intérieurement. G. Gimenez propose de nommer cette « position méta » « *dissociation*

[232] Bion, Meltzer, Golse… en particulier théorisent la rencontre entre deux personnes comme une expérience émotionnelle.

fonctionnelle » (Gimenez, 2014, p. 89). Cette position méta plus ou moins mobilisable en fonction des moments du groupe permet de se donner une compréhension de la situation clinique « sur le vif ». Elle fait dialoguer plusieurs parties de soi, permet de se décaler pour prendre d'autres points de vue, ceux de ses « *superviseurs internes* » et de son groupe interne, permet de se formuler des hypothèses qui infléchissent les propositions de jeux. Tous les éléments concernant les patients du groupe ne se laissent pas enfermer dans les limites de nos dispositifs. Les réunions d'équipe, les synthèses cliniques, nous donnent des éléments qui « débordent la scène » du groupe proprement dit. En dehors des séances, les temps de travail institutionnel, les lectures, les rencontres entres soignants, permettent une autre forme de désimplication avec cette fois le groupe externe d'appartenance professionnelle. Le travail de supervision en particulier permet de soumettre sa pratique à l'expertise d'un autre clinicien et de l'alléger de nos projections. Ces dispositifs « *distanciants* » sont nécessaires pour repérer la « *saturation subjective*»[233] des données recueillies.



[233] Terme de B. Chouvier et B. Duez, cité par (Ciccone, 1998, p. 108)

5.7.2 Un entre-temps d'immersion dans les données – le moment mystérieux

> …« *Mais c'est, en quelque sorte, juste avant qu'il ne devienne histoire ou récit, quand l'écheveau des notes et des souvenirs prend du sens, que l'observateur-thérapeute a une chance de prendre la voie d'une authentique recherche au lieu de la voie banale du récit. Il y a là un moment clé, un moment mystérieux, un moment de créativité où va naître un quelque chose dans la tête du chercheur, qui n'appartient plus au cas clinique et qui n'est pas entièrement une fabrication.* » (Humery, 1995, p. 88)

Entre le temps du mouvement d'implication/désimplication de l'expérience vécue dans la pratique clinique et la réalisation finale d'un écrit que l'on adresse à des tiers, se situe une espèce d'espace de flottement, un espace entre immersion dans les données et recherche de la « logique du cas ». L'alternance immersion/distanciation de la pratique clinique se prolonge ici sous une autre forme. Le travail de symbolisation du clinicien, sa capacité réflexive, sont là aussi sollicités. À l'échelle « macroscopique » de l'ensemble du cheminement du groupe, à la lecture des notes de séances dans leur intégralité et à l'écoute des improvisations, se reposent les mêmes questions qu'à l'échelle « microscopique » des séances. Qu'est-ce qui vient se re-présenter là dans cet ensemble, tenter de prendre forme, se rendre visible, audible ?

Devant l'examen des données recueillies sur le terrain, nous sommes face à plusieurs cahiers, une sorte de magma bouillonnant de plusieurs centaines de pages, de nombreuses heures d'écoute difficiles à travailler comme telles. La reprise patiente et répétée après-coup de l'ensemble permet de deviner la trame de fond qui anime le groupe, trame pas toujours perceptible dans le temps du travail clinique. Des récurrences, des rapprochements, des mises en relation apparaissent. De cette complexité se dégagent des lignes de force et de compréhension transmissibles, des hypothèses concernant les processus en jeu. Ce travail mêle intuition, déduction et interprétation. Il relève de notre propre subjectivité, de notre sensibilité sonore et théorique. En effet les formes sonores ne sont pas un ensemble de signes délimités d'avance et même si nous disposons d'outils d'analyse des improvisations musicales (Lecourt, 2007 a), notre attention et notre oreille pour repérer dans ce flux des éléments particuliers qui nous semblent significatifs restent teintées de subjectivité.

Ce travail est enrichi et facilité par les supervisions, des échanges entre pairs dans les séminaires de recherche et les lectures.

C'est probablement à partir dans cet espace « entre », cet entre-temps, que la créativité du clinicien-chercheur ouvre (ou pas) la voie à une mise en forme transmissible. Ce temps « entre » peut être rapproché de l'*erraten* freudien traduit en français par *deviner*, mais qui inclut en allemand à la fois l'idée de l'intuition et de la déduction. Ni entièrement intellectuel, ni complétement intuitif, il procède de la lecture d'indices et envisage la dimension d'un savoir insu inconscient qui ne se révèle qu'après coup sous forme d' « idées abstraites », de « présuppositions ». Le clinicien se servirait de son inconscient comme instrument de recherche (De Batista & Askofare, 2015, pp. 157-161).

5.7.3 Deuxième temps : construction et écriture

> « *Pour commencer à pratiquer la phénoménologie, il s'agit d'abord de considérer le texte non comme un objet clos sur lui-même et auto-finalisé, mais comme le support provisoire, contingent et incarné d'une expérience qui est prioritairement déterminante et qu'il va s'agir de faire émerger pour elle-même. Voir l'expérience déposée dans le texte, c'est littéralement en avoir une intuition (intueri=voir) et faire de ce critère d'évidence interne (videre=voir) le seul critère authentique de la validité du propos philosophique tenu.* » (Depraz, 2006, p. 5)

5.7.3.1 Construire un récit de récits

Le repérage de thèmes, leur succession dans la séance et d'une séance à une autre, donne la trame à l'écriture de la clinique en appui sur la problématique de départ. Après le temps clinique et le temps « entre » intuitif/déductif devant l'ensemble des données, vient le travail de mise en forme par la voie d'une synthèse, d'une mise en ordre, d'une construction, d'une écriture de la singularité de l'expérience clinique. Les termes de construction, de récits rappellent la subjectivité du clinicien encore impliquée à ce niveau de la démarche. L'écrit ne prétend pas restituer la réalité, mais témoigner du travail qui s'opère entre les appareils psychiques en présence et le déroulement du cheminement thérapeutique dans notre capacité actuelle à pouvoir en rendre compte (Marty, 2009, p. 60 et 65). La rédaction du cas tente de relater une expérience par nature labyrinthique. Elle nécessite un effort de synthèse, de réduction, de sélection tout en conservant un souci d'intégrité. La limitation et la sélection des informations, ainsi que la restitution de la continuité, posent problème pour la recherche (Pedinielli & Fernandez, 2005, p. 60). L'écriture tente de dégager une certaine intelligibilité au risque d'une certaine fragmentation.

Écrire implique un saut dans le vide de la page blanche, une recherche parfois inhibitrice d'un parler juste pour ne pas dévitaliser l'expérience. Le récit de la clinique porte sur les

récits recueillis. C'est un « *récit de récits* » (Anzieu, 1990, pp. 31-32) qui distingue et articule récits de patients et récits/commentaires du clinicien. Il tente de faire apparaître l'originalité événementielle et processuelle d'un sujet, d'un groupe, en mettant en relation les éléments du récit et en leur donnant une force évocatrice. Le récit reste une question ouverte même si, paradoxalement, c'est une réponse que nous cherchons à travers lui.

L'écriture du cas mobilise plusieurs types d'énoncés (Pedinielli & Fernandez, 2005, p. 122): des énoncés « narratifs » (qui racontent), des énoncés informatifs (qui décrivent), des énoncés argumentatifs (qui suivent une logique, argumentent pour produire une connaissance). Elle cherche à susciter de l'intérêt pour le lecteur, à l'impliquer, à lui faire imaginer, vivre la situation, ressentir l'atmosphère.

Nous indiquons en premier lieu ce qui relève de l'observation, de la description au plus près de l'expérience vive, des faits. Nous transcrivons les dires des sujets du groupe avec leur style et l'italique vient signaler leurs propres propos se mêlant à notre récit. Puis nous proposons des hypothèses théorico-cliniques. L'écoute des improvisations permet de se faire sa propre idée avant de lire le commentaire. Différencier ces deux étapes laisse le lecteur retracer le chemin parcouru, rentrer dans une certaine familiarité avec les sujets et l'ambiance de groupe, se représenter lui-même le cas et ses hypothèses avant de lui imposer les nôtres et ainsi laisse ouvert la pluralité des points de vue. Nous mettons ainsi à l'épreuve notre écoute en la soumettant à la lecture d'un autre et le lecteur peut confronter son écoute à celle qui lui est rapportée (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 11)

Les commentaires plissent parfois le déroulé linéaire pour rapprocher des points éloignés et mettre en relief les signes retenus. Des éléments énoncés plus loin sur l'axe chronologique éclairent des éléments survenus en amont.

5.7.3.2 Une écriture des nouages transférentiels

> « *Ainsi le cas clinique, fruit du travail de l'écriture, est-il tout à la fois écriture du cas et écriture de soi, écriture du nouage transférentiel entre le patient et le clinicien médiatisé par la figure de référent académique du mémoire.* » (Roman, 2013, p. 40)

Le récit de la clinique traduit et transmet une expérience vécue dont l'écriture est potentiellement révélatrice, en creux, d'implicites dans les transferts. J'ai eu recours à l'écriture d'une situation clinique pour *« éclairer ma propre lanterne »*, (Marty, 2009, p. 65), éclairer une pratique qui m'apparait énigmatique. C'est le « *fruit d'une déroute initiale* », avec la possibilité de voir émerger mes contradictions internes, de voir se dessiner l'arrière-plan au-delà du récit (Tamet, 2014, p. 76). Cette déroute renvoie à

l'étymologie du mot « cas » tiré du latin « *casus* », participe passé substantivé de *cadere* « tomber », proprement « chute », « ce qui tombe », une « *arrivée fortuite* » (CNRTL en ligne). Une part énigmatique contenue dans le cas n'a pas trouvé son aboutissement dans le cadre de la pratique clinique. Un reste, des questions en latence restent à clarifier. « *À l'image de la perle qui se forme dans la coquille de l'huître… le cas se construit autour de cette irritation, de ce grain de sable qui pousse et oblige le clinicien à un surcroît de travail, à une élaboration.* » (Marty, 2009, p. 74). Ce travail reste par essence inachevé. À chaque relecture des modifications s'imposent. L'écrit fige ce qui, dans la pensée, reste mobile. « *Les récits s'achèvent, l'histoire continue.* » (Anzieu, 1990, p. 42).

5.8 Questions éthiques posées par l'étude de cas

> « À *la différence de la déontologie, l'éthique ne codifie pas des conduites et des normes : elle se définit essentiellement par notre rapport à l'autre, elle est ce questionnement ouvert par la rencontre clinique, par tout ce que la rencontre avec l'autre et avec soi-même comporte d'inconnu et d'inattendu ; les jeux ne sont pas faits d'avance, et il importe d'en rendre compte.* » (Kaës, 1998, p. 21)

L'éthique énonce des valeurs fondamentales de respect des personnes, respect de leur autonomie, de leur intégrité, de leur liberté. Elle est toujours une question ouverte. Elle se différencie de la morale qui dicte des impératifs de conduite et de la déontologie qui établit des codes et des lois (Segers-Laurent, 2015, p. 7). Tout clinicien se trouve confronté à des questions éthiques. Il doit « *tracer chaque jour son champ d'action, redéfinir ses outils, ses concepts, lutter contre sa propre nocivité afin de préserver ce domaine toujours menacé : l'éthique* » (Oury, 1989, p. 10). Lorsqu'il est amené à parler et à écrire de sa pratique (mémoire, thèse, publications) les préoccupations éthiques se situent dans trois registres : celui du risque que fait courir le soin et la méthodologie d'évaluation aux patients ; celui du consentement éclairé et de la protection de la vie privée ; celui de l'intégrité de la recherche, de la communication des résultats et des relations professionnelles. (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 215).

5.8.1 Primum non nocere

> « *C'est une passion éthique qui nous fait demeurer dans cet espace : l'espace d'accueil d'un lointain, d'un impossible. Cet accueil de l'inapparent, du non encore dit, met en question notre assise, notre confort.* » (Oury, 2008, p. 10)

Primum non nocere, (« au moins ne nuire en rien »), tel est un énoncé du serment d'Hippocrate qui marque notre entrée dans la profession de médecin.

En envisageant l'aspect psychodynamique du symptôme, les troubles psychopathologiques comme des conséquences des défaillances survenant aux différentes étapes du travail psychique de symbolisation, une potentialité de changements, de transformations, de déliaisons/reliaisons reste ouverte y compris dans des situations de souffrances psychiques graves. En renonçant à penser la psychopathologie[234] en terme d'états, statiques et figés, pour une approche ouverte sur une « *dynamique de processus* » (Golse, 2005 b), sur des « *pôles d'organisation* » (Roussillon, 2007 a) s'ouvre l'idée d'une possibilité de subjectivation de ce qui est souffrant chez la personne réputée aliénée et la posture soignante est créditée d'un « *contre-transfert épistémologique positif* » (Roussillon, 1999 a, p. 152). Cette posture clinique permet de penser en termes de patients empêchés et non de patients incapables, déficitaires, sans mentalisation…Elle permet de penser une personne non pas comme « *un bloc* », mais comme « *le fruit provisoire et plastique d'un processus évolutif* », comme un être toujours potentiellement en « *puissance de conversion* » (Vion-Dury, 2016, p. 13) même si ces potentialités sont parfois désespérément difficiles à mobiliser et que nous devons lutter contre la désespérance thérapeutique et une mélancolisation pour ne pas renoncer, nous résigner. *« Tout être humain, aussi démuni soit-il, et même s'il ne dispose pas du langage, a quelque chose à dire de sa position subjective dans le monde. »* (Korff-Sausse, 2006). « *Il s'agit de faire crédit à notre interlocuteur quel qu'il soit, aussi éloigné soit-il de notre langue et de notre culture, du fait que ce qu'il exprime, par quelque moyen que ce soit, est porteur de sens.* » (Houzel, 2016, p. 79)[235]

Cette posture dit implicitement que nous plaçons l'historicité en position organisatrice, que nous portons notre écoute et notre attention vers la vie psychique et émotionnelle, sans jugement, sans accorder une trop grande importance à la notion d'étiquette diagnostique[236]. Cet engagement clinique, véritable posture éthique, constitue déjà en soi une situation de soin psychique qui donne au patient un appui à l'investissement de soi, au sentiment d'existence.

---

[234] La psychopathologie définie comme « *l'approche d'une compréhension raisonnée de la souffrance psychique* » (Ferrant, 2007 a, p. 193).

[235] D. Houzel s'inspire du *principe de charité* du philosophe N.L. Wilson

[236] Nous constatons chaque jour dans notre fonction de psychiatre combien l'étiquette diagnostique constitue une blessure pour certains patients si elle n'est pas accompagnée d'un dire sur sa relativité et son insignifiance dans l'être singulier et profond de chacun. Mais tout n'est pas si simple parfois nommer la souffrance apporte un soulagement et l'espoir de solutions.

La médiation sonore et musicale en elle-même, l'utilisation des instruments, n'expose pas nos patients à des risques évidents. S'il est un risque, c'est celui de perdre le cap et le cadre du soin dans une soumission trop forte à des impératifs de recherche, le risque que la pratique clinique ne soit subvertie par un désir de recherche qui « imposerait sa loi », une délimitation et la focalisation sur un champ prédéterminé, statique, reproductible contraire à l'exercice clinique. La recherche ne doit pas nuire à l'exercice clinique et à la dimension créative avec le sonore, quitte à ce que les ambitions, les possibilités, les élans pour la recherche trouvent des limites. Le dispositif de groupe proposé pour notre étude n'est pas créé, « calibré » dans un but premier de recherche. L'activité de recherche n'est pas « autonome », mais secondaire à l'activité de soin. Je fais le choix de ne pas enregistrer l'intégralité des séances, de ne pas les filmer pour rester au plus près d'une pratique clinique naturaliste qui ne prévoit que l'enregistrement des improvisations sonores. Les sujets du groupe ne sont pas là pour être « objets d'une étude » centrée sur un projet personnel. « *Le respect du patient est une condition majeure du travail clinique ; jamais il ne peut être réduit à un cas…Le cas ne peut pas s'écrire sur le dos du patient, mais être, en quelque sorte, à son service.* » (Marty, 2009, p. 66)

Du côté des productions sonores il ne s'agit pas d'orienter leur construction par un recours aux codes musicaux. Ce que nous cherchons avec les improvisations sonores, n'est pas que les sujets du groupe jouent en rythme ou de façon harmonieuse, mais qu'ils disent à travers le geste et le son quelque chose de leur vécu, de pans de leur histoire dont la transformation aura des effets pour leur vie.

R. Kaës, en appui sur les travaux de P. Aulagnier[237], souligne la « *violence anticipatrice originaire* » contenue dans la fondation d'un dispositif de groupe. « *Cette anticipation implique évidemment un désir sur l'autre, pour l'autre, de quelque chose qui va permettre d'exister dans cet espace-temps, dans ce monde déjà là dans lequel il advient.* » (Kaës, 1998, p. 15). Il reste qu'indépendamment de toute recherche, notre mode de présence, notre implication dans la rencontre clinique, pose la question de la suggestion, de la séduction, de l'influence inévitable que nous exerçons sur nos patients. « *Tout être vivant et tout groupe humain est à la fois source et objet d'influence, nous vivons au cœur d'une causalité psychique réciproque qui nous rassure et nous tourmente.* » (Avron, 1996, p. 136). Pour qu'une construction puisse avoir des effets d'appropriation subjective authentique, pour

[237] Tout sujet naît dans un « *espace parlant* ». P. Aulagnier introduit la notion de « *violence primaire* » pour désigner l'effet d'anticipation nécessaire qu'impose la *mère porte-parole* à la psyché de l'enfant par son offre de signification qui formule une réponse « *en lieu et place de l'enfant* ». La mère apporte à l'enfant un matériau psychique structurant modelé par sa propre psyché (Aulagnier, 1975 pp. 40-41)

qu'elle rétablisse des liens, tende vers une mise en sens, ouvre de nouvelles questions et ne relève pas seulement d'éléments de suggestion, d'emprise du soignant, un climat, un espace, un cadre-dispositif proposant une potentielle « *capacité à être seul* », à « *rester soi en présence d'un autre* » doit être offerte. Cette possibilité d'être seul en présence d'un autre, d'apprivoiser la solitude, est conquise, « *trouvée-créée* » par l'utilisation du dispositif qui donne un espace sécure de jeux intersubjectifs et représentationnels, de jeux transformationnels. Sécure, c'est-à-dire à l'abri de menace d'abandon et d'intrusion (Roussillon, 2000 b). Le dispositif a des effets d'aide qui sont recherchés. Il a aussi des effets de violence potentielle, des effets indésirables. Ceci impose une vigilance. Qu'est-ce qui vient de l'autre ? Qu'est-ce que nous sommes en train de faire vivre à nos patients en les soumettant à notre dispositif ? Notre travail est guidé par des concepts, des représentations théoriques qui font courir le risque d'une allégeance, à l'extrême une aliénation à une école de pensée en contradiction avec nos objectifs de soins qui sont au service de la libération de ce qui entrave l'être. Le travail doit se faire au service du patient et non au service du narcissisme du clinicien.

La question éthique est alors comment organiser l'influence inévitable pour que le patient puisse s'en affranchir ? [238]. L'éthique prend en charge « *la façon de rendre compte du sens de nos actes par rapport à nous-mêmes et par rapport à l'autre : comment l'autre peut exister sans s'aliéner, et non pas seulement trouver sa place en fonction de nos valeurs et de nos propres systèmes de référence*.» (Kaës, 1998, p. 10). La situation groupale met fortement en jeu ces questions éthiques. Pour faire groupe, les sujets doivent renoncer à une part d'eux même, mais chaque sujet ne peut accéder à la vie psychique qu'en prenant place au sein d'un groupe.

5.8.2 Informer, anonymiser, protéger.

> « *Dissocier le plan déontologique de celui de l'éthique me paraît d'autant plus nécessaire que la quasi-totalité des recommandations et prescriptions d'ordre déontologique qui concernent l'exercice de la psychanalyse pourrait se trouver en désaccord avec le fait de rendre public le contenu d'une cure d'une manière ou d'une autre.* » (Mijolla-Mellor de, 2006, p. 44)

L'écriture d'un cas clinique draine l'intime des processus psychiques des sujets concernés, patients et soignants, et pose avec acuité la question du respect du secret et de la protection des personnes.

[238] R. Roussillon. Communication au Colloque sur l'œuvre de R. Roussillon, penseur de la psychanalyse. Chambéry, 5 décembre 2015.

Nous avons informé les patients du groupe de notre recherche et de son objectif de valorisation des pratiques groupales à médiation. Les prénoms des personnes ont été modifiés. Leur consentement écrit a été obtenu pour utiliser les données recueillies anonymisées : verbatim, enregistrements des improvisations. Aucun patient n'a opposé de refus ni retiré son consentement. Mais des questions éthiques persistent. Nous ne savons pas quelle valeur accorder au fond à l'assentiment du patient, ni si des effets a posteriori peuvent advenir (Segers-Laurent, 2015, p. 11). Il n'est pas certain qu'une personne de l'entourage d'un sujet ne le reconnaisse pas à la lecture du cas malgré l'anonymisation. Dans le cas d'une pratique groupale il existe une particulière complexité de l'anonymisation. L'étude du travail d'un groupe pose la difficulté de prendre en compte à la fois le groupe dans son ensemble et la singularité des sujets. Si trop de modifications sont opérées pour éviter toute reconnaissance la transmission peut se trouver particulièrement biaisée, déformée, travestie. Modifier les lieux géographiques est vain, car le nom du praticien le rattache à un lieu d'exercice facile à repérer. Si dans l'étude de cas individuel le clinicien peut communiquer en respectant un temps de latence après la fin de la prise en charge, dans un groupe semi-ouvert qui est le plus courant en institution, le groupe se poursuit aux départs successifs de ses membres… Ces difficultés jouent un rôle important pour comprendre la rareté des études de cas clinique de groupe.

Ce niveau de discrétion n'est pas le seul à prendre en considération. Il est difficile de deviner l'effet que pourrait produire la lecture de son cas par le sujet concerné. La diffusion des publications par internet multiplie aujourd'hui le risque de croiser des écrits rédigés par ses soignants. Rien ne devrait être écrit qui ne puisse être lu par nos patients (Sauret & Zapata-Reinert, 2015, p. 59). La possibilité pour un patient depuis 2004 de solliciter la communication de son dossier médical a déjà modifié les modalités d'écriture et le contenu des dossiers. L'écriture doit avoir du tact pour limiter la portée traumatique inévitable de dépossession à la lecture du cas, de la rencontre de « cet inquiétant étranger » qu'il reconnaît à peine. Cette portée traumatique se conjugue avec le fantasme d'être cependant « l'enfant favori »[239], ou « les enfants favoris » pour le groupe, du clinicien si le clinicien a pris le soin d'écrire leur cas (Mijolla-Mellor de, 2009, pp. 12 et 16-17).

[239] L'obligation du secret et de réserve, règles déontologiques établissant une relation de confiance peuvent se ramener à un interdit concernant le voyeurisme. *« La clause du secret et celle de l'obligation de réserve répondent toutes deux aux fantasmes issus du désir infantile de participer à ce qui s'échange entre les parents et d'y être présent «en effigie» en devenant le sujet principal de leurs conversations* » (Mijolla-Mellor de, 2006, p. 45).

Le problème déontologique ne concerne pas que le respect du secret, mais la définition de l'identité même des patients. « *Cette identité, il la trouve déposée dans un écrit qui le fixe de manière définitive sous un nom qui n'est pas le sien et dans un personnage qu'il n'est plus.* » (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 17)

5.8.3 Intégrité et communication des connaissances dans le cadre de la recherche

> « *Comment le travail du cas contribue-t-il à cet espace éthique de la clinique alors même qu'il se trouve pris en otage d'une position paradoxale entre élaboration personnelle et mobilisation de l'intime d'une part, et exposition à un tiers, marqué du sceau de l'évaluation au sein de l'institution académique d'autre part ? Nécessairement, dans un cursus de formation à la psychothérapie le travail du cas met en tension engagements professionnels et implications personnelles, inscription praticienne institutionnelle (avec les effets de loyauté qui s'y trouve rattachés) et réactivation des mouvements affectifs du psychothérapeute en formation, projet personnel de formation du futur psychothérapeute et inscription académique de celle-ci (sans méconnaître, rappelons-le, la charge d'idéalité possiblement projetée sur le référent académique du mémoire).* » (Roman, 2013, p. 40)

Le travail clinique et la recherche sur ce travail visent à améliorer notre expérience et nos connaissances. Ils demandent tous deux un travail intellectuellement honnête, intègre, et une conduite exemplaire (Sculier, 2015, p. 23). Mais le devoir de protection du patient et le devoir de transmission de la clinique peuvent entrer en tension. Le clinicien-écrivant « *se trouve pris entre deux forces que sont « le devoir envers la science » et celui envers l'éthique. Cela revient à la difficulté de servir « deux maîtres à la fois » : l'authenticité du matériel ou la protection du patient, soit une éthique scientifique soit une éthique clinique. Mais bien qu'elles soient inconciliables, il nous faut les concilier : obtenir une sorte d'émulsion.* » (Di Liberatore, 2015, p. 87). Si l'émulsion entre éthique clinique et éthique dans la publication est trouvée, les études de cas peuvent servir à notre formation et à nos réflexions sur la pratique concrète du terrain clinique. Le clinicien peut tenir un rôle de passeur de l'enseignement qu'il recueille de ses patients. « *L'argument éthique de la primauté de la découverte et de la vérité s'impose contre l'argument déontologique privé du secret.* » (Mijolla-Mellor de, 2006, p. 45). Malgré les embarras déontologiques, les cliniciens continuent à publier des cas cliniques (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 10), poussés par la pulsion de savoir et de rendre intelligible, ce qui ce passe dans la clinique dans une tentative de maîtrise intellectuelle (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 18).

6. Présentation du groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale « du Son des Sens »

> « … *l'écart est fécond en ce qu'il est exploratoire, aventureux, et met en tension ce qu'il a séparé. De là que ouvrir un « écart », c'est produire de l' « entre » ; et que produire de l'entre est la condition pour promouvoir de l' « autre ». Car dans cet entre, que n'a pas pensé notre pensée de l'Être, s'intensifie la relation à l'Autre qui se trouve ainsi préservé de l'assimilation à soi.* » (Jullien, 2012)

Le terme de *groupe thérapeutique à médiation* reprend la terminologie d'A. Brun. Il s'agit d'un *dispositif analysant/objectivant* dans la terminologie de R. Roussillon (Brun, 2013 c, p. 98), d'un dispositif *de musicothérapie analytique de groupe* dans la terminologie d'E. Lecourt (2007 a), d'une « *utilisation de médiation dans un cadre thérapeutique* » (Chouvier, 2002 a, p. 30).

Je remarque que j'emploie peu le terme de musicothérapie[240]. Son champ est plus vaste que l'approche psychothérapeutique dans laquelle je me tiens et d'autre part j'apprécie le terme de médiation car il introduit de l'écart et de l'entre. « *L'écart ouvre de l'entre.* » (Jullien, 2012, p. 49). Le mot médiation a la même racine latine (médi) que médium, médius, intermédiaire, méditerranée… Il désigne ce qui est au milieu. En philosophie, il rend compte d'un processus dialectique qui articule deux termes (ou deux êtres). Ce mot contient la notion d'une action en train de se faire, d'un en-cours des choses, et de lien. La médiation place le sonore et le musical en position intermédiaire dans un « espace entre », un espace de rencontre. Il fait référence à une pratique clinique de la transitionnalité, à la création d'un espace du jeu et à l'utilisation de la médiation à des fins de symbolisation. La dimension de médiation du symbole lui donne une portée de potentielle communication, d'échange. Toth, Hermès, Mercure…, toutes les cosmogonies et théologies ont créé des

[240] Précisons la définition de ce terme : « *La musicothérapie est une forme de psychothérapie ou de rééducation, selon la technique employée, qui utilise le son et la musique sous toutes ses formes comme moyens d'expression, de communication, de structuration et d'analyse de la relation. Elle est pratiquée en groupe comme en individuel, avec des enfants et avec des adultes.* » (Lecourt, 1988, pp. 5-6). la FFM (Fédération Française de Musicothérapie) définit la musicothérapie comme « *une pratique de soin, d'aide, de soutien ou de rééducation qui consiste à prendre en charge des personnes présentant des difficultés de communication et/ou de relation. Il existe différentes techniques de musicothérapie, adaptées aux populations concernées : troubles psychoaffectifs, difficultés sociales ou comportementales, troubles sensoriels, physiques ou neurologiques. La musicothérapie s'appuie sur les liens étroits entre les éléments constitutifs de la musique, et l'histoire du sujet. Elle utilise la médiation sonore et/ou musicale afin d'ouvrir ou restaurer la communication et l'expression au sein de la relation dans le registre verbal et/ou non verbal* » http://www.musicotherapie-federationfrancaise.com/fiche-metier/

figures de messager, d'interprète, d'intermédiaire, de vecteur, de traducteur, entre ciel et terre, entre divin et humain semblant correspondre à un besoin fondamental de la psyché humaine de construire « *des représentations capables de faire lien et sens entre des éléments disjoints et séparés* » (Kaës, 2002 b, p. 12), de créer des symboles. « *Le symbole est par nature un accordeur, il réalise le passage du monde du dedans au monde du dehors, il organise l'accord (déjà il le rend possible) entre la réalité manifeste et celle non moins présente du latent.* » (Chouvier, 2002, p. 3). Il est « *médium symbolique* » (ibid., p. 1).

Il est aujourd'hui classique de dire qu'une activité artistique, « *ferment moteur du processus de symbolisation* » (Chouvier, 2015, p. 6) n'est pas thérapeutique en elle-même, mais par son cadre-dispositif construit au service du cheminement thérapeutique qui s'y déploie, que « *l'objet n'est médiateur que dans un processus de médiation* » (Kaës, 2002 b, p. 11). C'est la rencontre avec le médium sonore et musical, l'associativité à partir de l'implication de la sensori-motricité et de la verbalisation et l'ouverture d'un champ transférentiel qui donnent la dimension soignante, et non la musique en elle-même. L'aptitude à la transformation est donnée par les qualités de plasticité, de malléabilité du médium sonore, et l'empathie, la « plasticité relationnelle », du thérapeute et du groupe, au sein d'un triple partage esthésique, affectif et interdiscursif.

Je présente dans ce chapitre les trois niveaux d'enveloppement nécessaires pour qu'une médiation acquière une efficience symbolique : celle du métacadre institutionnel (chap. 6.1), celle de l'équipe (chap. 6.1.3), celle du cadre-dispositif de l'atelier (chap.6.2) (Chouvier, 2015, pp. 4-5).

6.1 Présentation du métacadre

> « *Développé en cercles concentriques autour du malade, le soin doit pallier la défaillance critique de la subjectivité par la fonction de contenant, de suppléance et d'incitation à la subjectivité.* » (Morhain, 2006, p. 118)

6.1.1 Un emboîtement de cadres

L'hôpital de jour[241] intersectoriel pour adultes constitue le cadre de cette démarche d'exploration clinique de groupe et en assure « *l'enveloppement sécurisant et créatif* » (Chouvier, 2015, p. 5). Il prend place dans les cadres plus larges du Pôle Santé Mentale et du Centre Hospitalier qui offrent les bases matérielles au déploiement de notre activité. Ces cadres institutionnels ont aussi un rapport avec le contexte social et culturel, les règles

[241] J'utilise aussi l'abréviation HDJ pour hôpital de jour

déontologiques encadrant les différentes professions, les lois, arrêtés et décrets qui définissent le cadre légal de l'établissement, des liens contractuels de travail, les conventions définissant le travail en réseau…Il s'agit d'un « emboîtement » de cadres de type « poupées russes ». Le métacadre, l'ensemble des cadres du cadre,[242] assure une fonction de contenance. Ils apportent un étayage et une instance tierce, une « *contenance tierce* » (Perrouault, 2010).

Les enjeux de l'établissement (valeurs, orientations, règles de fonctionnement), la place de chacun, les rapports entre collègues, les contraintes diverses, traversent inéluctablement l'hôpital de jour. Malgré un contexte général peu favorable, l'hôpital de jour conserve une pratique soutenue des médiations thérapeutiques référée à la psychanalyse. Il fait figure « d'ancêtre », en tout cas de porteur d'une tradition en psychiatrie. Nous pensons ces pratiques toujours actuelles et modernes, en corrélation avec les recherches d'aujourd'hui, tout en étant reliées à leur fondement de psychiatrie humaniste.

Jusqu'à ce jour l'hôpital de jour, un peu à distance du tumulte hospitalier, garantit des conditions de stabilité, de tranquillité permettant de travailler, d'avoir une disponibilité temporelle, spatiale et psychique, pour la réalisation de la médiation thérapeutique et ainsi assurer les fonctions d'étayage, de contenance, de limitation, de transitionnalisation, de transformation et de symbolisation qui sont les siennes.

6.1.2 Présentation générale de l'hôpital de jour. La difficile recherche d'une clinique « bien tempérée »[243]

> « *Soyons en bien certains : si trop de cures de psychotiques avortent, c'est par notre faute, et parce que nous surestimons irréalistement nos objectifs et leurs capacités, tandis que nous sous-estimons certaines de leurs autres possibilités, n'ayant pour notre compte pas développé les mêmes.* » (Racamier, 1980, p. 75)

L'hôpital de jour pour adultes accueille des patients des trois secteurs du pôle santé mentale. Il est ouvert chaque jour de la semaine, du lundi au vendredi, entre 8h45 et 16h45, durant toute l'année. Il est rythmé par plusieurs niveaux de temporalité : la journée, la semaine et le calendrier annuel des jours fériés et des vacances.

[242] Le dispositif désigne l'ensemble des éléments agencés dans un objectif défini pour des sujets pour lesquels il est construit. Nous parlerons plus loin de cadre-dispositif dont le trait d'union signale l'appui et les liens étroits des éléments d'un dispositif de soin sur le métacadre constitué lui-même d'un emboîtement de cadres.

[243] En référence à JL Donnet pour son ouvrage « *Le divan bien tempéré* » et à mon admiration pour le *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach.

Sur le plan architectural, c'est un bâtiment moderne en forme du cube avec un étage. Il se situe dans un quartier résidentiel et d'immeubles administratifs. Il est très facilement accessible en bus. Il est agréable et bien entretenu. Une terrasse et un petit jardin permettent une circulation intérieure/extérieure tout en restant dans l'enceinte du bâtiment. Le rez-de-chaussée abrite les espaces collectifs (salons, salle à manger, cuisine, espaces de stockage et de rangement, vestiaires des patients, bureau des infirmiers et salle de pause des soignants). À l'étage se situent des espaces plus confidentiels pour les entretiens individuels, et les petits groupes. Depuis une dizaine d'années, l'hôpital de jour est bien différencié des unités d'hospitalisation temps plein auquel il avait été accolé jusque-là. Ce changement de lieu a eu un impact sur la perception de l'hôpital de jour des patients et sur le profil de patients accueillis. Les patients trouvent que c'est un lieu « qui ne ressemble pas à un hôpital ».

Notre capacité d'accueil est de 20 personnes par jour. Environ 70 personnes, dont les âges varient entre 18 et 67 ans, fréquentent l'hôpital de jour chaque semaine. Nous ne fixons pas de durée a priori de l'hospitalisation de jour. Elle peut se prolonger sur plusieurs années si nécessaire. Mais nous avons à l'esprit, et le communiquons au patient, qu'elle n'est pas sans fin. Cette possibilité d'une durée suffisante est particulièrement précieuse dans le courant actuel de la « *fast-psychiatrie* » qui ne correspond pas à la temporalité des patients les plus souffrants. L'hôpital de jour propose un fonctionnement collectif groupal de fond comprenant un temps d'accueil marquant le début de la journée, des temps de participation au quotidien, des temps informels laissant place à l'initiative des patients et des soignants. Sur ce fond peuvent venir s'articuler des rencontres individuelles[244] et des moments de petits groupes à médiations dont la rythmicité est hebdomadaire. L'hôpital de jour comprend ainsi des groupes multiples, divers et structurés selon des modes différents. Ils forment des sous-ensembles d'un ensemble plus vaste. Les personnes accueillies peuvent ainsi prendre conscience d'espaces différenciés qui se succèdent et s'articulent entre eux. Ces différents espaces-temps, ces « moments d'être ensemble », rythment la vie à l'hôpital de jour.

Nos patients souffrent majoritairement de troubles psychotiques, de troubles de l'humeur sévères ou de troubles identitaires et des limites. Les décompensations sont souvent graves et nécessitent des hospitalisations en milieu spécialisé. Les hospitalisations

[244] Il n'est pas facile (ni véritablement souhaitable parfois) de révéler ce que l'on a de plus personnel, de plus intime devant d'autres personnes. Fondamentalement groupal, l'hôpital de jour tente de coordonner la complémentarité des approches individuelles (aves infirmiers référents, psychologue, psychiatre) et groupales.

sont aujourd'hui de plus en plus courtes et l'hôpital de jour, associé aux centres médico-psychologiques de secteur, est un lieu de soins particulièrement attendu et engagé dans le suivi au long cours. La souffrance des sujets accueillis prend des formes d'expression particulièrement douloureuses et invalidantes. Ces pathologies se caractérisent par des difficultés à être en lien et à explorer sa vie psychique (perte de la qualité du contact, évitement de l'autre, l'autre en soi, l'autre externe) ; des difficultés à articuler réalité interne et réalité externe. Elles entraînent une invasion de la pensée par des émotions, des sensations, des angoisses le plus souvent difficiles à nommer. Les symptômes et les modalités « d'existence » des patients représentent des stratégies de survie, qui, bien que harassantes et ruineuses, ne sont pas dénuées d'efficacité. Elles ne sont par conséquent pas faciles à mobiliser et à abandonner. La gravité des pathologies des personnes accueillies entraîne une certaine irrégularité de présence, en lien avec des hospitalisations temps plein, ou des symptômes rendant la venue à l'hôpital de jour difficile (apragmatisme, retrait, peur de la rencontre, phénomènes hallucinatoires et délirants envahissants…). Tous les patients accueillis font l'objet d'un suivi par un psychiatre d'exercice public ou d'un psychiatre d'exercice libéral. Pour certains ce suivi est complété par une prise en charge pluridisciplinaire au CMP/CATTP[245] (infirmiers, psychologue, assistant social), des services d'accompagnement à la vie sociale (SAVS), des curateurs. Les familles, lorsqu'elles sont présentes, jouent également souvent un rôle important de soutien.

Le cheminement thérapeutique est souvent long et nécessite d'établir dans un premier temps une confiance dans l'institution soignante. Institution qui ne manque pas d'être testée dans sa résistance et sa fiabilité avant de devenir un espace de changement, un lieu de reprise des processus de transformation et de symbolisation que nous espérons, un lieu pour commencer à « *se ré-habiter et à ré-habiter son temps, à se réinscrire dans l'histoire.* » (Roussillon, 2012 c, p. 304)

Notre approche soignante vise à créer et faciliter des modalités de rencontres, à les rendre moins angoissantes, à les rendre parfois déjà « tout simplement » possibles. Il s'agit pour l'équipe de trouver un moyen d'investissement de la vie psychique du sujet et de lui transmettre cet intérêt. Quel est l'investissement possible de l'équipe soignante ? Quel est l'investissement supportable par le patient ? Quelle crainte va faire naître l'investissement

[245] CMP pour Centre Médico Psychologique. Le CATTP (Centre d'Accueil Thérapeutique à Temps Partiel) est rattaché dans notre région au CMP. Je ne suis pas le psychiatre traitant de ces personnes, sauf dans les moments de carences médicales sur le secteur dont il dépende dans l'attente d'un nouveau médecin.

des soignants chez le patient ?... sont des questions très prégnantes de notre pratique. Il existe là un besoin de régulation du « *pare-excitation* ». Un trop d'excitation déborde les capacités d'intégration de la psyché de la personne et a un pouvoir désorganisateur : c'est l'effroi, la terreur, la fuite. Il existe à l'inverse un besoin de stimulation, de manifestations d'intérêt. Un trop peu d'investissement entraîne une situation de carence et le désinvestissement, le retrait. La rencontre avec un sujet souffrant de problématiques psychotiques est souvent délicate, car prise entre la peur d'intruser ou à l'inverse de lâcher, d'abandonner le patient. Elle demande un ajustement du lien, une disponibilité pour s'adapter aux singularités de chacun. Nous cherchons par des oscillations constantes à nous ajuster le plus possible à chaque singularité, à trouver le juste équilibre entre l'individuel et le groupal, « le trop et le pas assez » des situations de rencontre. Nous cherchons à « bien tempérer » notre pratique.

Les objectifs d'une hospitalisation de jour varient en fonction de chaque sujet. Nous n'avons pas de « protocole tout fait » applicable à tous. Nous cherchons à favoriser, dans les limites de nos possibilités une souplesse au « cas par cas ». Les objectifs de l'hospitalisation de jour peuvent se regrouper autour de plusieurs axes : l'engagement dans un traitement régulier afin de diminuer le risque de rechute, le risque de passages à l'acte auto ou hétéro agressifs et de recours à des hospitalisations à temps plein (cet axe a un intérêt aujourd'hui crucial dans la diminution des coûts des soins) ; une réduction des symptômes les plus aigus et invalidants pour améliorer le confort de vie et l'autonomie ; permettre ou faciliter les relations interpersonnelles (ces deux axes sont cruciaux dans la qualité de vie des patients). La construction des propositions de soin dépend des particularités de fonctionnement psychique des sujets et des défenses qu'ils ont mis en place dans leurs stratégies de survie. Le respect de leur subjectivité impose de trouver des modalités de présence et de rencontre sensibles, « *sur mesure* », ajustées aux « *besoins du Moi* », pour apprivoiser leur terreur de l'autre et du lien, une *« solidarité humaine de base »* nécessaire au travail de symbolisation de l'expérience vécue (Roussillon, 2012 c, pp. 303-304).

Des données biologiques, familiales, sociologiques… sont impliquées dans la souffrance et la façon dont le sujet souffrant est affecté dans tout le déroulé de son existence. L'ensemble de ces facteurs fait partie de la pratique quotidienne des équipes de psychiatrie. Une pluralité d'approche est nécessaire associant traitement médicamenteux, approches cognitives, soins groupaux, ateliers thérapeutiques à médiation, prises en charge familiale, accompagnement social… En pratique plusieurs équipes sont souvent

impliquées pour assurer cette pluralité d'approche. La coordination et la cohérence du travail d'ensemble de ce réseau impliquant différents acteurs ne sont pas toujours faciles à réaliser.

6.1.3 Un travail d'équipe soutenu par un travail de supervision

> «…*L'institution est créée par une équipe pour habiter humainement un espace de soin*… » (Delion, 2014, p. 109).

L'équipe pluridisciplinaire est constituée de sept infirmiers et d'une psychologue à temps plein, d'un cadre de santé, d'une secrétaire, et de deux psychiatres à mi-temps. Une assistance sociale intervient également deux demi-journées environ par semaine.

L'équipe, le travail solidaire, la groupalité qu'elle produit, constituent après le métacadre, la seconde enveloppe de notre atelier et lieu de la recherche exploratoire que nous menons. Cette instance plurielle est le creuset fécond des interrogations, des critiques, des conflits, des idées, des récits, des projets, des décisions, des recherches de complémentarité et de réajustement entre les différentes interventions menées au sein de l'hôpital de jour. Ce travail d'élaboration groupale est une condition essentielle pour pouvoir s'engager dans des relations de soins avec les sujets très souffrants.

En effet l'assemblage de temps et d'espaces de soin différenciés, complémentaires et interdépendants demande une articulation. Nous ne pouvons pas isoler ce qui se passe dans un groupe à médiation thérapeutique de la globalité de la prise en charge d'un sujet à l'hôpital de jour (et au-delà dans d'autres espaces de soin, dans d'autres espaces de soutien, avec d'autres personnes que des soignants). Pour chaque personne accueillie, c'est au fil du temps, des échanges, que nous progressons dans la reconstruction d'une histoire, dans la connaissance des modalités relationnelles et de la façon dont elles se remettent en jeu dans les différents espaces de rencontre que l'hôpital de jour propose. Ces différents espaces de rencontres sont poreux et une part de notre travail d'équipe est de repérer comment chacun les utilise (ou pas), et de tenter de relier ce que se joue, et les variations de ces mises en jeu, d'un espace à un autre. Il est parfois possible de repérer qu'une personne se saisit d'une question avec une médiation groupale, la place au cœur du jeu avec un autre médium, et/ou dans un entretien individuel, puis la remet en jeu dans la médiation initiale. Mais une grande part de la complexité de ces mouvements échappe à notre regard ou notre écoute.

Rassembler les éléments du puzzle transférentiel diffracté, constituer une constellation transférentielle devient alors un objectif de l'institution soignante. « *Une constellation*

transférentielle est l'ensemble des personnes en contact avec un patient présentant un « transfert dissocié » (Oury), et qui ensemble, constituent son pare-excitation collectif, sa fonction contenante. Il ne peut exister que si les réunions de constellations la font vivre, mais ne peut se résumer aux seules réunions. Elle remplit une fonction de « continuité d'exister » (Winnicott) dans le contre-transfert de chaque soignant et vient ainsi représenter ce que Tosquelles qualifiait de contre-transfert institutionnel. » (Delion, 2014, p. 110).

Ce travail est difficile pour un aussi grand nombre de patients accueillis et nous peinons à le réaliser malgré les possibilités offertes de relier ce qui se joue pour chacun dans les bilans avec chaque patient, les réunions cliniques hebdomadaires, les synthèses avec l'ensemble des intervenants, les supervisions…

Ces possibilités de réunions sont d'autant plus importantes que les modes de fonctionnements de nos patients « contaminent », sont exportés, « déteignent » sur le fonctionnement institutionnel. Le travail d'une équipe de soins confronte quotidiennement à la souffrance psychique et à une recherche de son soulagement. Nous cherchons à ressentir et à nous représenter aussi finement que possible ce qui peut constituer l*'être au monde*, l'*expérience de vie* du sujet que nous accueillons et « suivons », à tenter de générer du lien et de la représentation là où dominent déliaisons et gel de la pensée, à essayer de ne pas succomber au découragement devant notre sentiment d'impuissance, à maintenir une capacité de travail avec le négatif et la destructivité. Il faut admettre que nous échouons régulièrement et douloureusement dans nos tentatives, nous confrontant au deuil d'un idéal soignant, à une désespérance. Nous avons aussi à survivre aux attaques auxquelles nous sommes parfois soumis par les patients qui tentent de s'assurer de la force du lien, qui nous font parfois entendre ce qu'ils ont enduré. Ce travail génère des expériences transférentielles difficiles parfois dépassant les limites de ce que nous pouvons accepter et nécessite un appui sur le partage de l'expérience et une supervision pour maintenir des capacités d'accueil et d'empathie. L'hôpital de jour pour faciliter ce travail bénéficie depuis de nombreuses années d'une supervision par un psychanalyste.

Certains soignants bénéficient par ailleurs d'un travail de supervision personnelle. J'ai moi-même bénéficié d'une supervision pour la clinique de la médiation sonore et musicale. Ces moments de supervision sont fondamentaux pour ne pas rester seul avec la solitude de certains éprouvés, ne pas céder au découragement, dégager des perspectives nouvelles. Ils permettent d'éclairer des mouvements transférentiels, de repérer ce qui se poursuit d'inexploré jusque-là dans notre parcours personnel dans ce travail clinique et de

transcription de la clinique. Elle permet de repérer dans le mode d'écoute et de présence aux patients ce qui revient aux personnes des *différents groupes d'appartenance* qui ont joué un rôle significatif dans les processus de symbolisation personnels …

6.1.4 Place et principes de la médiation thérapeutique de groupe à l'hôpital de jour

La pratique de soin psychique adossée aux médiations thérapeutiques occupe une place centrale à l'hôpital de jour en complémentarité des «transactions ordinaires » de la vie quotidienne (annexes p. 5)

Elle s'inscrit dans une longue tradition de pratique soignante en psychiatrie, «bricolée artisanalement», «patinée» au fil de l'expérience, transmise souvent oralement et à partir de coanimations entre infirmiers, entre «soignants de terrain». Le caractère inapproprié d'une communication qui se limite au seul registre verbal, d'une communication qui « ne parle pas la même langue » car négligeant le registre sensori-affectivo-moteur, mais aussi le caractère effrayant, effractant, d'une relation directe, en « tête-à-tête », ont sous-tendu ces pratiques historiquement trouvées, inventées, par le « corps infirmier » au contact des patients. La synergie des potentialités du groupe (support d'identification et de projection, de contenance, de transformation, lieu où peuvent se manifester et être traité les composantes psychotiques de la personnalité) et du médium (ses caractéristiques de malléabilité, ses spécificités) étend les potentialités de dire dans toute une palette langagière avec laquelle les sujets, le groupe, peuvent s'entendre et se reconnaître.

Nous proposons, selon la distinction proposée par B. Chouvier, des objets médiateurs « déjà là » (textes, photos, musiques, cheval…) et d'autres « à construire » à partir de matières premières (papiers, terre, peinture, mots, fils, gestes, sons, …) Dans les deux cas, la créativité, l'imaginaire sont mobilisés. Dans la première situation, elle part de l'objet proposé qui lance un processus associatif (évite « l'effet feuille blanche » pour certains patients), dans la seconde, l'objet est le point d'arrivée et la créativité s'exprime dans la manipulation du matériau et le cheminement de la construction de l'objet. Les objets médiateurs mobilisent, dans un alliage propre à chaque médiation différents rapports au type de sensorialité impliqué: tactile, visuelle, auditive, olfactive/gustative et différentes modalités d'expression : image/couleur/forme, mouvement/posture, sonore/musical, le jeu scénique/théâtre, le mot/écriture/lecture.

6.1.5 La question de l'indication d'un groupe à médiation thérapeutique

Une quadruple question se pose à l'équipe pour chaque patient: Est-t-il bien fondé de proposer une médiation thérapeutique ? Laquelle? Peut-elle être pratiquée en groupe ? Ce patient peut-il intégrer la dimension groupale de l'atelier en cours ?

Nous considérons qu'un groupe à médiation thérapeutique est particulièrement indiqué lorsque les personnes ont :

- des difficultés à se représenter leur vie intérieure, un vécu dangereux de la pensée, pensée perçue comme une entreprise risquée, mettant à mal un vécu traumatique resté à vif. Penser, imaginer, et parler de ce qui est projeté sur un objet ne le détruit pas, ne casse pas le lien, ni à l'objet, ni à l'autre, ni au groupe. Penser, imaginer devient possible, et surtout moins dangereux. De l'objet de médiation on peut « *tout dire* » car il résiste. Certains patients souhaitent nous protéger de la maltraitance que nous ferait vivre le transfert de leur vécu.

- des difficultés dans la relation à l'autre. Pour nos patients, la crainte de raviver des douleurs, des angoisses innommables, ou de se fondre, de disparaître dans la souffrance d'un autre impose la mise en place de digues protectrices, de défenses réalisant parfois de véritables fortifications. L'écoute d'un autre peut être un prélude à une écoute de soi-même.

- des difficultés à repérer les limites

- des difficultés à s'exprimer avec le langage verbal, du fait d'une inhibition, ou par défaillance des capacités associatives, ou par un usage défensif de la parole qui « ne dit rien ». Un groupe à médiation ouvre sur une pluralité des modalités langagières et l'associativité groupale vient au secours de la difficulté d'associativité de l'individu.

- une grande émotivité sans possibilité de liaison avec l'activité de représentation, ou à l'inverse une pauvreté de l'expression émotionnelle.

- des difficultés à utiliser le clinicien sans être menacé ou débordé par la mobilisation affective due à sa présence dans une situation duelle.

Mais différents types d'obstacles empêchent nos patients de se rendre dans un groupe. Ils sont sous-tendus par un sentiment de peur (Robert, 2014, p. 121): peur du jugement, peur de se mettre en lien et en relation, crainte de la dépendance et de l'abandon, crainte de perdre son identité, son existence même, de disparaître dans le groupe, l'obligation présumée de prendre la parole, de s'exposer … Le groupe représente une proposition paradoxale car il réactive la peur du lien, mais, grâce aux mouvements interpsychiques,

peut potentiellement entraîner des remaniements. Il s'agit d'engager un travail de transformation intrapsychique individuel en appui sur le groupe comme opérateur (comme environnement, comme objet, comme structure, comme appareil de liaison, pour reprendre les quatre rapports au groupe que distingue R. Kaës).

La question du choix de l'objet médiateur est complexe. Elle se pose en réunion d'équipe en présence des conducteurs de groupe et dans les rencontres réunissant le patient et ses référents (un médecin, deux infirmiers). La proposition d'une médiation devrait idéalement et théoriquement tenir compte de sa potentialité à être un attracteur de l'expérience subjective (Roussillon, 2010), de répondre à de ce que nous avons pu repérer « *des besoins du moi* » du patient et offrir le dispositif qui s'ajuste au plus près de ces besoins (Roussillon, 2012 a). De quoi a-t-il manqué ? Que peut-on lui proposer aujourd'hui pour effectuer un travail de métabolisation de ses expériences, permettre leur symbolisation et leur appropriation subjective ? Qu'elles seraient les modalités les plus appropriées pour expérimenter des aspects de la *fonction médium malléable* qui lui ont fait, qui lui font défaut ? (Roussillon, 2013 f, p. 190), qu'elles seraient les modalités qui correspondent aux systèmes sensitivo-moteurs prévalents du sujet ? (Roussillon, 2010; 2012 a, p. 188). Dans un atelier, la réactualisation du non advenu, la remise au travail de ce qui n'a pas pu être symbolisé dans la réalité historique et psychique du lien à l'objet premier devrait pouvoir trouver un espace dans la *réalité psychique de groupe*, dans l'utilisation du médium malléable et dans le lien aux soignants. En pratique ces éléments facilitant l'indication apparaissent rarement d'emblée et s'éclairent en cours de parcours, après un cheminement et des tâtonnements.

C. Vacheret exprime particulièrement bien les débats qui animent l'équipe à ce sujet. « *Faudrait-il idéalement rechercher pour chaque patient la voie d'accès qui serait la plus favorable au réveil de sa sensorialité et des images affectivées qui lui sont associées ? Est-il davantage auditif, visuel, olfactif ou sensible aux mouvements de son corps ? Cette idée peut nous venir, mais elle demeure un cas d'école, car choisir la meilleure médiation, la plus favorable à mobiliser la sensorialité de chacun, selon des voies et canaux privilégiés, relèverait d'une gageure, pas plus qu'aucune technique médiatrice n'emporte l'adhésion de tous, praticiens ou patients. L'autre tentation serait de l'autre extrême. Toutes les médiations sont bonnes. Comme tous les chemins mènent à Rome elles seraient équivalentes, interchangeables ou indifférentes aboutissant toutes aux mêmes résultats : réactiver l'espace du préconscient …*» (Vacheret, 2002, pp. 151-152)

Il reste difficile de repérer pour notre équipe les ressorts qui nous amènent à proposer, ou ce qui amène un patient à solliciter, telle ou telle médiation plutôt qu'une autre. Bien que nous discutions très régulièrement de ces questions, nous ne pouvons pas formaliser de manière systématisée, selon des règles générales, comment se décide le choix dans la mesure où par expérience nous constatons que chaque patient a une utilisation singulière et en grande partie imprévisible de la médiation proposée. La décision se prend « au cas par cas » dans un « *ressenti de potentialité*s » (E. Jacquet)[246] . Elle tient compte de la demande ou de la résistance du patient, du sens que cela peut prendre dans l'ensemble des propositions de soins, de ce qu'il dit d'une gêne, d'un déplaisir ou d'un ennui dans un groupe auquel il a déjà participé. Elle repose sur la singularité de chaque sujet, ce dont il souffre, le moment dans l'évolution de sa maladie, les objectifs à travailler avec lui, ses centres d'intérêt, les propriétés sensori-motrices qui nous paraissent offrir plus d'ouverture, plus de potentialités de rencontre, de jeu, de communication et de transformation que d'autres pour ce sujet. Mais avant tout, les soignants qui animent l'atelier doivent être prêts à s'engager avec le patient.

En réunion clinique nous tentons de repérer également le risque de surcharge, de multiplication, d'un débordement de soins cumulés, les « trop bonnes intentions » soignantes, les attentes et résistances de chacun (patient et soignants).

En pratique institutionnelle courante, d'autres niveaux très pragmatiques interviennent : des questions de place dans les groupes, la constitution préalable du groupe, le refus du patient, le jour de la semaine auquel le groupe a lieu…

6.1.6 Les groupes à médiation sonore et musicale à l'hôpital de jour

Deux groupes thérapeutiques à médiation sonore et musicale sont présents sur l'hôpital de jour. L'un, *Écoute plurielle,* propose des « musiques toutes faites » prélevées dans un vaste patrimoine musical de toutes époques, tous pays, tous genres. L'autre groupe, *du Son des Sens,* part du son pour créer « une improvisation/composition sonore ». Ces deux dispositifs mobilisent de façon différente la sensorialité, la dimension gestuo-posturo-mimétique, la parole, la créativité… et l'écoute dans toute sa complexité. Il n'y a pas de recherche d'une musique ou d'une création sonore qui pourrait « tout résoudre » ou « tout

[246] Communication orale. Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin. 20 et 21 janvier 2017

dire » du symptôme. Il ne s'agit pas de faire un commentaire d'analyse musicologique ni d'apprendre la musique.

Je reçois le plus souvent individuellement chaque personne avant son entrée dans un groupe. Mon attention porte sur la capacité de cette personne à être en groupe sur la durée de l'atelier, sur son histoire avec le sonore et la musique, sur l'intérêt que la dimension sonore et musicale éveille chez elle[247]. Je présente le dispositif et cherche à percevoir les attentes et les craintes que cet atelier suscite chez elle. Des ateliers ouverts d'été peuvent contribuer à faire une expérience du rapport au sonore en groupe sur quelques séances avant de s'engager dans l'un des ateliers semi-ouverts à la rentrée de septembre.

6.2 Du Son... des Sens : un dispositif groupal co-construit de scénarisation sonore

> « *Aucune médiation n'est productrice d'effet de croissance psychique si elle n'est pas d'abord présentée par un sujet à un autre sujet et alors seulement inventée-crée par l'un et par l'autre dans cet accompagnement mutuel.* » (Kaës, 2002 b, p. 28)

Le dispositif a été pressenti au début et s'est *trouvé/créé* en cours de route dans un ajustement avec les participants du groupe, leurs besoins, leur disponibilité et leur utilisation de la matière sonore. Aussi le dispositif tel que je le décris ci-dessous avec les trois temps de séance s'est co-construit avec les patients. J'ai appelé cette co-construction « Prélude aux variations sur un thème », première étape que je décris dans le cheminement de groupe (chap. 6.3.4).

Avant de prendre cette forme, la pré-construction et la mise en place du dispositif ont été sous-tendues de principes organisateurs du cadre thérapeutique concernant la contenance et la symbolisation et d'une « *rêverie anticipatrice* » (Kaës, 2006 a, p. 14) teintée d'appréhensions puisqu'il s'agissait de ma première expérience[248] d'un tel dispositif.

[247] J'utilise la trame du premier volet du bilan psycho-musical mis au point par le Dr J. Verdeau-Pailles (1981).

[248] Pas tout à fait puisque j'avais pu bénéficier d'un long et fructueux stage à l'Hôpital de Sevrey dans le service du Dr Nicole Duperret auprès de deux musicothérapeutes très disponibles aux stagiaires : Laurent Billaud (formé à Dijon) et Élisabeth Vuitton (formée à Nantes).

6.2.1 Principes organisateurs du cadre-dispositif à médiation sonore et musicale

> « *Le dispositif est un appareil de travail. Il est artifice, arrangement de moyens appropriés à un objectif de connaissance et de transformation. Il n'est donc pas inscrit dans l'absolu, mais dans le relatif.* » (Kaës, 2006 a, p. 14)

6.2.1.1 Prolégomènes sur la notion de cadre-dispositif - les six fonctions du cadre

Le dispositif thérapeutique joue un rôle d'accueil, de contenant pour les vécus archaïques en souffrance de représentation et nous savons la sensibilité des sujets souffrants aux contenants[249] du fait des fréquentes carences primitives. Cette notion de « *contenants de pensée* », « *d'enveloppes psychiques* » occupe une place essentielle dans le développement des processus de représentation, de transformation créatrice des productions psychiques. Or la situation de mise en groupe et le sonore sont tous deux potentiellement intrusifs et susceptibles de créer un effet de débordement pour la psyché individuelle. Le caractère non visible, éphémère, sans limites du sonore utilisé comme support de projection pour la matière psychique, elle-même insaisissable et souvent chaotique et déliée pour nos patients, rend la construction de la contenance du cadre-dispositif particulièrement fondamentale.

Dans son « extension »[250] de la conception du cadre R. Kaës propose de repérer six fonctions reliées entre elles dont la *fonction symboligène* (sixième fonction) ne peut intervenir que si les cinq fonctions précédentes de *contenance*, de *limitation*, *transitionnelle*, d'*adossement et d'étayage,* et *conteneur* sont remplies.

1. Au-delà de la fonction de dépôt, la *contenance (contenance passive)* comporte des « *qualités psychiques* » de souplesse et de bienveillance pour accueillir des angoisses, des peurs, des « *objets incontrôlables, détériorés et hostiles* » (Kaës, 2012 b, p. 652). Cette fonction de contenance n'est possible qu'en appui sur le métacadre. Le cadre est un « *réceptacle réunissant contenant et contenu de manière souple aménageable* » (ibid., p. 653). C'est un lieu de conservation, de mise à l'abri d'objets précieux ou dangereux, ou à cacher. La contenance désigne la capacité d'héberger en soi des formations psychiques appartenant à un, ou plusieurs, autre(s) (ibid., p. 651). Dans l'histoire développementale de tout sujet, cette qualité est d'abord celle de la psyché maternelle (ibid., p. 651).

---

[249] Pour une revue de littérature de la fonction contenante voir Mellier, D. (2005).

[250] Nous reprenons son propre terme d'extension (Kaës, 2015) pour dire son appui sur les travaux de Pichon-rivière Bleger…et les développements et la synthèse qu'il apporte au concept de cadre.

2. La *fonction de limitation* désigne en quoi le cadre est garant des limites de l'espace psychique des sujets articulant une intériorité et une extériorité. Il joue un rôle de pare-excitation vis-à-vis des mouvements pulsionnels. A. Brun (2007, p. 39-40) souligne de son côté combien le cadre reflète l'emboîtement originaire du double feuillet de l'enveloppe psychique constitutive de la psyché telle qu'elle a été décrite par D. Anzieu. Le feuillet externe est tourné vers le monde extérieur et représente une surface d'excitations explorées, déposées dans le cadre de l'atelier. Le feuillet interne tourné vers le monde intérieur est une surface d'inscription, d'élaboration d'un sens potentiel qui se dessine à partir des productions sonores réalisées et des échanges avec le groupe et les soignants.

3. En délimitant Moi et non-Moi, en articulant dedans et dehors « *le cadre n'est ni subjectivement conçu, ni objectivement perçu. Trouvé et créé il est dans un rapport de contiguïté et de continuité par rapport au sujet.* » (Kaës, 2012 b, p. 654). C'est sa *fonction transitionnelle*. Le travail de médiation donne accès à un « *entre-deux topique* » (Benghozi, 2003, p. 10) entre réalité interne et réalité externe, partageable, dans lequel se construisent des images, des scénarii.

4. Pour la *fonction d'adossement et d'étayage,* R. Kaës s'appuie sur les théorisations de la relation précoce du bébé avec son environnement décrit par J.S. Grostein et G. Haag

5. Le cadre a non seulement une fonction d'hébergement, de contenance passive, mais aussi une fonction de transformation de « *holding onirique* » dépendant de la fonction alpha, de la capacité de rêverie, d'imagination du dépositaire, une *fonction conteneur*[251] *(contenance active)* (Kaës, 2012 b, p. 652). Cette fonction conteneur s'établit dans le lien, dans l'intersubjectivité, mais aussi en appui sur des formations en position méta : des *métaconteneurs*. De même que le métacadre est une condition nécessaire au fonctionnement du cadre, le métaconteneur est une organisation qui permet l'existence du conteneur en se situant en un autre lieu. Les métaconteneurs sont des « *contenants de pensée groupaux-sociaux-culturels* » constitués par les mythes, les croyances, les contes et les modalités sociales et éducatives (Kaës, 2012 b, p. 656). Métacadres et métaconteneurs « *font émerger toute l'importance de ce champ de la réalité psychique où s'articulent de manière si complexe l'inconscient et la culture*.» (Kaës, 2012 b, p. 657).

[251] R. Kaës va forger le concept de *conteneur* en associant les deux fonctions essentielles dans le travail psychique : contenance et transformation. *Conteneur* c'est-à-dire de contenant doté d'une fonction alpha transformatrice. (Kaës R. , 1993, p. 199)

6. Le cadre par ses effets de contenance, d'enveloppe, d'étayage, de transformation, offre un espace pour la fonction symboligène.

6.2.1.2 Un cadre-dispositif pour faciliter l'expression, la relation, et la symbolisation

> « *L'enjeu fondamental du dispositif-cadre est d'arriver à symboliser la symbolisation, c'est-à-dire de parvenir à être un espace-temps à la fois à symboliser et pour symboliser*. » (Roussillon, 1995, p. 16).

Nous tentons d'utiliser les effets conjugués de la médiation sonore et musicale et du groupe pour faciliter trois fonctions psychiques interdépendantes, une *fonction expressive*, une *fonction relationnelle*, une *fonction de symbolisation* (Chouvier, 1991, p. 135; 2002 a, pp. 35-43).

1. La *fonction expressive* ouvre à une « *potentialité de production de formes et au déploiement d'une rythmicité* » (Chouvier, 2002 a, pp. 35-36). La forme expressive, pour l'artiste comme pour tout sujet, ne part pas de quelque chose de tout fait, d'une structure préétablie. Elle part d'une inexistence, d'un infigurable, du rien. L'expression renvoie à la puissance génératrice de la *Gestaltung* (Prinzhorn, 1922) et à ses potentialités cathartiques et créatrices. Pour la dimension sonore et musicale les actes symboliques (chap. 2.2.2.4) mis en jeu sont les mouvements entre fond et formes sonores (prendre/rendre) ; la présence d'une forme sonore unifiée par un rythme, une mélodie, des dialogues, des questions/ réponses, une construction en partie (découper/composer) ; la présence de silence, d'un jeu discontinu (résister/désister) ; la présence de tri, de choix, d'un pré-code pour l'improvisation (codifier/modifier).

Ce dispositif tente de faciliter la remise en jeu de la sensorialité sonore, la remise en jeu d'une gestualité, d'échanges rythmiques, mélodiques, et des transpositions d'une modalité sensorielle à une autre dans un environnement de soins, un environnement où d'autres peuvent être investis. Il permet d'explorer le lien possible entre le geste dans ses fondements corporels temporels et spatiaux et le surgissement de « *quelque chose de psychique* », d'une potentialité imageante. Il s'agit de s'emparer du matériau sonore pour donner forme au monde interne, sans technique savante dans une « *poésie de la matière bricolée* ». « *Le matériau n'est jamais là pour lui-même, mais pour son pouvoir de rêverie* ». Il facilite l'exploration « *des espaces insolites, sauvages, peut-être menaçants par leur débordement* » (Kaës, 2002 a, p. 157). Ce niveau expressif rencontre du fait des caractéristiques particulières du matériau sonore, certaines limitations d'expressions (chap. 4.6.8)

2. La *fonction relationnelle.* Toute démarche expressive est vectorisée par une adresse à un autre, y compris un autre intérieur. L'objet créé est un objet *médiatisant* (Chouvier, 2002 a, p. 41). La fonction relationnelle est facilitée par le jeu tissant sons (bruits, sons des instruments dont la voix, le souffle), mots, rythme, gestes… auxquels se mêlent des impressions, des images, des souvenirs, des émotions, des scénarii imaginaires, ouvrant potentiellement sur une « *aire d'expérience* » et de mises en forme et de transformations.

Le jeu avec les sons est utilisé comme facilitateur d'une mise en lien entre les membres du groupe (soignants inclus), avec les parties hétérogènes de chacun et avec l'entité groupe que nous construisons ensemble. L'intervalle, l'écart, est au fondement de toute relation, de tout espace relationnel. La musique est elle-même fondée sur l'intervalle entre les sons dans le temps (succession) et dans l'espace (simultanéité), intervalle entre les lignes mélodiques, les voix, les instruments différenciés, l'ensemble de ces éléments se donnant à entendre comme un tout (E. Lecourt).

3. Mais ce qui se dit, se vit ou revit dans le dispositif n'a pas pour seul objectif de ressentir, d'exprimer et d'établir une communication intellectuelle, affective et esthétique avec d'autres. Il vise aussi un travail de symbolisation et de réappropriation subjective. À partir de l'élan créateur du jeu et de la dynamique groupal il s'agit de dégeler des « *éléments matriciels de l'activité de symbolisation* » (Brun A. , 2012 , p. 38), de favoriser le tissage de liens entre différentes modalités de représentations. Les impressions sensorielles, la « *corporéisation figurative* », la « *figurabilité sensori-motrice* » des protoreprésentations, donnent potentiellement accès dans le champ groupal à une « *figuration scénique* » (P. Aulagnier), puis à une possible mise en mots. Les dispositifs soignants sont des « *incubateurs de symboles* »[252]. Le soignant est là pour offrir les conditions pour que le sujet puisse faire le travail psychique qui lui revient. Le soignant ne se substitue pas à lui dans ce travail[253]. Il a pour rôle de maintenir les qualités symbolisantes du site. Il s'agit aussi de « *travailler à la composition de l'affect* », affect qui se compose précisément dans le mouvement d'émergence de la symbolisation primaire (Garnier & Brun, 2016, p. 1153).

Nous avons évoqué la « *carence de la réflexivité* » des pathologies psychotiques (Chap. 4.10). Le dispositif ne doit pas « seulement » produire des représentations. Il a pour objectif de produire des représentations qui se savent représentations, de réfléchir les processus de

[252] Expression de R. Hartke (2005) (cité dans E.M. & E.L. Da Rocha Barros 2012, p. 47)

[253] C'est ce que R. Roussillon reproche au concept de rêverie maternelle de W.R. Bion où tout se passe comme si c'était la mère (le soignant) qui faisait le travail psychique pour l'enfant (le sujet) (Roussillon, 2002 b, p. 1832)

symbolisation. « *Se bien entendre, se bien voir, se bien sentir, se réfléchir le mieux possible et exprimer au plus juste et au plus vrai : telles sont les règles constitutives d'action et de transformation.* » (Roussillon, 1998 a, p. 165-166). Les échanges dans le groupe, l'expérience du jeu avec la matière sonore, les enregistrements sont autant de supports pour permettre que les sensations et les émotions puissent se réfléchir en un état propre du sujet, qu'il puisse « *se sentir, se voir, s'entendre* », et avoir le sentiment de sa subjectivité.

Pour « *symboliser la symbolisation* » le dispositif doit déployer la trajectoire symbolisante sur les « *trois niveaux différents et dialectisés* » offrant ainsi « *la matrice d'une nouvelle expérience du rapport à la symbolisation.* » (Roussillon, 1995 b, pp. 17-18). Au niveau de la *symbolisation secondaire* : les éléments du dispositif doivent être justifiés par l'objectif thérapeutique, avoir un sens, une raison d'être, une intelligibilité. Au niveau de la *symbolisation primaire* : la musique, les instruments sont les objets qui symbolisent « en chose », « en acte » la symbolisation et donne en même temps la contrainte à symboliser avec eux (Roussillon, 1995, p. 16). Elle prend la forme du jeu avec une forme sonore et musicale, jeu qui vaut pour ce qu'il vient représenter. Elle mobilise l'imaginaire et vient « *doubler d'un autre sens ce qui se déroule sur la scène officielle.* » (Roussillon, 1995, p. 18). Au niveau de la *symbolisation tertiaire* (de mise en relation des deux symbolisations précédentes mobilisant des registres différents) existe un champ de tension, un équilibre instable rendant compte du caractère sans cesse mouvant du jeu entre les deux registres.

6.2.2 Une « rêverie anticipatrice » et des inquiétudes de départ

> *« La création d'un dispositif de soin relève d'une « œuvre » éminemment personnelle et collective à la fois. Le mot n'est pas trop fort pour décrire une création dont la réussite tient à un ensemble d'éléments. Leurs conjugaisons déterminent la qualité d'un état personnel et d'un contexte institutionnel plus ou moins favorable à l'exercice de cette activité.* » (Bittolo, 2017 b, p. 40)

Les travaux d'E. Lecourt ont mis en évidence des qualités génératrices de potentialités symbolisantes des thérapies à médiation sonore. En effet celles-ci travaillent en particulier :

- Les processus d'empreintes, de traces mnésiques sonores-musicales

- Les processus de fusion/séparation, de l'ambivalence spatiale de la relation, de l'intervalle, métaphore de toute relation humaine. Le travail effectué à partir de l'intervalle sonore est la base de toute travail de la relation, de l'écoute à la bonne distance… » (Lecourt, 2011 a, p. 120)

- La complexité émotionnelle, affective et cognitive. La musique possède des qualités intrinsèques qui relient la sensorialité, le corps, avec la vie psychique et la complexité de ses expressions. Ce mode de communication non verbale permet l'expression simultanée, d'une palette d'émotions, d'affects, d'évocations, qui sont proches de la complexité de la plurivocalité de la groupalité de notre vie intérieure. La musique offre une forme à cette expérience de la complexité.

Le projet du dispositif est porté par l'idée qu'il est possible pour nos patients, dans le champ transférentiel du groupe, de trouver ou retrouver une capacité de jeu avec la musique, de jeu avec les sons, et que les potentialités symboligènes de ce jeu peuvent être remises en mouvement depuis le socle corporel sensori-moteur, pour qu'elles passent « *du transi au transit* » (Orrado & Vives 2016). L'enjeu principal du jeu est d'engager des moments de créativité pour retrouver des possibilités de transformation et de liberté face aux contenus harcelants et angoissants pour la psyché, pour qu'une «*situation douloureuse se transforme en situation bonne à symboliser* » (A. Brun)[254] .

6.2.2.1 Explorer le sonore en groupe à partir de propositions de jeux

Le dispositif initial est imaginé à partir d'un ancrage dans ma propre formation et expérience du sonore et de la musique, mon parcours de formation clinique, colorés des transmissions, des acquis théoriques universitaires et livresques, des pratiques déjà existantes à l'hôpital de jour, d'échanges et de lectures d'expériences de cliniciens expérimentés dans le maniement de la médiation sonore et musicale. Il s'agit là d'une première co-construction avec mes *groupes d'appartenance*[255] qui a donné des repères et appuis pour poser les premières propositions de jeu et nous lancer dans l'aventure.

Ma première intention est de partir d'un groupe de « *libre associativité sonore* » (E. Lecourt) et de voir où cela nous mènera. Mais à l'approche du début de l'atelier après avoir une vision plus précise des participants qui le composent et de leurs problématiques difficiles de la rencontre, je suis saisie d'un vertige. Ce vertige me semble relié à une identification empathique (une « préoccupation thérapeutique primaire »), mais aussi à ma propre angoisse d'affronter le « sans fond »[256], le vide, le chaos sonore, la déstructuration,

[254] Communication orale « *Les opérateurs de jeu dans les médiations* thérapeutiques ». Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin. 20 et 21 janvier 2017

[255] Ces groupes d'appartenance secondaires sont par ailleurs le lieu de déplacements dans une dimension professionnelle d'éléments de notre groupe d'appartenance primaire (Rouchy, 1998, p. 99)

[256] Mon expérience d'un groupe d'écoute musicale que j'anime depuis deux ans ne mobilise pas la même angoisse du « sans fond », car la musique est déjà là comme support projectif. Il ne présente pas non plus la

la déliaison en lien avec leurs souffrances. La notion d'écoute très présente lorsque l'on parle de musique offre un axe privilégié du travail dans le groupe, d'une attention à l'écoute de soi, des autres, de soi parmi les autres. Cette écoute multiple propre à la structure musicale résonne avec celle de la structure groupale (E. Lecourt). Mais avant de pouvoir s'écouter ou être écouté il faut pouvoir se faire entendre. De mon côté l'écoute clinique qui m'est familière en situation duelle doit s'élargir à la polyphonie des dimensions du groupe et des productions sonores et ne pas fermer l'oreille au chaos sonore, « *au débordement émotionnel risqué par le musical* » (Lecourt, 2007 c, p. 91).

Face au vertige de l'inconnu du début de cet atelier, je choisis en premier lieu, de construire un espace accueillant, soutenant, sécurisant, par la présence et « *l'entourance de la voix* » (R. Prat). Avant de devenir le lieu d'une créativité interpersonnelle où chacun peut jouer, être réceptif à son propre jeu et à celui des autres, l'aspect régressif de la médiation sonore musicale me semble devoir être apprivoisé. Je choisis de faire des propositions de jeux d'exploration sonore que j'anticipe d'une séance sur l'autre. Il s'agit de se lancer avec un « filet » pour tous en quelque sorte, tout en gardant l'incertitude de savoir comment les propositions de jeux seront saisies, et en laissant « du jeu » pour des modulations dans le vif de la pratique pour s'ajuster à ce qui se passe. Je décide de favoriser pour débuter un éprouvé du « faire ensemble », d'« être ensemble » dans des jeux avec les sons et les gestes comme « *objets de négociation intersubjective* » (Chouvier, 2013, p. 84), d'éprouver un cadre assurant une temporalité et un espace fiable et sécure dans lequel partager jeux, affects et pensées. Je pars avec l'idée que pour « tenter de jouer avec le son » il faut le rencontrer et l'explorer[257]. La présentation de l'instrumentarium s'inspire de l'expérience du « *presenting objet* » décrite par Winnicott. Pour cet auteur il ne s'agit pas seulement d'offrir un objet plutôt qu'un autre, mais qu'il soit là disponible au *« moment où le sujet est prêt à le créer »*. Ceci suppose que les instruments soient expérimentés librement et choisis par le sujet lui-même. Il ne s'agit pas d'apprendre un usage particulier de l'instrument, ni le solfège, ou tout autre code musical. J'opte pour une conduite non directive, pour laisser les choses se faire en leur temps. Je pense que cette exploration fera vivre des expériences qui pourront être des outils de mises en forme, d'échanges, et rendre plus familière l'écoute et le difficile passage de la mise en mots du ressenti de l'écoute du sonore. J'espère que ces expériences permettront de se familiariser

même difficulté à se libérer de l'idéal esthétisant inhérente à toute formation musicale académique dans un conservatoire de musique.

[257] Et je pense là à *la musique est un jeu d'enfant* (Delalande, 1984)

avec le modelage du matériau son, des évènements sonores, de conquérir « *une liberté d'utilisation du médium sonore* » (B. Chouvier) pour pouvoir le mettre au service d'une libre associativité, du jeu potentiel.

6.2.2.2 Nommer l'atelier - du Son des Sens - un atelier de scénarisation sonore

> « *Ainsi les expériences subjectives primitives qui n'ont jamais été intégrées, comme le souligne Winnicott, expériences concernant les états du corps et les sensations, seront réactivées sur un mode hallucinatoire, par la rencontre avec le médium malléable ; elles pourront être transformées en « figurations scéniques » (Aulagnier1986) et en messages signifiants, à valeur expressive, voire narrative, à la fois par leur mise en forme dans le matériau sensible, et par les thérapeutes, présentant et représentant le médium. Il s'agira donc de donner sens, au sein du cadre thérapeutique, à ce langage de l'acte et du corps, qui renvoie à des expériences archaïques qui n'ont pas pu être traduites en langage oral.* » (Brun, 2015 , p. 11)

Une conjonction de plusieurs éléments a contribué à ce que je nomme l'atelier[258] « du Son des Sens - atelier de scénarisation sonore ». L'activité créatrice, et tous les modes d'expression, sont vectorisés par les sens et porteurs de sens. Nous ne cherchons pas forcément à mettre ce sens sous une forme langagière verbale d'emblée, mais à favoriser une trajectoire de transformations successives à partir du sonore jusqu'à l'avènement d'une potentialité de sens. Le mot sens rappelle qu'avant d'avoir à signifier, le sens implique le sensible, le sentir, le mouvement qui n'est pas enfermé dans une intentionnalité, un but. La polysémie du mot sens : sensorialité, direction, signification, rend compte de l'épaisseur du mot.

Ce nom fait un «clin d'œil» aux travaux d'E. Straus regroupés dans son ouvrage : *Du sens des sens* (1935), à ceux de Locke repris par S. Freud : « *Rien n'est dans la pensée qui ne fut d'abord dans les sens* » (1923)…, à ceux de J. L. Nancy sur le *couple son/sens* dans *À l'écoute* (2002), à ceux de D.N. Stern (2010) sur les *formes de vitalité dynamiques* éclairant les sources de sens dans leur ancrage primordial corporel et relationnel.

C. Sternis souligne, qu'au fil de son expérience et de ses recherches cliniques sur les dynamiques groupales, O. Avron a remplacé la formulation de *processus de symbolisation* par celui de *processus créateur*, plus étroitement lié pour elle à un champ existentiel et relationnel fondamental, puis par celui de *processus de scénarisation* (2014, pp. 22-24).

[258] Je retiens le terme d'atelier comme équivalent à celui de groupe à médiation…car il évoque le lieu artisan où s'inventent les petits bricolages dans le vif du travail et le lieu de travail de l'artiste, espace qui a une fonction de contenant en lien avec la constitution du premier espace psychique et les premières expériences esthétiques, avec la relation à la « *mère-environnement* » (D.W. Winnicott), à « *l'objet transformationnel* » (C. Bollas). Il constitue une première délimitation dont toutes les autres vont dépendre. Il est un lieu, un environnement qui permet l'intime de la création en favorisant les retrouvailles avec une matrice primitive favorisant une capacité de rêverie (Korff-Sausse, 2016)

Cette formulation de *processus de scénarisation* tient compte dans ses travaux de cette dimension interactive et primaire dans le moment du jeu qui combine dans *un acte créatif et inattendu* la représentation de *l'interliaison et de l'émotionnalité participative*. Tout individu, tout évènement, est avant tout une dynamique « *scénique* ». En appui sur le terme de processus de *scénarisation* (O. Avron), en pensant au terme de *figuration scénique* (P. Aulagnier)**,** au terme de *figuration sonore* (E. Lecourt), au concept de *compréhension scénique*[259] (T. Hartung) j'ai désigné cet atelier : atelier *de scénarisation sonore*. Cette façon de le nommer témoigne en condensé qu'il est de la « *théorie matérialisée* » (Roussillon, 2007 d p. 5).

6.2.3 Description du cadre-dispositif de scénarisation sonore du Son des Sens.

Nous avons tenté de décrire les qualités et les spécificités offertes par la dimension du sonore et du musical. Nous avons déjà évoqué la contenance des enveloppes de l'institution, des enveloppes socio-culturelles et de celle constituée par l'équipe de l'hôpital de jour (métacadre), mais aussi la contenance psychique (cadre interne, disposition d'esprit, intentions) du clinicien. Nous évoquerons ci-après les autres contenants de notre cadre-dispositif en termes de lieu, temps, instrumentarium, dispositif d'enregistrement, structuration temporelle des séances, les règles et les consignes. Ces contenants du dispositif que nous mettons en place s'offrent en étayage au processus de création de l'enveloppe psychique groupale, à la création du groupe comme entité psychique. Le dispositif remplit certains aspects de la fonction maternelle : enveloppe sécurisante, familière, potentielle aire d'échange et de jeu, surface de projection. Il ouvre sur une autre dimension, celle de la réalité psychique partagée avec d'autres et laisse en suspens la vie quotidienne pour se mettre en position favorable pour l'expression de la créativité.

Les trois temps des séances que je décris ci-dessous sont ceux du dispositif tel qu'il s'est « stabilisé » après le « Prélude aux variations sur un thème » (février 2013-juin 2013) c'est-à-dire entre septembre 2013 et juin 2016.

[259] Ce concept de compréhension scénique est surtout connu dans la psychanalyse de langue allemande (H. Argelander, A. Lorenzer) pour décrire un mode de compréhension des formes d'expression scénique des patients, une lecture des éléments exprimés par « *la fonction scénique du moi* ». « *La présentation scénique est une forme créative. Elle contient comme le rêve un compromis entre la défense et le désir de communication.* » (Hartung, 2016, p. 1211)

6.2.3.1 Unité de temps et de lieu de l'atelier « du Son des Sens »

Le groupe est semi-ouvert pour pouvoir travailler sur la dynamique groupale. Il accueille 6 personnes (8 au maximum). L'expérience montre qu'un groupe de 6 personnes est plus propice à une attention à chacun des membres du groupe. Lorsqu'un patient du groupe quitte l'hôpital de jour, ou qu'un arrêt de ce groupe est décidé, une place est ouverte pour un autre patient. Les entrées et les sorties sont annoncées dans le groupe pour les anticiper. Ce groupe n'a pas de durée limitée dans le temps.

L'atelier se déroule régulièrement tous les mercredis entre 14h et 15h30 dans la même salle polyvalente[260] du premier étage de l'hôpital de jour. La rythmicité hebdomadaire est interrompue par les périodes de congés dont les patients sont informés à l'avance. Ces dates sont dites à plusieurs reprises à mon initiative ou pour répondre aux demandes des patients qui ont besoin d'une répétition de ces informations. Lorsqu'un membre du groupe est absent, sa chaise reste vide. Nous disons ainsi sa présence dans notre pensée. À son retour le groupe est toujours là pour l'accueillir. Le groupe a continué à exister. Le groupe retrace les grandes lignes de son cheminement au retour de la personne absente.

La durée sur laquelle se déploie le rythme régulier des séances, comme l'espace, est un élément de repérage et d'étayage pour les patients par le sentiment de continuité, de sécurité et de confiance qu'il génère. Le passé, l'avenir existent, prennent une consistance concrète pour le groupe dans son histoire, dans le souvenir d'un atelier à un autre, dans son continuum ponctué de discontinuités.

Nous disposons d'une pièce agréable et lumineuse dont les ouvertures donnent, un peu plus loin, sur la rue et son flux de véhicules et de piétons. La fermeture de la porte de la salle est complétée de celle du couloir qui nous permet de nous isoler du reste de l'hôpital de jour sur le plan acoustique sans être tout à fait imperméable au sonore de l'environnement (rue, service). Une horloge située sur l'un des murs de la salle, visible par tous, nous donne un repère objectif de la durée, durée dont nous pouvons rapidement perdre le fil dans l'écoulement du temps musical. Avant chaque atelier cette pièce est aménagée de façon plus spécifique pour la médiation sonore. À l'instrumentarium et à la chaîne Hi-Fi qui restent sur place sont ajoutés un clavier numérique, un dispositif d'enregistrement et d'écoute de l'enregistrement (micro, ordinateur portable, petites enceintes) et des chaises disposées en cercle.

[260] Il s'agit d'une salle utilisée par d'autres groupes à médiation thérapeutique (danse, yoga, *Photolangage*…)

L'enregistrement des improvisations tient une place centrale. Il met l'accent sur l'écoute, se sentir écouter et pouvoir s'écouter. Cette écoute, commune, partagée, palie au caractère éphémère et insaisissable du sonore que l'on perd dès qu'il est émis. Même si l'enregistrement (la « prise de sons ») ne donne pas une image fidèle de la production du groupe, car il modifie certains timbres et les intensités, il garde en mémoire une trace, une sorte *« d'ethnographie sonore »* du groupe. Il joue un rôle de contenant matériel de l'improvisation et de miroir sonore. Ce miroir permet une réflexivité (s'entendre), permet une prise de repères de ce qui s'est déroulé dans la production sonore non consciemment organisée. Il permet une distanciation, des allers et retours et une articulation entre l'expression sonore et l'expression verbale sur la place, l'expressivité de chacun et la dynamique du groupe. Il offre aussi une forme de reconnaissance : « *L'enregistrement est un support vécu comme contenant et rassurant, mais aussi comme une forme de valorisation du travail.* » (Lecourt, 2005, p. 191). Pour le soignant sa reprise à tout moment permet de repérer la place des sujets, la dynamique du groupe, ses modes de structuration dans le temps (Lecourt, 1993, p. 40).

L'instrumentarium (voir annexes, pp. 31-34) est constitué d'instruments pouvant être utilisés sans apprentissage préalable. Les instruments utilisés sont nommés à la demande des personnes et systématiquement au moment de la discussion suivant l'improvisation. Nous disposons aussi des éléments sonores de la salle. Des objets (bouteilles et sachets en plastique, papiers, cailloux, morceaux de bois) se sont ajoutés progressivement pour leur qualité sonore. L'ensemble de ces instruments et objets auquel il faut ajouter la voix, peuvent prêter forme à toute sorte de recherche sonore, mouvements, selon les besoins de chacun. Ils s'offrent à la découverte, accueillent l'hétéroclite, l'inattendu, le concret, l'informel… ce qui vient et se découvre en se faisant. Nous laissons les patients se saisir des instruments et objets proposés et les accompagnons dans leur découverte.

6.2.3.2 Règles et consignes ouvrant sur le jeu

Les règles de groupe classiques sont énoncées au début de la constitution du groupe. Elles sont énoncées à nouveau à l'arrivée d'un nouveau participant et chaque fois qu'il est nécessaire. Nous remarquons que plus le groupe « mûrit », s'autorégule, plus elles s'intègrent et prennent une dimension implicite.

Il s'agit des règles de régularité (engagement sur une durée) et de ponctualité, mais aussi de rester le plus possible dans la salle avec le groupe pendant toute la durée de l'atelier. Ces deux règles sont difficiles à tenir pour nos patients. La règle de discrétion, de

confidentialité est énoncée par : « Ce qui est dit, s'observe, se passe, dans le groupe reste dans le groupe et ceci inclut les soignants qui n'utilisent pas les données à d'autres fins que le soin. Vous pouvez parler de ce qui se passe à vos soignants référents, et nous pouvons parler de ce qui se passe avec les autres soignants de l'hôpital de jour. Mais ces éléments ne sont pas divulgués en dehors des espaces de soins à des membres étrangers au groupe et aux soignants. Les enregistrements des improvisations restent aussi dans la confidentialité du groupe. Elles ne sont pas destinées à une diffusion à l'extérieur du groupe. » La mise en place d'une recherche clinique sur ce groupe a nécessité une extension de cette règle et la garantie d'une anonymisation des données (chap. 5.8.2). Cette règle de confidentialité est fondamentale pour faciliter la libre expression qui ne s'acquiert que quand un certain niveau de confiance est trouvé dans le groupe. Elle est complétée de la règle de restitution (tout ce qui concerne les relations entre les membres du groupe est à traiter à l'intérieur du groupe, « entre nous »). Je sollicite le respect mutuel : « Nous pouvons ne pas être d'accord, mais nous ne sommes pas là pour nous juger. Chaque point de vue à sa place et peut-être entendu. Pour bien nous écouter, nous ne nous couperons pas la parole et laisserons de la place à chacun. »

La règle d'abstinence n'est pas possible dans le cadre d'une hospitalisation, car les membres du groupe ont d'autres types de liens à l'extérieur du groupe, dans l'hôpital de jour et parfois dans d'autres espaces sociaux (groupes d'entraide mutuelle, services d'accompagnement à la vie sociale).

Les consignes énoncent une proposition de jeu sans interdire de les transgresser. Nous pouvons jouer avec les consignes, trouver en elle un espace à la fois régulé et libre. La consigne générale dit que : « Nous sommes en groupe pour dire avec les sons, les gestes et les mots ce qui nous préoccupe dans nos pensées, ce qui se passe à l'intérieur de soi et dans nos relations avec les autres. Nous pouvons laisser aller le plus librement possible l'imagination, les gestes, les sons, les mots comme ils viennent à l'esprit, même si cela paraît futile, absurde ou déplaisant.» L'invitation à cette liberté d'expression suppose une relative levée des censures imposées par la vie sociale qui condamne ce qui fait trop de bruit, ce qui est dissonant, ce qui « n'est pas beau » à entendre. Ce qui compte est la qualité, l'authenticité de l'expression, et non pas une conformité à des critères extérieurs de code musical et de beauté. Dans toutes les consignes secondaires qui peuvent venir ensuite dans le déroulé du groupe, l'indication de la liberté trouve place. Le mot liberté indiqué pour l'utilisation du médium sonore qui implique la liberté dans la dimension sensori-motrice du geste, de la posture, de la voix, « *ne saurait être forcée* ». Elle « *est à conquérir dans le*

cours de l'utilisation. » Il s'agit de « *tenter d'être aussi spontané que possible* » (Roussillon, 2013 c, p. 62), de « *tenter d'entrer en communication avec les sons* » (E. Lecourt), de « tenter de dire en sons ».

Il n'y a pas d'obligation à l'utilisation des instruments. Il n'y a pas d'obligation à prendre la parole. On peut ne rien dire. Il n'y a pas là de « règles du jeu » autres que celles que le groupe se crée éventuellement dans la construction d'un projet.

J'ai assez vite renoncé à la proposition de fermer les yeux pour se concentrer sur le sonore (en pratique, très peu de patients parviennent à lâcher la maîtrise du visuel ne serait-ce qu'un moment) [261].

Ces règles et modalités fondées sur l'associativité portée par les consignes, ont pour but de délimiter une aire de jeu et d'échanges suffisamment régulée et protégée avec la permission d'ôter le masque des conventions sociales tout en respectant chacun, de délimiter le champ de l'action tout en offrant un espace d'expression propre à chaque personne, à leur mise en liens et au groupe.

6.2.4 La séance : un rythme à trois temps

<table>
<tr><th>1
Temps des retrouvailles</th><th colspan="4">2
Temps des trouvailles</th><th>3
Temps de séparation/ suspension</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Mise en corps rituelle et Variations :
Mise en mouvement
Mise en rythme
Mise en voix
Mise en oreille</td><td rowspan="3">Libre associativité verbale</td><td rowspan="3">Libre associativité sonore (L'improvisation)</td><td colspan="2">Retour au langage verbal – Ecoute de l'enregistrement - Position réflexive</td><td rowspan="3">Écoute musicale

Rangements

Saluts</td></tr>
<tr><td>Après l'improvisation</td><td>Après l'écoute de l'enregistrement</td></tr>
<tr><td colspan="2">Rebonds associatifs</td></tr>
</table>

En suivant une tripartition assez semblable d'une séance à l'autre, chaque séance n'en possède pas moins sa forme singulière, son originalité, ses irrégularités données par le groupe à ce moment-là. Un tableau en annexes reprend séance par séance, les grandes lignes de ces trois temps (pp. 53-67).

[261] Comme on le verra plus loin, la « scénarisation de l'aveugle » viendra dire quelque chose au sujet de cette consigne.

6.2.4.1 Premier temps. Une mise en présence, en corps, en mouvement, en oreille, en rythme. Un temps de retrouvailles et d'exploration en groupe.

Les patients arrivent le plus souvent spontanément à l'heure. Si un membre du groupe n'est pas là, mais présent dans l'hôpital de jour je vais le chercher, en particulier s'il s'agit de quelqu'un de nouveau. A-t-il oublié l'heure ? S'est-il endormi ? Pourquoi ne veut ou ne peut-il pas venir aujourd'hui? Dans ce cas j'essaie d'inviter la personne à venir en parler dans le groupe et compte sur les encouragements du groupe souvent bien plus efficaces que les miens.

Chacun se déchausse avant d'entrer dans la salle. Des échanges ont lieu durant ce temps d'installation et donnent la tonalité, l'ambiance du groupe. Les absents sont nommés et le pourquoi de l'absence souvent interrogé par le groupe. La fermeture des deux portes derrière le dernier arrivé marque le début de la séance. Assis en cercle[262] nous débutons immuablement par un petit rituel[263] qui consiste à prendre conscience des appuis (sol, chaise) et à sentir les limites de ses jambes, bras , épaules, tête en les parcourant de ses mains puis à se centrer sur sa respiration. Au début du groupe je guide ce parcours avec des mots et les personnes imitent et reproduisent en miroir mes gestes. Au fil du temps cela ressemble à une chorégraphie qui se synchronise spontanément sans que j'aie besoin de l'accompagner de mots. Elle constitue « une prise de corps », une « mise en présence » une « mise en groupe ». C'est un temps de retrouvailles entre les membres du groupe, une prise de repères dans le lieu (l'espace), le groupe, le corps. Cette « *mise en présence* » constitue un prélude à la mise en jeu qui va suivre grâce à la mobilisation d'une « *activation énergétique* », (O. Avron) sur laquelle se greffe tout échange.

Cette « mise en corps rituelle » se poursuit par des variations valorisant les moyens d'expression non verbaux et en particulier la kinesthésie, des jeux de gestes, de rythme, de voix. Je propose les consignes de ce premier temps de groupe par associativité avec les séances précédentes (une remarque d'un patient), ou une tonalité du groupe du jour… et de manière à ce que des processus associatifs puissent déjà à ce stade se déployer (des

[262] Le cercle renvoie à la forme ronde enveloppante maternelle première matrice permettant de contenir les représentations et à une forme primitive protectrice et sécure de situation groupale. C'est un élément continu sans début ni fin qui peut symboliser l'harmonie. Le cercle permet de se relier facilement par la vision de tous par tous, d'être ensemble. Le positionnement en cercle du groupe, le rituel d'entrée vient figurer dans le dispositif, son espace, la dimension protectrice de la sécurité existentielle et psychique de base, d'un lieu qui peut contenir le trauma, les douleurs et les transformer pour les intégrer. Il accentue ce caractère de « bulle protégée » temporairement (et partiellement) isolée de l'extérieur.

[263] Il s'agit d'un rituel inspiré par un stage avec la danseuse et chanteuse Sabine Novel. Ce rituel m'a fait penser au groupe par l'enveloppement des membres du corps avec les mains, suivi du réveil du visage, de la bouche et d'une prise de conscience de la respiration avant le travail du corps et de la voix. Il ne prend place qu'à partir de S11.

consignes « ouvertes »). J'ajuste les propositions en fonction de la réceptivité du groupe, des propos, de ce que j'observe et ressens. Elles viennent souligner que nous accordons de l'importance au langage du corps, aux éprouvés du corps, du mouvement, de la voix. Ils préparent la projection possible dans l'expression gestuelle et sonore. Nous utilisons les sons des instruments que nous pouvons explorer un à un[264], la voix avec des jeux vocaux inspirés des travaux de G. Reibel (1984, 2006), des jeux avec la dimension sonore des mots (G. Bourlot, J.M. Vives, 2012), d'un poème… Les sons stimulent la production d'imaginaire, de mouvements sur la musique, éventuellement un récit corporel et gestuel. Cette potentialité d'entrer et d'être dans le jeu peut faciliter la rencontre de l'autre, de soi, et un partage d'affects. Ces jeux visent à développer la créativité et ouvrir à l'expérience culturelle à partir d'une proposition formelle ou thématique.

À chaque étape chacun est invité à s'exprimer sur ce qu'il ressent, ce qu'il a vécu dans la proposition de jeu.

Ce premier temps se réduit progressivement au fil de la constitution du groupe pour laisser plus de place au suivant et semble reprendre plus de place dans les phases de transition, de « brouillage » du travail de groupe, ou à l'arrivée d'un nouveau participant.

6.2.4.2 Deuxième temps : temps des trouvailles – Figuration, scénarisation sonore

C'est le temps fort du dispositif, un temps de co-construction dans le langage verbal et préverbal, dans les mots et dans les sons (les gestes sonores, instrumentaux et vocaux).

L'alternance des moments de jeu avec le sonore et d'échanges verbaux fait travailler l'articulation entre symbolisation primaire et secondaire. Entre formes de vitalité dynamiques, signifiants formels énigmatiques dont le sens reste flottant… et formes verbales qui proposent une signification potentielle.

Il se déroule schématiquement en trois temps.

1. libre associativité verbale

Un appel est lancé à l'émergence d'une préoccupation qui apporte un motif, une idée, des impressions, des images, des émotions, une situation vécue, une scène imaginaire… La situation énoncée en mots par un sujet est nourrie par les apports, les rebonds du groupe par l'associativité et l'imaginaire groupal. Elle inspire des images, des impressions, des dérives, parfois des références issues de la culture (chansons, contes, films…), des

[264] En particulier lorsque le groupe est à son début pour favoriser la découverte des différents timbres des instruments, rechercher des modes variés de leur usage, les entendre un à un avant la polyphonie groupale.

associations/dissociations au contour flou, magmatique, un bazar d'images, un « *bazar de mots* »[265]. Progressivement des éléments disparates se rassemblent et se dessinent des lignes de force, des bords.

Quand la situation est au point mort, je sollicite la mémoire de la séance précédente ou amorce un récit qui retrace le cheminement en cours. Cela permet parfois de relancer la parole et l'associativité d'une séance à une autre[266].

Parfois aucune pensée ne vient dans le langage verbal. À l'inverse un trop-plein peut mettre en panne la capacité représentative du groupe. Nous passons au registre sonore. L'invitation à se saisir d'un instrument permet une reprise du cheminement au-delà du sentiment d'arrêt ou d' « embrouillement » de la pensée. Une potentialité de dire/faire quelque chose autrement est là, encore. Quelque chose peut faire signe dans le son, dans le groupe dans une forme *d'associativité formelle* déployée à partir de la sensori-motricité.

2. Des sons : libre associativité sonore

L'improvisation polyphonique réalise une « figuration sonore », « une scénarisation sonore », où se rencontrent simultanément et dans la succession toutes les voix du groupe, toutes les voix qui composent chaque membre du groupe (la groupalité psychique du sujet), dans une association libre sonore.

Le processus associatif passe du registre des mots, de la parole, à une « expression musiquée », un registre inhabituel éloigné même de l'idée commune de « faire de la musique » (aucune grille, aucune partition, aucun code, aucun apprentissage instrumental…). La pensée n'est pas que de nature linguistique nous en explorons là le versant préverbal sonore et kinesthésique, une pensée en acte, en gestes-sons, qui permet d'accéder à des couches plus profondes de la psyché.

Le terme d'improvisation[267] caractérisant la production du groupe n'est pas employé ici dans le sens des techniques d'improvisation musicale du jazz par exemple, car il n'y a pas là véritablement de technique préétablie, de grille, de rythme, de structure, mais juste des mots et de l'imaginaire, évoqués, rêvés en groupe dans le temps précédant, qui habitent l'esprit de chacun et du groupe. Il s'agit d'un play winnicottien, d'un espace de jeu dans

---

[265] « *Le bazar des mots est un espace de troc poétique qui s'intègre au milieu des stands d'un marché. On y échange des proverbes, des chansons, des histoires ou de simples mots* » (Von Stebut, 2015, p. 137).

[266] S. Resnik utilise le terme de *remembrance* pour désigner le rassemblement des membres du groupe à chaque séance, la mémoire qui construit l'histoire du groupe élaborée au cours du processus. Pour l'introduction d'une discursivité C. Neri parle de « *conarration transformante* », de « *transformation conarrative* » (Neri, 2007, p. 25)

[267] Improvisation est dérivée de l'italien *improviso* emprunté au latin *imprōvīsus* « qui arrive de manière imprévue ».

lequel le sonore s'organise dans l'atmosphère de l'expérience partagée au présent du groupe.

L'improvisation dure le plus souvent autour de six minutes (entre 4 et 10 minutes pour les extrêmes). La durée est fixée à l'avance par accord groupal.

3. Retour aux mots : une reprise réflexive.

L'improvisation est commentée juste après sa réalisation puis après l'écoute de l'enregistrement comme dans le dispositif de la *communication sonore* d'E. Lecourt. L'improvisation sonore offre une forme de figurabilité de l'expérience du groupe sur laquelle un dire en mots est peut-être possible. Exprimer verbalement son ressenti à partir de la perception sonore est une expérience difficile de façon générale. Cette difficulté est accrue pour les sujets que nous accueillons en hôpital de jour. Elle est parfois impossible. Parfois elle relance une co-associativité groupale initiée en amont.

Je tente d'amorcer un « dire » sur ce « faire sonore » en demandant comment chacun a vécu et entendu cette expérience de jeu sonore, « Qu'est-ce qui s'est passé ? », « Comment peut-on se le raconter ? » Cette question du « comment » tente d'ouvrir, au-delà d'une évocation particulière, une exploration de l'expérience vécue sur le moment de l'improvisation puis dans l'audition de celle-ci. La parole permet de lier des « formes du sentir », des images, des idées apparues dans l'expérience vécue de l'improvisation et de les partager en groupe.

J'essaie de relier ce qui rapproche ou différencie les écoutes, les vécus mobilisés dans le groupe, d'identifier les thèmes qui semblent l'occuper.

6.2.4.3 Troisième temps : Temps de séparation/Mise en suspension

Le moment précédant la séparation jusqu'à la séance suivante se déroule autour de l'écoute partagée d'une musique apportée par un membre du groupe. Si personne n'a apporté de musique je propose parfois moi-même une écoute musicale liée à mon associativité, à ce que je perçois de la dynamique groupale, à de ce qui la traverse.

Cette musique est celle du code culturel. Elle a valeur de message à l'adresse du groupe (et donc des soignants). Elle contribue à prolonger la problématique qui, plus ou moins consciemment, travaille le groupe. Elle peut apporter une potentialité de rebond pour la séance suivante. Cette écoute est un possible support projectif qui peut être investi par les membres du groupe. Chacun peut exprimer son ressenti, faire un commentaire sur le motif du choix, sur les sensations, idées, images qu'elle génère. Un lien peut être fait avec la thématique qui se développe dans les improvisations sonores.

Après cette écoute musicale, nous rangeons les instruments, les chaises, et nous nous séparons. Le moment des : « Au-revoir ! », « A la semaine prochaine ! », les retours dans la salle pour dire encore un mot en aparté, la descente plus ou moins animée de l'escalier pour rejoindre la grande salle… prolongent ou contraste avec la tonalité de groupe du jour.

6.3 Cheminement suivi par le groupe – Prélude, Thèmes et variations

« *Car c'est de chemin qu'il s'agit, de voyage*. » (Michaux, 1972, p. 8)

6.3.1 La fenêtre temporelle de la recherche

> « *Le temps qu'aura duré le groupe, avec les différents vécus qui s'y sont déroulés, sera mémorisé et conscientisé par chacun des participants, thérapeutes comme patients comme un temps qui aura compté, autrement dit un parcours existentiel signifiant*. » (Chouvier, 2015, p. 8)

La mise en place de l'atelier du Son des Sens a débuté en février 2013. Il se poursuit à ce jour. Entre février 2013 et juin 2015, ma fenêtre temporelle d'observation, 84 séances ont eu lieu. J'ai fait le choix de conserver ce grand nombre de séances. Ce choix est motivé par le temps nécessaire au déploiement des processus thérapeutiques tout en restant compatible avec un projet de recherche qui impose ses délais, sa propre temporalité. La dynamique du groupe sur cette période ouvre un véritable cycle sur un plan macroscopique. Ce cycle se termine pour être exact en juin 2016[268]. Je ne décris pas la période de septembre 2015 à juin 2016, période qui décline des problématiques amorcées dans le dernier thème dit du voyage, pour des raisons de format (et de temps).

J'ai été tentée de commencer la description du travail clinique à partir de la rentrée de septembre 2013 (S15), à partir du dispositif tel que je l'ai décrit en amont et qui a conservé une forme stable jusqu'en juin 2016. Mais tout commence dès le premier instant de mise en présence. Jules, François, Omar, Amina, Jeanne qui ont poursuivi à la rentrée de septembre 2013 avaient ce vécu antérieur fondateur de groupe. J'aurais aussi mis hors-jeu mes propres appréhensions, tâtonnements et défenses en ce début de groupe et leur travail de construction d'une enveloppe groupale qui puisse accueillir le non-symbolisé. Il permet par ailleurs de voir (et entendre) comment le dispositif se co-construit et s'ajuste aux besoins de ce groupe.

[268] À la rentrée 2017 le groupe se trouve considérablement renouvelé et le dispositif se modèle pour répondre aux besoins de ce nouveau groupe.

6.3.2 Présentation des sujets du groupe – Constitution du groupe

22 patients ont participé au moins une fois au groupe : 11 hommes et 11 femmes (annexes, p. 6). Cette parité est le fruit du hasard. Les patients n'ont pas été « sélectionnés » par rapport à l'idée d'une recherche, mais sur les bases habituelles de notre fonctionnement de L'HDJ telles que nous les avons décrites un peu plus haut. Les patients participants à cet atelier sont d'âges variés (entre 19 et 61 ans). 4 personnes ne viennent qu'une seule fois (elles n'adhérent pas à la proposition d'HDJ ou le projet est réévalué au vu de la symptomatologie). 13 patients participent plus de 6 mois à l'atelier, 2 toute la durée de la fenêtre de recherche. Certains participants ont un absentéisme marqué tandis que d'autres ont une participation très régulière (annexes, p. 7).

Sur le plan des origines culturelles, deux femmes (Amina et Nadia) et un homme (Omar), nés en France, sont issus une famille d'origine algérienne. Corina est d'origine roumaine. Ils souffrent tous de pathologies psychiatriques sévères ayant nécessité au moins un long séjour hospitalier, ou des séjours itératifs (sauf Aubin qui n'a jamais été hospitalisé). 17 ont un diagnostic de psychoses schizophréniques, 1 de schizophrénie dysthymique, 1 de troubles bipolaires et 3 de pathologies identitaires et des limites. Ils sont tous suivis par un psychiatre au CMP ou un psychiatre libéral, souvent un psychologue. Ils ont par ailleurs pour plusieurs d'entre eux des entretiens réguliers avec leurs infirmiers référents, participent à d'autres activités groupales à l'HDJ ou dans un CATTP. Certains bénéficient d'un accompagnement socio-éducatif qui les aide à maintenir des conditions de vie suffisamment bonnes dans leur logement. Plusieurs modalités de prise en charge sont ainsi associées dans un maillage complexe rendant impossible d'attribuer des résultats à un seul d'entre eux.

Pour des raisons de confidentialité, nous indiquons dans les annexes les éléments singuliers de chaque participant qui nous paraissent apporter un éclairage à leur parcours et à leurs apports dans le groupe (annexes, pp. 8-30).

Nous avons le plus souvent une connaissance préalable de chaque personne du fait de sa venue régulière en hôpital de jour avant l'entrée dans le groupe. Si son entrée dans le groupe coïncide avec son arrivée à l'hôpital de jour nous le connaissons plus indirectement par la présentation que nous fait l'équipe qui nous le confie ou la lecture de son dossier. L'entretien préliminaire à l'admission dans le groupe donne une approche de son rapport au sonore. Cependant l'expérience montre que la connaissance préalable que nous avons des participants ne permet pas véritablement de prévoir ce qui va se dérouler dans le

groupe, comment les personnes vont entrer en présence et comment le jeu avec le sonore va s'initier.

Aucun participant, sauf Lucie, n'a d'apprentissage de la musique. Ceci facilite notre objectif de délaisser les aspects techniques pour entrer dans le jeu avec le sonore à partir de son ancrage sensori-moteur et relationnel.

6.3.3 Repères pour suivre le cheminement du groupe

> « *Pour faire avec des éléments multiples un édifice bien ordonné dans lequel on distingue quelque chose, il faut le faire exprès*. » (Poincaré, 1908, cité dans Kaës, 2015, p. 181)

Pour faciliter le suivi du cheminement du groupe j'utilise la lettre S suivi d'un chiffre x pour désigner la ixième séance. Ceci permet le renvoi aux différents tableaux des annexes.

Un tableau des jeux et écoutes musicales au trois temps du dispositif (annexes pp. 53-67) et un tableau des instruments utilisés par chaque participant et par séance (annexes, pp. 36-52) sont disponibles dans les annexes.

Un instrument suivi du signe* désigne le fait qu'il a été induit par la consigne ou la spatialisation de certains instruments dans la salle et qu'il n'est pas un libre choix du participant. Il n'est pas pris en compte dans le tableau récapitulatif des instruments utilisés par chacun des participants.

♫ suivi du chiffre de la séance signale un commentaire sur une improvisation sonore. Ce commentaire est suivi d'éléments de la double écoute pratiquée par Sophie Fardel. Signalons d'emblée que seuls deux commentaires ne se recoupent pas (S19, S37) sur les trente-huit séances pour lesquelles la double écoute a été réalisée.

Ω cette forme évoquant un casque signale un commentaire sur une écoute musicale.

Chaque séance a son dossier sonore. Les éléments sonores sont accessibles sur la clé USB jointe dans la pochette de la couverture des annexes et l'écoute permet à chacun de se faire sa propre idée.

Dans chaque séance I, II, III renvoie aux trois temps du dispositif. Si une partie contient plusieurs enregistrements le chiffre de la partie est complété par a,b,c…

L'abondance du matériel implique, pour rester dans un document lisible, se centre sur les formes prises par les mises en jeu dans les registres primaires et secondaires telles que j'ai pu les repérer. Ce choix se fait au détriment de l'approfondissement de tous les aspects complexes intriqués dans une séance.

Je présente ci-après le cheminement du groupe thème par thème. Pour chaque thème je décris une ou deux séances dans le texte de la thèse. Je fais un tableau récapitulatif des mises en jeu dans les différentes modalités de langage du groupe qui correspond à mon axe de recherche. Les autres séances du thème sont placées en annexe (annexes, pp. 68-123).

Je propose un commentaire théorico-clinique à la suite de chaque thème centré sur des aspects qui me semblent particulièrement prégnants.

S 1 - S 14	Prélude aux variations sur un thème Expérience de différents aspects du jeu avec le sonore - Construction de la groupalité – Co-construction du dispositif
Été 2013	
S 15 - S 28	Variations sur le thème « Je voudrais parler à mon père », « mais Papaoutai! »... Appels sans réponses
S 29 - S 36	Variations sur le thème des ruines de la maison détruite: Un contenant disparait - « Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien ».
S 37 - S 42	Variations sur le thème des catastrophes surmontées (orage, noyade, quatre (plus le « cinquième ») éléments)
S 43 - S 48	Variations sur le thème de la séparation
Été 2014	
S 49 - S 56	Variations sur le thème de Louis (l'ouïe) – transmission – rencontres en double transmodales (reprise du groupe à la rentrée)
S 57 - S 63	Variations sur le thème de l'aveugle : « la vision disparait » - une main tendue - une nouvelle vue
S 64 - S 84	Variations sur le thème du Voyage : Passer « le mur » (du son) – Rencontrer -un voyage « sans retour » - « Je suis le groupe qui reste ».
Été 2015	

S 85 - S 92	Variations sur le thème de « Tais-toi » - « T'es toi »
S 93 – S 98	Variations sur le thème de l'écho (l'écho de nos montagnes, Echo, « ça me regarde »)
S 99 – S 103	Variations sur le thème : « le groupe qui marche » (et ses différents styles)
S 104 – S 115	Variations sur le thème de la peur et de la solitude - naissance de la musique - les « conflits d'intérieur » - les rencontres impossibles (Slams)
S 116 – S 118	Un « conte d'amitié »
Été 2016	

Tableau récapitulatif des thèmes

6.3.4 Prélude aux variations sur un thème - Construction de la groupalité - Co-construction du dispositif (S1-S14 et atelier d'été)

> « *Aucune médiation n'est productrice d'effet de croissance psychique si elle n'est pas d'abord présentée par un sujet à un autre sujet et alors seulement inventée-crée par l'un et par l'autre dans cet accompagnement mutuel.* » (Kaës, 2002 b, p. 28)

6.3.4.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S1 à S14

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	**Mise en jeu dans le langage verbal**
S1	Mobilité restreinte, entravée – corps lourds – regards vers le sol « *Signature sonique* » (Jules) Jouer avec les autres ou se défendre de jouer en s'accrochant au code (Lucie)	Anticipation positive du dispositif La musique « *entraine et fait du bien* » « *Se synchroniser ensemble et avec la musique* » (François)
S2	Mouvement vers le haut et vers le bas (induit pas la musique) L'énergie, le rythme est communicatif	La musique s'adresse au corps Idéal d'harmonisation Entrer dans le jeu (game) par la musique
S3	Rythmes vitaux, corps animaux - Accordage à l'instrument Un cœur bat (pulsation diastole systole) Fragilité du maintien de la pulsation - Décharge d'énergie qui vide Effet d'ensemble	Malgré l'angoisse et la fatigue on existe comme groupe « *On dirait qu'on est relié* » (Lucie) Un titre « *l'appel de la grenouille de Camargue* »
S4	Trouvaille d'un geste-son de mer sur le contenant-salle (Michel) repris en groupe Ça part et ça revient - Ça se disperse et ça se rassemble (dans les mouvements de groupe et la construction musicale) Fond-forme, Inversion du fond et de la forme La fin reprend le début	Rejets des fantômes qui nous habitent (O.R. P. Henry) C'est inquiétant/ ça rassure et ça apaise Idéal de calme (mer ensoleillée)
S5	Recherche du « *ça sonne bien* » En suspension Nature Zen Un signal émerge	Les codes de l'accord parfait musical
S6	La voix a besoin d'un soutien (fond sonore)	
S7	Passage d'une atmosphère tendue à une atmosphère joviale ça chute, ça bloque – ça débloque Sons vocaux primitifs (régression régénérante ou défense maniaque ?)	Rivalité fraternel sur un instrument (piano) Angoisse de l'effondrement du sens des mots Désillusion –Ré-illusion
S8	Peau à peau (frotter, pincer les ballons) Faire « chanter » un objet silencieux (trouvaille sonore) Ça explose Jouer avec la consigne	Imago maternelle en colère
S9	Ça s'envole dans le geste « rires jaunes » - dépression du son -tonalité maniaque La fin reprend le début	Polarité de l'humeur (triste - gai)
S10	Une voix de soliste Imitation Espace – durée – silence La fin reprend le début	Appropriation du nom de l'atelier dans la créativité groupale
S11-14	Construction d'une composition groupale (partage d'idées musicales, ajustements)Pré-code musical	Tristesse - Joie Ressenti sur les liens de groupe Harmonie et dysharmonie coexistent

6.3.4.2 Deux séquences du prélude

6.3.4.2.1 « Les fantômes qui nous habitent » S4 (13/04/2013)

Comme lors de la précédente séance, Lucie parle en arrivant sur le seuil de la porte d'une angoisse qui l'empêcherait « *de tenir* ». Elle tarde à prendre place et je me demande si elle va parvenir à entrer véritablement dans l'espace de la salle. Elle semble cependant curieuse, son regard balaye la salle et elle finit par rentrer. Je propose au groupe de poursuivre l'exploration sonore de la salle et des instruments que j'ai spatialisés (piano numérique, métallophone, bâton de pluie, boomwhackers, tubes résonants, congas, cajon, ocean drum, octoblock, claves, œufs, triangle, baguettes de bois) sans oublier le corps et la voix. Je leur propose « d'habiter l'espace avec le son ». Durant cette exploration que chacun fait pour soi parmi les autres des interactions inattendues à 2 se produisent. Chacun s'engage dans l'exploration y compris Lucie qui semblait avoir commencé le groupe « en traînant les pieds ». Certains disent leur préférence pour un son : Amina : les tubes résonants, Lucie : le piano, François : les congas. Puis dans un deuxième temps je propose tout en s'écoutant d'associer des sons sur *Comptine* extrait du *Concerto pour une porte et un soupir* de P. Henry (l'idée m'était venue lorsque Lucie avait dit son intérêt pour le « bruitage »). Cet extrait musicalise des grincements de porte, porte objet d'ouverture, de fermeture, du passage de seuil justement. Cette musique produit sur le groupe un effet inquiétant, voire angoissant que François, alors porte-parole du groupe, verbalise avec l'image d'un « *château hanté* », et « *des fantômes qui nous habitent* ». Michel et Amina en accord avec cette impression ont trouvé cependant cela amusant et curieux. Nagy et Corina ne se prononcent pas, mais à leur expression j'ai l'impression qu'ils ont du mal à qualifier cette étrangeté. Je ne me sens pas à l'aise d'avoir proposé au groupe une musique que j'avais choisie pour susciter de l'étonnement et de la curiosité pour l'exploration sonore, mais vécue globalement comme angoissante en ce tout début d'atelier. Du reste après ce jeu le groupe est pris d'un mouvement de dispersion. Deux puis un troisième sortent pour aller aux toilettes, ce qui entraîne des moments d'attente de leur retour pour poursuivre. Le groupe à nouveau rassemblé échange ensuite, comme par contraste, sur ce qui est calme et apaisant. Corina montre au groupe une image de plage ensoleillée qu'elle a dans son téléphone portable. Michel dit qu'il a remarqué tout à l'heure dans l'exploration des sons de la salle qu'en frottant le mur en faisant des cercles avec le plat de la main ça fait un bruit de vagues (il se lève pour en faire la démonstration). Corina dit qu'elle a essayé de gratter le mur et « *là c'était inquiétant* ». Je saisis cet échange sur le sonore du contenant

de la salle pour proposer d'improviser en partant tous ensemble de la trouvaille sonore de Michel : le frottement du mur en tournant qui fait le bruit des vagues, et, en fonction de ce que chacun ressent ensuite, de prendre un instrument de son choix disposé dans la salle pour improviser, en se déplaçant et changeant si cela est souhaité. Nous sommes répartis dans la salle partout où il y un espace suffisant de tapisserie pour faire ce geste-son. Je propose la durée de 10 minutes (dans la réalité elle durera 10'52, car je laisse se terminer la fin que le groupe est en train de mettre en place).

Après l'improvisation : Lucie dit qu'elle est restée un long moment au piano, car elle *« cherchait à inventer une mélodie* » puis à la fin elle a fait « *comme un son de flûte en soufflant dans un tube* » (boomwhacker). Omar dit qu'il s'est promené dans la salle sans trop savoir que faire et Amina qu'elle « *s'est éclaté dans le groupe* » (j'entends les deux sens du mot s'éclater). François est « *curieux d'entendre l'enregistrement* », car il a trouvé que « *c'était très musical* ».

L'écoute est très attentive interrompue par des rires lorsqu'on entend Amina éternuer (6'26). François confirme que « *ça rend bien* ». Michel : « *On a tous cherché notre son* ». Corina : « *c'était vraiment une mer ensoleillée* ». Omar me pose des questions sur la technique de l'enregistrement. Lorsque je le ramène à l'improvisation en elle-même il dit « *c'était bien* » comme pour me faire plaisir, mais il me semble en dehors des échanges du groupe. François : « *c'est une promenade dans les sons qui revient à la maison* ». Je leur fais remarquer qu'ils sont spontanément retournés vers le mur de la salle pour faire une fin qui reprend les sons du début. Je souligne aussi le paradoxe de souligner les limites de la salle pour ouvrir un large horizon (sur la mer).

♫ 4-II Le geste-son de frottement circulaire sur le mur nous absorbe tous pendant une assez longue durée : 1'17. L'improvisation commence en quelque sorte par une chorégraphie. La voix dans le boomwhacker semble venir de loin (ouhouh….iouhouh…), du souffle s'associe puis la voix vibre du fait de l'obturation/désobturation rapide de l'extrémité du boomwhacker. À 2', s'introduit le métallophone et un nouveau son de frottement-grattement (celui qualifié d'inquiétant par Corina ?), 2'38 le son du piano émerge comme s'il cherchait à retrouver une mélodie connue et partiellement oubliée, suivi de près par le bâton de pluie tandis que les frottements sur le mur cessent (la continuité de l'eau semblant assurée par le bâton de pluie ?). 3'11 tinte le triangle, l'octoblock joue d'un mouvement circulaire. 3'25 un œuf s'agite le piano semble lui répondre par des trilles. 4'36 des souffles réapparaissent puis le piano semble s'éloigner et les autres instruments prennent le dessus de la scène comme une inversion du fond et de la forme. D'un fond pour

le piano, le jeu des autres instruments passe au-dessus du piano qui s'offre alors comme support avec une mélodie lointaine. Vers 5'45 une courte période de brouillage[269] précède l'apparition de l'ocean drum, un frottement sur une peau, des tapotements, le piano s'éloigne encore… 6'50 le triangle sonne comme une horloge pour marquer le temps, heure du retour ? Après une nouvelle période de brouillage (7'50) le piano reprend sur une mélodie plus hachée. Cet aspect haché semble repris par le métallophone. 9'18 les souffles reviennent, les frottements des mains sur le mur convergent, la voix reprend sa mélopée et tout rappelle alors le début. Cette composition (ABB'A) avec inversion des plans sonores (B→B') donne une impression de méditation rêvante et de plénitude qui conjugue du chacun pour soi et du groupe. Le piano semble jouer pour lui comme détaché du reste de l'environnement, mais à la réécoute des ponts se font. Il existe une esthétique visuelle de cette improvisation qui contribue à sa créativité et à l'émotion palpable qu'elle a générées dans le groupe (sauf pour Omar, mais la S29 éclaire potentiellement après coup cette « mise en absence » par rapport au contenant-salle)

La double écoute souligne le mouvement de va et vient et évoque un sentiment « *d'harmonie entre intérieur et extérieur* »

6.3.4.2.2 « Dans blocage il y a cage » - S6 (27/03/2013) et S7 (03/04/2013)

Ces deux séances sont consacrées à des propositions de jeux avec des « mots-sons » (je donne des exemples possibles de rythme, découpage, inversion des syllabes, des lettres, dédoublement de syllabe, accents…). Chacun pense à un mot avec lequel il aimerait jouer. Ghislain propose : obstination, Corina : mer, Jeanne : opportun, Michel : belle, Jules : planète, et François : Égypte. Je les écris en majuscule avec un marqueur sur un grand carton accroché au-dessus des porte-manteaux de la salle. Une improvisation incluant les instruments est faite avec ces mots (6 II). L'idée d'inclure des instruments vient de Michel et de Jeanne, car la voix seule, si elle n'est pas accompagnée ce n'est pas facile, disent-ils en substance (il souligne un besoin d'un fond pour la voix). Cette improvisation recueille

[269] Le brouillage sonore désigne un effet sonore qui rompt le cours de l'improvisation par un moment de « *confusion passagère* », de désorganisation sonore régrédiente vers une forme de lien archaïque. C'est aussi un « *moment de redistribution des cartes* », « *de nouvelles donnes* », « *de germination* », d'une potentielle reliaison créative dans le groupe. C'est un moment qui, malgré son caractère désagréable à l'écoute, peut être fécond et doit rendre attentif à ce qui survient juste après. Produit par des gestes de secouement, de frottement, il semble constituer une sorte de « lâcher prise » pour reprendre autrement. Il désorganise, mais n'est pas de l'ordre du chaos. L'énergie de déliaison est doublée du ressort d'une énergie de reliaison. À ce titre contrairement au lien acoustique du bruissement de groupe et au lien affectif de l'ambiance sonore du groupe qui sont des liens immédiats, le brouillage sonore est un lien de transformation, un lien créatif. Ces trois modalités de liens ont une fonction d'enveloppe. (Lecourt, 2002 b, pp. 40-42) (Lecourt, 2003 a, p. 7)

des qualificatifs plutôt satisfaits : « *reposant, poétique, contrastes de voix, ressemble à une mélodie, des surprises, un chœur, de la gaieté et du rythme… ».*

À la séance suivante (S7) il est prévu d'explorer les mots de Jules : planète, et François : Égypte. Mais la séance prend un cours difficile. Lucie et Corina souhaitent toutes deux jouer avec le piano. Une tension s'installe entre elles. Je propose un jeu à quatre mains, mais Lucie ne veut pas partager le clavier avec « *quelqu'un qui ne sait pas jouer* ». Je redis que nous sommes ensemble pour explorer et jouer avec les sons sous toutes leurs formes et que cela ne nécessite pas de savoir jouer de la musique (je pense pour moi que le piano numérique est aussi mon instrument que je partage avec le groupe). Lucie se met en retrait dans une attitude boudeuse et critique, s'assoit par terre contre le mur, les genoux repliés, le coude sur son genou et la main devant la bouche. Elle critique la proposition de jeu avec les mots. « *Un mot, ça a un sens logique* » dit-elle « *c'est impossible de se défaire de ça* ». Jules poursuit: « *Si on perd la base du mot on peut avoir des problèmes* ». Lucie « *Quand je déstructure le mot j'ai l'impression de m'écrouler… Je reste carrée. Je déconnecte si je garde pas le mot. Je peux pas me défaire d'une logique* ». Jeanne : « *C'est dur de jouer, on n'a plus l'habitude en tant qu'adulte et en plus avec la maladie* ». Jules remarque qu'il n'a « *pas de souvenirs de jeux qui lui reviennent* ». Lucie : « *Petite je ne jouais pas, je ne m'intéressais pas. »… « Je suis trop exigeante envers moi-même »… « je n'ai pas d'imagination.* » L'ensemble du groupe semble partager cette difficulté de jeu dans l'enfance. Seule Corina a des souvenirs « *de jeux à la poupée* » avec son frère. Un moment de silence suit associé à une ambiance tendue, pesante. J'ai l'impression que ma pensée se disloque et s'écroule suivant le mouvement du corps de Lucie. Je me sens maladroite et mal à l'aise de leur avoir fait cette proposition de jeu avec les mots qui est difficile … mais que peut-être la difficulté est ailleurs, déjà présente dans la rivalité entre Julie et Corina savoir/pas-savoir, jouer/pas-jouer. Je trouve un soutien dans la pensée de Winnicott pour leur exprimer que la capacité à jouer peut petit à petit se trouver ou se re-trouver... Jules dit alors « *C'est qu'on a un blocage.* » Puis il souligne : « *dans blocage il y a cage* ». « *On est enfermé dans une cage* » poursuit-il. Il y a « *bloc* », « *âge* », et « *je* », poursuivent Jeanne puis François… Et le jeu reprend petit à petit à ma grande surprise à un moment où je tentais de réfléchir, à une autre proposition de jeu. Des instruments s'associent… Même Lucie sort de son retrait, se laissant prendre par la dynamique de groupe. Elle se lève en incluant en chantant le thème de « *Zorro est arrivé, sans se presser* » (Zorro le sauveur de toutes les situations délicates). À la fin Jules dit « *on a pris juste le mot sans sa définition* ». François dit que c'est dommage de ne pas avoir enregistré ce

« *moment du déblocage sur blocage* ». Je n'ai en effet pas mis en route le micro ne m'attendant pas à ce rebond très spontané. Jules, avec humour à François « *On peut redébloquer si tu veux* ». Le groupe rit et dans un brouhaha échange des propos autour du fait qu'on dit qu'ils sont des fous … alors ils peuvent se permettre de « *débloquer et redébloquer*». « *Même les psychiatres débloquent* » dit Jules en me regardant du coin de l'œil. Je suis amusée par leur propos et étonnée de cet humour. Le groupe approuve l'idée de Jules de refaire une improvisation avec le mot « *blocage* » pour qu'elle soit enregistrée. Elle sera moins créative et spontanée que le premier jet, en tout cas dans mon souvenir. Lucie parle de « *défoulement* », François de *« joie sans contrainte* », Jules de « *plaisir à débloquer* », « *j'avais jamais entendu ma voix comme ça* ». Corina parle de « *joie et rigolade* », Jeanne de « *cacophonie* » qui « *colle mal avec son besoin de sérénité du moment* ». Après l'écoute pour François c'est le « *meilleur enregistrement* », pour Jeanne « *le pire, car trop de brouhaha et pas mélodieux comme la précédente* ». Je sors très fatiguée de cette séance, bien que soulagée de l'issue qu'a trouvée le groupe. La stagiaire infirmière a elle aussi trouvé le moment critique éprouvant, mais « *cela aurait pu être pire* » dit-elle. (Nous évoquons dans le post-groupe des situations difficiles avec Lucie dans la vie quotidienne de l'HDJ où elle « *fait des malaises* », « *se laisse tomber* » et doit être portée jusqu'à une chambre à l'étage et bordée « *comme un bébé* ». Le groupe semble avoir joué là un rôle de portage et d'enveloppement.

♫ 7-II L'improvisation est lancée par un raclement de gorge, son identificatoire de Jules[270] à l'HDJ. Je ne pense pas qu'il l'ait fait de façon volontaire ici, mais il tombe à propos. Se mêlent ensuite des sons de toux, de raclement de gorges, des sons expulsifs, des cris évoquant des primates, des cris très aigus, des chuintements, des salves sèches rapides sur la conga, des instruments secoués (cabassa, maracas). Trois sons au métallophone arrivent comme des intrus en milieu de l'improvisation. À 4' environ apparaissent des sons tirés mélodiés auxquels je m'associe et les prolonge comme pour « calmer le jeu » (de façon non consciente sur le moment). L'improvisation se termine par des rires, des blablabla très animés sur plusieurs voix, puis des je je je et des vibrations de lèvres (comme font les bébés). Sur le moment du groupe j'ai ressenti cette improvisation comme un

[270] Jules émet ce son régulièrement et il reviendra régulièrement dans les enregistrements. C'est sa « *signature phonique* » pour reprendre un terme qu'il avait donné à la première séance. Son intensité et sa fréquence nous donnent, à l'HDJ, un indice de son état. On entend ce son aussi à la fin de l'enregistrement de la séance suivante. Il m'avait expliqué et il l'expliquera dans une autre séance au groupe que dans ce raclement de gorge/toux, il tente de relier les deux parties de sa mémoire, de lever le blocage qu'il ressent. À ce stade il ne fait pas de commentaire à ce sujet en entendant l'enregistrement. Cela viendra plus tard.

moment maniaque. En la réécoutant plus à distance j'entends davantage les aspects régressifs vocaux que vont aussi chercher certains compositeurs contemporains.

6.3.4.3 Commentaires théorico-cliniques sur le Prélude : période S1-S14 et transition de l'atelier d'été

> « *L'exigence de méthode apparaît comme la nécessaire et toujours fragile construction d'un cadre propre à rendre possible un travail d'accompagnement de l'expérience psychique, pour la connaître et la traiter. Cette exigence oblige à effectuer des ajustements nécessaires entre le but poursuivi et le dispositif construit, entre ce que fait surgir la clinique et ce qu'enseigne la théorie.* » (Kaës, 1998, p. 22)

Durant cette première période, le groupe travaille à représenter dans la médiation sonore et musicale le corps groupal et le cadre-dispositif depuis le contenant salle jusqu'au nom du dispositif (S10). Dispositif qu'il modèle et participe à co-construire pour répondre à ses besoins de symbolisation. Cette étape réalise un véritable prélude au sens musical d'introduction pour se préparer à jouer de son instrument, l'essayer, l'éprouver, vérifier son accord par une improvisation, se dénouer le corps et les doigts, avant d'entrer dans la forme comme le signale l'étymologie latine du mot *prae*, « qui précède », et *ludo, -es, -ere*, « jouer ».

6.3.4.3.1« Naissance du corps groupal »[271]

> « *Le contexte de la relation psychothérapeutique, musicothérapeutique par le développement d'une écoute attentive à chaque bruit, son, parole, musique, émis, offre une qualité de l'être ensemble, un espace de sémantisation d'une intersubjectivité qui, par la pathologie, n'apparaît parfois encore seulement qu'en perspective.* » (Lecourt, 2006, p. 11).

Je relève que le groupe n'est jamais au complet sur l'ensemble de cette période S1-S14. Les absences sont très fréquentes, comme sur l'ensemble de l'hôpital de jour (annexes, p. 7). Le nombre de participants « sur le papier » est de 10 (au-dessus du nombre de participants prévu dans le cadre) et me semble témoigner d'une réponse de ma part à ces absences menaçant le groupe de disparition éventuelle[272].

L'effet bénéfique de la mise en groupe pour des sujets ne va pas de soi. Être en groupe implique un face à face potentiellement traumatogènes (Lecourt, 2007 a, p. 14) en rapport avec différents paramètres : présence corporelle, rivalité (S7), persécution (S4, S8), effets

[271] Expression qui j'emprunte à B. Chouvier (Chouvier, 2015, p. 11)

[272] Ceci suit un mouvement institutionnel où les absences nombreuses (du fait des pathologies lourdes) font que nous avons moins de 20 patients par jour. Nous commençons du fait d'une attention accrue aux données chiffrées, à ressentir la crainte de voir réduite notre équipe en cette période de pénurie de personnel à l'hôpital temps plein en particulier. Nous « surbookons » les journées et attendons jusqu'à 25 patients pour nous approcher au plus près des 20 attendus.

régressifs avec émergence du registre de l'archaïque (S7). L'excitation menace le sujet de débordement. À l'inverse toute possibilité d'expression peut être annihilée. Les angoisses suscitées par la situation de groupe, et partagées par tous, mobilisent en réaction une alliance, un ensemble. Pour résoudre les angoisses archaïques de dilution, d'engloutissement, d'effacement, de morcellement, de vidage…, mobilisées par la situation groupale et menaçant l'unité du Moi, un mouvement de fusion, de consensus partagé répondant à un désir de sécurité (S4) l'emporte dans le groupe.

L'« *acclimatation* » à la proximité dans le groupe est rapide[273] dans ce groupe et une contenance se construit malgré les absences qui pourraient fragiliser sa constitution. Ceci peut peut-être s'expliquer en partie par le fait que plusieurs personnes participant à cet atelier ont des liens déjà bien constitués dans l'espace de vie quotidienne de l'hôpital de jour et souvent dans d'autres petits groupes à médiation.

L'improvisation sonore est collective, polyphonique. Cette puissance de l'ensemble unit des propositions créatrices individuelles sans lien apparent, ou antagonistes entre elles. Alors que le groupe a l'impression d'une confusion déroutante, d'un désaccordage, d'un chaos sonore, d'une perte de contrôle au moment de l'improvisation sonore, lors de l'écoute de l'improvisation, dès les premiers enregistrements (S2, S3), puis régulièrement tout au long de son cheminement le groupe constate surpris que ce qu'il a produit n'est pas « n'importe quoi », que cela fait un ensemble, un *effet d'ensemble* (E. Lecourt). Ce constat fait et verbalisé par le groupe apporte un soulagement de l'angoisse. Le groupe peut organiser du chaos. Le groupe prend conscience d'un phénomène de groupe qui leur permet « *d'entre-ouïr (comme entre-voir)* » une production groupale possible (Lecourt, 1988, p. 103). L'effet d'ensemble est *« fondateur d'un espace sonore commun au groupe », « promesse d'une entente possible »* (Lecourt, 2003 a, p. 7), de « *l'unité groupale »*, marque de la structuration interne du groupe (Chouvier, 2015, p. 11). Il a un effet de contenance dans le jeu. C'est l'enveloppe sonore groupale. Cet effet d'ensemble témoigne d'une rencontre et s'accompagne d'une émotion tant pour les sujets du groupe que pour les soignants. « *D'un point de vue théorique, on assiste là à l'émergence d'une forme commune, la création de l' « enveloppe groupale » (D. Anzieu). On peut estimer qu'il s'agit là de la création de l' «objet de relation groupale » … Nous pouvons identifier*

[273] Ceci me paraît d'autant plus notable qu'à partir de septembre 2016 le groupe se renouvellera et aura de grandes difficultés à construire une contenance. Les vécus d'intrusion et d'empiétement seront persistants et marqués pendant plusieurs mois dans le langage verbal comme dans le martèlement sonore des improvisations. La question du cœur et de la pulsation comme structuration d'un espace sonore partagé seront aussi centrales dans les préoccupations du groupe.

ici les effets d'une véritable rencontre psychique, au niveau inconscient, entre tous les membres du groupe (Bion parlerait ici de « mentalité de groupe ») » (Lecourt, 2014, p. 67 et 69). L'effet d'ensemble constitue le premier contenant pour la création d'un espace de jeu avec le sonore avant l'illusion groupale du groupe-musique (Lecourt, 2003 a, p. 7; 2003 c, p. 82).

En ce début du groupe sont recherchés une « mêmeté », un vécu commun, reflet du *pôle isomorphique* (Kaës, 1993, p. 216 ; 2015, p. 134), celui de l'espace psychique commun indifférencié. Cette modalité fonctionne dès le début du groupe dans les identifications en urgence, dans les moments de danger (« esprit de corps »), dans les moments de création commune. C'est du reste dans cette même séance S3 où l'effet d'ensemble est présent qu'apparaissent les aspects organiques et fondamentaux vitaux de maintien de la pulsation du cœur dans ses deux temps irréguliers de la diastole et de la systole (le vital est rythmé par le cœur à partir de 4 semaines de vie fœtale et ne s'arrête qu'à la mort) ou de « *la pulsation c'est le cœur* » (rappel au sonore de la vie intra-utérine). Sont aussi rappelés le feu et différents corps (grenouille cheval, insecte, fée…). À S3 le groupe fabrique un temps commun par une tentative de rythme (rappel que la pulsation et le cœur de l'être du temps dans notre musique pulsée occidentale). La construction d'un espace commun et partagé (R. Kaës), la recherche d'un idéal d'harmonisation du groupe, pour limiter les passages par le chaos sonore, est régulièrement sollicitée sur plusieurs séances. Mais l'effet d'ensemble présageant d'une harmonie possible fait aussi place à la désillusion (S7), à la colère (S8) et à un moment mixte S9 (alliage de dépression et de manie) qui se tempère par la possibilité d'intégrer et d'accepter la dysharmonie dans l'harmonie (S14) dans l'improvisation.

Lucie tient une position particulière dans ce moment de prélude du groupe, une position dans laquelle semble se nouer une sorte de transaction. Elle a besoin de s'étayer sur la structure de groupe pour ne pas chuter (S7), pour tenir debout au sens propre et au sens figuré et elle apporte au groupe des éléments de structure musicale par ses connaissances, connaissances que je maintiens en silence moi-même pour mieux entendre les entre-tissages spontanés du groupe. Mais il est remarquable qu'elle ne porte pas seule la structuration des improvisations. Lorsqu'à trois reprises (S4, S9, S10) la fin de l'improvisation reprend le début, ce sont d'autres participants qui sont impliqués dans cette construction musicale spontanée. Elle est absente lorsque le groupe cherche à construire une composition de groupe, à s'accorder sur des idées à partager dans l'improvisation (S13).

L'écoute des improvisations et du jeu de chaque participant donne régulièrement une sensation d'écoute réciproque. Le rythme de chacun et celui du groupe s'accordent suffisamment régulièrement pour créer une énergie qui apporte un sentiment de confiance et de portance. Ceci est d'autant plus notable que dans la suite du cheminement du groupe cette musicalité spontanée se dérégulera de façon concomitante aux thèmes qu'ils apportent spontanément et mettent au travail de la groupalité. Tout semble se passer comme si leur forme singulière de musicalité a contribué à construire les liens de groupe et qu'une fois ces liens construits une régression vers le chaos et des évènements sonores plus âpres deviennent possibles et « entendables », supportables. Cette étape semble le prélude indispensable pour accueillir les processus psychiques en souffrance qui ont besoin de se déployer, pour créer un « *espace à symbolisation* » (Rabeyron, 2017, p. 359)… sans abandonner ce constant travail de remaillage et d'entretien du tissu groupal. *Schèmes d'enveloppe* et *schèmes de transformation* sont réinvesties dans le cadre-dispositif groupal à médiation et co-évoluent (chap. 4.6.6.2). Les improvisations sonores ont permis de faire l'expérience d'un espace partagé par chacun des participants du groupe, comme une aire intermédiaire d'expériences sonores et gestuelles (gestes physiques et psychiques) permettant de maintenir reliées et séparées réalité intérieure et réalité extérieure.

Le groupe semble se retrouver sur une image fondatrice apaisante (ou à l'inverse « en colère »): la mer, portée par Corina (image) et Michel (sonore du mur). Elle resurgira plus tard tout au long du cheminement de groupe.

Le groupe est traversé sur plusieurs séances par des tonalités émotionnelles (triste, gai, colère) qui semblent nous « mettre dans le bain » des climats, des humeurs, propre au « dire » de la musique.

On note une forte présence de couples d'opposés : bas/haut (S2), inquiétant/serein (S4), air/mer (S4), consonant/dissonant (S5), savoir/pas-savoir, jouer/pas-jouer, blocage/déblocage (S7), douceur/colère (S8), lourd/léger, triste/gai, coucou/hibou (S9), menue/puissante, intérieure/extérieure (S10), joie/sombre (S12), harmonie/dysharmonie (S14) avec dans cette dernière séance la découverte d'une continuité ou d'une coexistence possible entre les opposés.

Le groupe introjecte le nom de l'atelier (S10) dans la composition sonore par le titre donné à leur improvisation (Du son dans tous les sens). Dèjà à S2 l'idée d'entrer par la musique dans le jeu, et de « *la musique est le médiateur du jeu* » témoignent de la réception de l'intention donnée par le dispositif. (Remarquons qu'à S2 les participants parlent plutôt du game et plus tard des difficultés du play à S7)

Cette étape de prélude est celle de la constitution d'une matrice groupale, d'un environnement-support, d'un filet protecteur, d'un contenant, d'une peau psychique commune, dont le principe est de se donner une intériorité, un temps, un espace de partage d'une situation, d'une humeur, d'un faire ensemble, de création de liens qui vont faciliter l'engagement ultérieur. L'enveloppe groupale se crée en appui sur le sonore, mais aussi sur les autres sensorialités, sensorialité visuelle, tactile, kinesthésique. Le prélude valorise, renforce l'ancrage corporel, l'attention vers la sensorialité, vers l'intériorité, la pensée, et vers les autres. Il souligne le déploiement de la présence corporelle, le fait que nous habitons un corps dont nous faisons usage dans notre rencontre avec le monde, les autres… et le médium sonore.

6.3.4.3.2 Commentaires sur les propositions de jeu

> «… *Ce qui est universel et précède tout agencement particulier, c'est l'unité originelle de la musique et du mouvement et celle-ci est antérieure à toute esthétique, à toute intervention, à tout apprentissage.* » (E. Straus, 1935, p. 277).

Cette période est celle de propositions de jeux avec les codes de la musique : la pulsation, le rythme (S1, S2, S3, S5, S11, S12, S13, S14), avec l'intervalle sonore (S5) avec l'amplitude/intensité du son (S10), la découverte de l'instrumentarium dont nous disposons (S1, S2, S3, S4, S5, S6, S9, S10, S11, S12, S14), mais aussi avec la découverte de l'espace de la salle par l'exploration de ses potentialités sonores (S1, S4), avec des prises d'espace par le mouvement (S1, S2, S8, S9, S10, S11, S12), avec les mots-sons (S6, S7, S11, S12, S13).

Dans ce prélude il s'agit d'entrer en contact avec la réalité psychique du groupe dans une attention portée à la façon dont il se saisit des propositions de jeu, dont chacun des participants entre en relation avec les autres et d'orienter l'attention des participants vers le corps, l'écoute, la communication, les cheminements associatifs. Cette étape me permet par ailleurs de m'habituer à des outils techniques qui me sont peu familiers du côté du son (ordinateur, micro), à la prise de notes (je remarque la difficulté par exemple à repérer les instruments joués par chacun lorsque le groupe est en mouvement et change d'instrument).

Dès S1 je suis sensible à l'empêchement des corps pris dans l'immobilité, alourdis par la fatigue, accrochés à leur chaise, ou qui, lorsqu'ils se mettent en marche gardent la tête baissée et vont à la queue leu leu en longeant le mur de la salle comme *Les prisonniers* dans le tableau de Van Gogh (le jeu sonore avec les mots blocage/cage semble résonner avec ce fait). Cette situation me saisit et m'amène, à de nombreuses reprises, à proposer

d'engager avec la musique le corps en mouvement *dans* l'espace, « *d'emplir l'espace de tous côtés* » pour reprendre l'expression d'E. Straus (1930, pp. 33-35) et d'y ajouter parfois la voix. L'idée qui sous-tend ces propositions est qu'il existe un mouvement conjoint dans le corps et l'espace mental, un coétayage du corps du sujet et du corps du groupe, sur le socle du sentir. L'appel des consignes aux regards et aux mouvements dans l'espace renforce le niveau corporel de la structuration groupale.

La voix est elle-même reliée au corps, au mouvement. La voix, expression sonore intime du sujet, apparaît très tôt (S2) à l'initiative de Lucie. Elle est motrice dans l'implication vocale des participants du groupe (leur demande de chanter pendant l'atelier d'été). Cette mise en jeu des voix des sujets dans le groupe témoigne de ce qui se joue au niveau corporel dans le groupe (Lecourt, 1993, pp. 77-79). Je sollicite également la voix dans les consignes de jeux (jeux vocaux, mots-sons, et plus tard dans le thème suivant ce prélude un poème de gestes associé à la voix). Le rapport instruments/voix constitue un des éléments fondamentaux de la structuration du groupe (Lecourt, 1993, pp. 149). Parler/Chanter à haute voix établit un nouveau rapport à soi un rapport d'écoute de soi et du corps, un équilibre entre « *une écoute suffisamment interne et une écoute suffisamment externe* » (Vitale, 2007, p. 103). Émise par la bouche la voix revient par l'oreille qui entend le dedans revenir par dehors. Ce phénomène est amplifié par l'enregistrement. La voix arrache le sujet à son isolement, il s'entend parmi les autres, est entendu par les autres, entend les autres. Ainsi la voix crée un pont entre le dedans et le dehors, « *se situe au seuil du monde intérieur et du monde extérieur* » (Vitale, 2007, p. 103). La voix est aussi un instrument singulier, le seul instrument non visible qui ne peut pas être ni touché, ni manipulé, complètement intégré au corps humain, au « *corps-structure-sensible* » (Vitale, 2007, p. 108) avec lequel il a un rapport étroit, viscéral. Elle sollicite le « *corps musical humain* », une coordination d'une multiplicité de fonctions corporelles et psychiques parmi lesquelles en particulier les gestes de la main accompagnent la voix « *comme une seule et même réalité sensible* » (Vitale, 2007, pp. 104-105). Cet élément revient à la séquence suivante.

La voix est aussi au carrefour entre le corps, les capacités pré-linguistiques et linguistiques. L'idée du mot-son est de privilégier le son de la voix disant le mot pour sa chair sonore, sous le sens, sous la notion qu'il désigne en se situant dans une autre posture d'écoute plus poétique. Le poète choisit ses mots pour leur sens, mais aussi pour leur sonorité et rythmicité… leur musicalité. De même l'enfant est d'abord dans le son de la langue, dans l'action motrice de la sphère buccale avant d'être pris par le sens. « *Avant de se charger en signification les sons, les mots, sont à l'origine de multiples sensations et*

leurs diverses qualités vont être mises à jour par le jeune enfant, être explorées par lui. » (Boubli, 1993, p. 127), des mots comme un matériau sonore dans « *le théâtre de la bouche* » (D. Meltzer). Ce jeu avec ses modulations (re)constitue « *une sorte de matrice phonique primordiale, de « chair phonique » selon une expression d'Antonin Artaud » dans laquelle l'intonation de la voix porte la signification et offre une vocalité du sens, préalable et coextensive à l'intelligibilité des contenus verbaux.* » (Brun A. , 2012 , p. 38). Ces jeux de son sous le sens ne sont pas sans bousculer le groupe et faire vaciller les défenses d'accrochage au sens linguistique du code verbal, à la raison (« ça débloque »). Il est probablement amené de façon prématurée, avant la constitution d'un fond suffisamment solide pour permettre cette régression sans risque de chute.

6.3.4.3.3 Évolution du cadre-dispositif – Une co-construction

Mais ces propositions de jeux me semblent entraîner une certaine position d'attente et de dépendance du groupe : attente de la surprise que j'ai préparée, contrainte à se conformer et à s'adapter à mes propositions. Tisser une enveloppe groupale, faire l'expérience d'un accordage psychique et corporel, partager du plaisir est nécessaire à un investissement de la médiation sonore et musicale, mais n'est pas suffisant pour un objectif psychothérapique. E. Lecourt souligne ce point et « *l'insistance du plaisir fusionnel comme résistance à toute mobilisation thérapeutique* » (1988, p. 78). Pendant l'été je me demande comment pourrait évoluer le dispositif, pour qu'il soit davantage (il l'a été pour Lucie), un espace de transformation et de création qui puisse accueillir ce qui fait souffrir, inscrire les expériences en attente d'intégration psychique, figurer, se représenter ce qui n'a jamais trouvé d'espace pour être audible, contenu, partagé, transformé.

La réponse à cette question a été apportée par le groupe lui-même par la voix de Jules. À la toute fin du dernier atelier d'été (dans lequel sont présents en fait les membres du groupe de la rentrée) Jules propose à l'écoute du groupe une chanson de C. Dion : « *Je voudrais parler à mon père* ». Cette chanson provoque une vive émotion partagée par tous qui me surprend et me donne l'impression que Jules a dit avec cette chanson ce qu'il percevait d'une problématique commune du groupe. « Ça parle » à tous. Il me semble que nous tenons là le chaînon manquant pour les enjeux thérapeutiques du dispositif. Il s'agit d'une nouvelle étape d'appropriation du dispositif et d'investissement de l'espace du groupe pour partager un vécu douloureux qui rencontre une résonance groupale. Ce tournant est fécond, car il permet de matérialiser une possible scénarisation de ce qui travaille le groupe et témoigne d'un engagement et d'un transfert d'investissement possible

du fait de la construction d'un espace suffisant de liberté et de sécurité. Percevoir le cadre-dispositif comme un espace de sécurité et de liberté n'est pas donné d'emblée. Cela suppose que le sujet se sente accepter inconditionnellement, d'offrir un climat de non-jugement, une compréhension empathique, d'écoute des messages potentiels qui lui sont adressés. Cela suppose que le groupe choisit la direction, la tournure qu'il souhaite donner à ses créations.

Il me semble alors qu'il faut suivre ce filon et voir /entendre où nous mènera une créativité se tissant entre langage verbal et jeux sonores, co-éprouvée et co-pensée à partir d'un thème apporté par le groupe. Il me semble entendre là un appel à un *dispositif narratif* (J. Hochmann), à une forme de scénarisation « sonodramatique », de « *musicodrame* » (Dakovanou, 2014) qui deviendrait un lieu de symbolisation de l'expérience sensible gestuo-sonore intriquée à la dimension verbale.

Lorsque nous reprenons le cours des séances en septembre 2014 nous gardons du champ expérientiel de la première étape du prélude et de l'atelier d'été des trouvailles du groupe. La suspension du micro au plafond avec un mousqueton (outil de la montagne) offre une meilleure prise de son et laisse ouvert l'espace du sol. Désormais le micro enregistreur, témoin de la possibilité de s'entendre comme sujet et comme groupe, symbole de la réflexivité, est protégé de tout risque de renversement dans nos déplacements (« *ça ne risque rien* » S9). La mise en corps rituelle adopte la position assise[274] en cercle (au lieu de debout réparti à l'appréciation de chacun dans la salle). Nous conservons une fréquentation régulière des jeux vocaux de G. Reibel (1984, 2006) pour jouer avec sa voix, « *débrider la voix* » (Odette) dans le premier temps de groupe. Nous gardons également la possibilité d'introduire des poèmes, des chansons, de la musique de notre patrimoine culturel en lien avec ce qui se joue dans le groupe, comme *objets de relation* (M. Thaon, G. Gimenez), comme *métaconteneurs culturels* (R. Kaës) des préoccupations du groupe. L'apport d'un morceau par les participants à partager en groupe pour terminer la séance, devient le troisième temps de notre dispositif et je constate qu'il participe régulièrement à l'associativité groupale. Le dispositif laisse par ailleurs plus de place à la créativité du groupe et des sujets du groupe. Je ne mets plus les instruments en scène pour faciliter leur présentation en les spatialisant dans la salle (une exception cependant dans le thème du voyage). Chacun cherche son instrument. Je fais confiance à la co-associativité du groupe,

[274] La position assise est une adaptation aux difficultés de Solange qui présente une forte surcharge pondérale et ne peut pas tenir debout longtemps. Elle a sollicité une chaise dans l'atelier d'été et tout le monde a souhaité en avoir une aussi.

à la « *coopérative groupale* » (C. Bittolo) à la « *lutherie groupale* »[275] (Von Stebut, 2015). Le groupe est une caisse de résonance, une chambre d'échoïsation des formations et phénomènes propres à la vie psychique (Bittolo, 2007 b, p. 24) Il ne s'agit pas « seulement » de raconter, mais d'incarner dans le sonore et le corps une situation vécue ou imaginée.

Je peux franchir la porte de l'atelier « sans désir ni projet ni musique» (presque) et co-créer au fur et à mesure les moments de jeux avec ce qui se passe dans le maintenant du groupe. Je peux renouveler l'expérience que « *rien ne peut se passer comme prévu ou plutôt, tout demande à être négocié afin qu'advienne une dynamique psychique de nature groupale co-étayée sur la psyché des thérapeutes* » (Brun & Chouvier, 2013 b, p. 210).

6.3.5 Variations sur le thème « Je voudrais parler à mon père » - Mais Papaoutai ! … Appels sans réponses. S15-S28

> « *Mon hypothèse est que le groupe tend à représenter et à perlaborer ce qui a été rompu dans son appareil de liaison et dans les groupes internes de chacun, à l'occasion de l'évènement traumatique. Cliniquement, l'accès au jeu métaphorique est corrélatif de l'accès au jeu entre l'ensemble groupal et ses éléments : il est contemporain de la constitution d'un espace subjectif singulier dans le groupe.* » (Kaës, 1986)

[275] Y. Von Stebut (2015) propose dans sa recherche la notion de *lutherie sociale*. « *L'art de la lutherie consiste à fabriquer un objet capable à la fois d'amplifier une vibration et de l'enrichir en lui donnant un timbre particulier. Une corde qui vibre sans caisse de résonance ne s'entend qu'à peine. Par analogie j'ai considéré l'humain comme la corde d'un instrument qui n'a pas toujours de résonateur… L'idée de lutherie sociale suggère un art d'inventer des caisses de résonance permettant d'amplifier l'expression des habitants en révélant également son timbre ou sa couleur spécifique*» (p. 145-146)

6.3.5.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S15 à S28

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S15-S16	Ambiance lourde, grave Répétition de deux syllabes, deux sons… pa-pa – Des appels Tempo lent	Perte – Absence-Violence- Manque du père Affects dépressifs - Besoin d'un fond, d'un appui « s'entendre » - « ne pas s'entendre »
S17	Un fond musical (Adagietto) Coexistence d'un cœur qui bat et de la mort Appels vains – for/faible/loin	L'appel - L'absence Adagietto, Papaoutai, Formidable (O.R.)* Temps qui passe - Vieillir (différence générationnelle)
S18	Ça s'élance – En vain Papaoutai	Cœur anatomique - cœur métaphorique Ce que l'on croit peut toujours être remis en question
S19	Une marche dirigée énergique s'épuise – Une mélodie subsiste	L'inconnu du monde Père inconnu – Père disparu – Père imaginaire Le recherche du père devient recherche sonore « *On s'attache et on s'empoisonne* » (O.R.)
	Vacances	
S20	Atmosphère éteinte	Mettre le papa entre parenthèses (en vacances) Mais alors … Rien ne vient - Silence inquiet *«On frappe à la porte…. On attend alors les réponses…Et aucune n'arrive »* (O.R. Poème Juarroz)
S21	Relai de voix dans le groupe Un soliste soutenu par le groupe	Limite dedans/dehors - l'attente Un groupe frappe à la porte de l'esprit Puissance de l'écriture Se reconnaitre pour ouvrir la porte
S22-S23	Ne pas se reconnaitre – Se reconnaitre Poème en gestes (comme une chanson de geste) Un recours au langage du corps est possible Ω Porte et soupir (O.R. musique contemporaine P. Henry) (fantômes de S4)	S'identifier, se différentier dans un ensemble Le langage des signes, un langage silencieux (Comptine) Les portes fermées
S24	Doudou sonore Ordre et désordre du geste Faire du beau à voir (on me regarde)	Qui frappe ? Peur et attirance de l'inconnu Porte barrage - Porte ouverte sur quoi ? Le poème pause une énigme à mettre au compte du « puzzle » de groupe
S25	S'entendre sans se voir Ω musique de la culture d'un participant d'origine étrangère	La puissance d'un groupe qui s'entend - Une porte de salut
S26	Un rythme commun – Des voix de sujet	Portes Une ouverture possible (le paradis, l'imaginaire)... non sans peur
S27	Jeu musical avec le code et la temporalité du calendrier (chant de Noël)	Etre chaleureusement réchauffé « *Entre le bœuf et l'âne gris* » Ω « Tourne la page » (O.R.)
	Vacances	
S28	Dans la musique l'étranger peut être approprié par le groupe (O.R. musique du monde) – groupalité festive	Retrouvailles – plaisir des échanges

O.R désigne un objet de relation

6.3.5.2 Trois séances du thème Papoutai

6.3.5.2.1 L'appel – L'absence S17 (25/09/2013)

La séance commence par l'accueil de Marcellin longtemps absent de l'HDJ (et figure de l'absence dans le groupe pendant sa première étape). Après la présentation de l'atelier, je retrace pour lui le cheminement du groupe. Jules et François prennent part à ce récit du parcours de groupe de façon très vivante témoignant de leur propre investissement. La mise

en corps est plus investie que lors des deux séances précédentes et Jules et Marcellin sont volontaires pour « orchestrer » la convergence vers un son repère du jeu vocal.

J'invite ensuite le groupe à se remémorer la séance précédente. Il ressort de l'associativité du groupe la question de l'appel et de l'absence. François souligne la difficulté qu'il peut y avoir à «*faire entendre de l'absence dans le sonore*»… « *La première chose qui me vient à l'esprit c'est le silence* » poursuit-il. Pour Marcellin ce sont les violons, car « *ils évoquent la nostalgie* » et « *sont d'un autre âge* ». François pense alors à l'Adagietto de la 5ème symphonie de Mahler dans le film *Mort à Venise*. Il raconte le passage final de la mort du vieil homme à la fin du film. Il propose que nous mettions la musique de Mahler en toile de fond de notre improvisation. Je la cherche dans ma bibliothèque musicale pour que chacun puisse entendre de quelle musique François nous parle. Le groupe accroche à cette proposition. Isma reparle du poème et sort pour aller le chercher dans son classeur d'art-thérapie où il est resté. Elle le dispose sur le pupitre (pupitre sollicité par Odette S15) que je déplie pour l'occasion. Solange pense qu'elle pourrait utiliser le sonore de la pièce pour « *faire du son sur le silence de son père* ». Yvette cite à nouveau la chanson « *Mon vieux* ». Marcellin pense à la chanson de Stromae : *Papaoutai,* très diffusée à cette période-là. Les autres membres du groupe ne s'expriment pas tout en étant attentifs aux échanges. Chacun va choisir un ou plusieurs instruments et s'installe debout (sauf Solange qui a une sciatique et s'installe sur une chaise près du mur. Je note que Solange utilise le sonore du mur spontanément alors qu'elle n'était pas encore dans le groupe lors de notre exploration du contenant de la salle). La disposition du groupe est plus triangulaire que circulaire (Solange Amina et François sont les pointes de ce triangle). Le temps convenu pour l'improvisation est de 6'.

Après l'improvisation : Jeanne : « *Avec le tambourin j'ai fait toc et avec la voix : Où es-tu ?, pour appeler*». François : « *Le bâton de pluie accompagnait Mort à Venise… Les canaux, le bruit de l'eau »*. Il semble se remémorer la musique dans le film. *« Cette musique rentre dans le silence* »… « *Les claves apportent de l'énergie à la musique* ».Yvette dit qu'elle « *n'est pas satisfaite de ce qu'elle a fait avec ses instruments* ». Je lui dis que je pensais qu'elle chanterait peut-être *Mon Vieux* qui lui tient à cœur. « *Je n'ai pas osé* » répond-elle. Danielle : « *Ça faisait penser au vide. J'ai pensé papa tu étais si gentil* ». Solange : « *J'ai percuté caressé et griffé le mur… J'ai aimé la partie du poème à deux… Les toc-tocs faisaient des appels… Un grand bazar.* » Jules : « *J'ai fait de la musique et de temps en temps du silence. Je me suis concentré sur le xylophone.* » Il exprime ensuite l'idée qu'un père ça vieillit et meurt. Il semble le relier à son utilisation de

la conga sur un cours moment à la fin (conga duquel se sont rapproché deux autres participants). Il évoque ensuite des souvenirs de son père dans le jardin et lorsqu'il travaillait à la forge. Amina : « *J'ai fait des bruits forts de la colère* » (je pense qu'elle fait allusion à sa façon de heurter les boomwhackers) « *J'ai eu du mal à lire mon poème. Je chuchotais au début. C'est plus facile à deux…le rythme* ». Marcellin ne s'exprime pas sur l'improvisation. Je fais remarquer au groupe que plusieurs ont repris le mot du poème d'Amina « *formidable* ». Marcellin évoque alors la chanson *Formidable* de Stromae (« *Tu étais formidable j'étais fort minable, nous étions formidable.* »)

Après l'écoute : François « *C'était un brouhaha au début et après moins cacophonique* ». Amina : « *Il y avait de la colère et de la tristesse en même temps… Un son grave* ». Jeanne : « *C'était très nostalgique même au niveau des voix.* » Yvette : « *Vers la fin ça allait bien ensemble.* » Odette « *Papa, mon vieux* ». (*Mon vieux* passe d'Yvette à Odette). Marcellin : « *Une histoire de famille avec des rumeurs* ». Jules lui répondant : « *Les rumeurs font mal. Les rumeurs sur l'hôpital psychiatrique… C'est tabou* » et François « *On se moque de nous* ». Solange : « *Je trouve que c'était un beau moment* ». Jules formule une remarque pour dire l'évitement du silence (il commence en effet tout de suite au métallophone). Puis trouve qu'il a fait « *un son magnétique très vivant* » au métallophone.

Personne n'a apporté de musique. Je propose de chercher Papaoutai évoqué durant cette séance pour la prochaine fois. J'ai hésité à proposer de chercher la chanson *Mon vieux* plusieurs fois énoncées. Mais je suis préoccupée de la participation de Marcellin et du fait qu'il puisse faire un bout de chemin avec nous après une si longue absence (nous notons qu'il fait retour le jour où le groupe met l'absence et la disparition au centre de ses préoccupations).

C'est le premier atelier durant lequel personne ne sort (y compris François qui a jusque-là besoin de sortir au moins une fois.).

♫ 17-II L'improvisation commence instantanément par une mélodie au métallophone seul (pas de silence). 0'13 la musique de Mahler proposé par François émerge en toile de fond. Elle semble entraîner une hésitation pour les autres instruments à prendre place dont on entend quelques amorces très discrètes avec un échange de paroles indistinctes. 0'34 entrent véritablement la cabassa suivie par les boomwhackers (qui semblent davantage tomber s'entrechoquer qu'être percuté comme ils le seront par la suite dans des jeux de rebondissements), et la percussion du mur qui produit un toum ta de cœur (de 0'38 à 1'08 repris à 2'40, et à nouveau par intermittence quasi jusqu'à la fin). Entre les frappés du mur

les bruits de cœur se relaient sur l'octoblock. 0'56 résonne un Où es-tu, Où es-tu (une « interrogation » avec une prosodie qui tombe et repris à 1'56 dans la même formulation descendante qui le prive de sa tonalité interrogative). 2'58 j'énonce à voix haute ce que chuchote Amina qui reste inaudible (on ne l'entend pas sur l'enregistrement). Le poème est ensuite un peu plus audible dans une élocution très rapide et une voix désaffectivée qui s'éteint à nouveau. Je reprends ses paroles pour la soutenir et les rendre audibles à tous. 4'09 le mot formidable du poème d'Amina est repris par le groupe et la syllabe for détachée (4'16). En parallèle du for quelques coups furtifs espacés sur la conga (par plusieurs participants) avant une rythmique énergique. 4'34 réapparaît le Où es-tu ? À 5' je fais varier l'amplitude du son de la musique de Mahler comme pour la faire disparaître et réapparaître. 5'45 Jules parle et suit une désimplication du groupe. La fin ne se construit pas.

La double écoute souligne l'aspect du lointain, la voix rapide que l'on ne comprend pas et ajoute une forme dynamique que je n'avais pas repérée : « *en suspension, qui cherche une sortie* ».

6.3.5.2.2 « Mettre le papa en vacances » S20 (30/10/2013)

Cette séance se déroule près l'interruption liée à mes vacances. Le groupe a une tonalité qui me paraît éteinte au moment de son installation. Après des questions sur mes vacances que j'ai du mal à éluder devant leur curiosité je reprends le cheminement des précédentes séances et invite le groupe à poursuivre son associativité. Par la voix de François le groupe décide de « *mettre le papa en vacances* ». Puis les échanges se font autour de la météo (pour garder le lien ? et ne pas être dans le silence)… Rien ne vient… Une pesanteur inconfortable s'installe. Les pieds se croisent et se décroisent, les regards semblent se chercher sans se croiser. J'ai alors dans la tête un poème de R. Juarroz (annexes, p. 123) poète que j'ai découvert pendant les vacances et dont j'ai encore le recueil que je n'ai pas terminé dans mon sac. Il me semble en lien avec les séances précédentes et le « *rien ne vient* ». Je le soumets au groupe pour jouer avec les mots, la voix, des instruments. Je l'écris sur une grande feuille que j'affiche. Dans les trois moments d'improvisation (20IIa, IIb, IIc) il me semble que le groupe l'investit, le théâtralise. Je suis émue de ces multiples voix du groupe. Je prends très difficilement les notes lors de cette séance. Je me trompe de page, tout est en désordre.

6.3.5.2.2 Ouvrir une porte entre dedans et dehors S21 (06/11/2013)

Après le premier temps de séance la discussion s'engage sur le poème que j'ai affiché en rappel de la séance précédente. Omar parle du « *trac à prendre la parole seul* ». François dit qu'en disant les phrases du poème à tour de rôle « *on se passe le relais* ». Jeanne : « *c'est à chaque fois différent, on fait des ajouts, on met une autre intonation*. » Odette parle de « *dedans de moi* » et de « *confusion entre le dedans et le dehors* » qu'elle entend dans le poème. Pour François « *dedans dehors font comme un refrain* ». Jules reprends l'idée d'Odette « *intérieur de soi, extérieur de soi* ». François trouve que « *cette porte est bizarre, on frappe d'un côté et de l'autre et elle reste fermée* ». Jules : « *il y a une attente de ce qu'un autre a à dire* ». Jeanne : « *on imagine un groupe* » et « *quel genre de porte, la porte de l'esprit ?* » Jules : « *qui frappe ?... On peut frapper avec les mots* ». François « *la plume est plus forte que l'épée* ». Ces échanges me confirment que le poème leur pose des questions stimulantes pour la pensée. Deux idées d'improvisation sont avancées et réalisées. Pour l'une (21IIa) chacun dit le poème à sa façon avant de passer le micro enregistreur au suivant. Pour l'autre (21IIb) la voix d'un soliste (Omar est volontaire) « *lit le texte sans fin* » et est accompagné d'instruments. François avance l'idée après ces réalisations que « *certains ont des codes pour se reconnaître* » et « *si on est reconnu il y a plus de chance que la porte s'ouvre* ». Un incident amusant vient ponctuer cette séance quelques minutes avant la fin de l'atelier. Une infirmière frappe à la porte pour venir chercher Jules attendu pour sa consultation médicale… Et nous lui ouvrons !

♫21IIa Chacun semble s'approprier le poème en modifiant le texte, en apportant son ton de voix, sa forme de théâtralisation. Les hésitations prennent un tour très poétique.

♫21IIb Omar prend la voix du soliste (il prend de façon créative sa revanche par rapport aux humiliations durant la scolarité). Il modifie le texte au fil des répétitions, semble à l'écoute des variations des frappés de porte que produit le groupe, frappés qui se modulent, se raréfient ou s'intensifient.

La double écoute souligne l'adaptation du support musical au contenu du texte et la prégnance du dedans et du dehors.

6.3.5.3 Commentaires théorico-cliniques pour le thème et variations « Je voudrais parler à mon père »

6.3.5.3.1 Recherche du papa – Introduction à la question de l'historicité

Avec « *Je voudrais parler à mon père* » le groupe se découvre une souffrance commune, partageable, qui les relie. Leur histoire individuelle avec leur papa se dessine à partir

d'évocations d'une ambiance, un climat (Michel, Jules, François, Yvette), de quelques fragments d'histoire en lien avec l'Histoire (Solange), d'éléments confuso-délirants (Odette). Marcellin ne s'exprime pas sur le moment de ces échanges, mais viendra dire plus loin (S19) avec une chanson le divorce de ses parents : « *On s'attache et on s'empoisonne* » (C. Mahé). Jeanne est l'exception du groupe. Elle peut témoigner d'un papa là, qui soutient, protège, fait découvrir. Elle ramène également le groupe, avec des paysages de plage du pays d'origine de son père, à la mer ensoleillée du Prélude.

Dès ce premier thème, la question de l'historicité[276] est là et elle se poursuit dans les suivants (un « contenant disparaît », les catastrophes, l'aveugle, Louis/les transmissions…). Elle me rappelle qu'en situation de groupe je connais moins bien, parfois très peu les histoires individuelles de chacun. J'entends cependant qu'il s'agit d'« épreuves » au cœur de leur souffrance, de pans d'histoires en attente d'être reconnues. Ce n'est pas qu'une « histoire passée qui fait retour ». Elle est toujours actuelle (« *j'y traîne toute ma vie* » Michel S15) et se laisse saisir et entendre ici et maintenant, dans un *point de rencontre,* dans *le lieu d'accueil* de l'espace du groupe, plus souvent dans les atmosphères, les éléments mis dans le jeu que dans un récit. Elle appelle à un travail de déchiffrage et d'intégration (Roussillon, 1999 c, p. 110), (Ciccone, 2008).

6.3.5.3.2 De la recherche vaine du papa à la recherche d'un groupe qui reconnaît ses membres et pourrait ouvrir les portes sur l'inconnu de la vie intérieure.

Un partage de vécus, de ressentis, est possible. Des affects dépressifs sont exprimables à condition de la présence d'un étayage signalé dès S15 par Michel et Odette, d'un appui sur un fond. Ce fond est celui du groupe : groupe des participants et les métaconteneurs culturels du groupe social. Le choix d'une musique par François S17 pour soutenir une improvisation groupale est en ce sens particulièrement évocateur.

Après l'interruption des vacances, le thème du papa est mis aussi « *en vacances* » par la voix de François. Les élans vers qui ne trouvent pas de réponses, les appels vains, une marche qui s'épuise… Ce sont des sentiments d'impasse et de désespérance qui

[276] Nous devons prendre en considération que l'histoire rapportée par un sujet est constituée de souvenirs de ces évènements, souvenirs remaniés, reconstruits en permanence au fil des nouvelles expériences vécues. Ce qui est imputé au passé est modifié dans le présent. Un fait psychique présent modifie un fait psychique passé. L'histoire est en permanence remodelée. En ce qui concerne le temps des interactions précoces, il ne peut être que reconstruit et est ouvert à toutes les projections et « *spéculations imaginatives* « (W.R. Bion). L'importance des études sur le développement du fœtus, du bébé, de l'enfant, contribue à nous rendre attentifs à l'enfant vivant dans l'adulte et à nous rendre sensibles aux communications non verbales et à la fonction d'attention, de réception que nous avons à tenir pour contenir et faciliter la symbolisation de la souffrance primitive.

s'expriment. Tout converge pour décourager de poursuivre dans la voie d'une recherche illusoire, impossible, d'un papa qui décidément n'est pas là et ne répond pas. Cette absence de réponse « fait signe » et est particulièrement audible dans la forme que prend l'improvisation de S18.

Le thème du papa est « en vacances » la place est libre pour autre chose … Mais rien de vient dans l'associativité groupale. Le silence s'installe. Peut-être s'agit-il du « *trou où il n'y a rien* » que Jules avait repéré comme manquant (S16) à l'improvisation de groupe, du « *silence absolu* » que François associe à son père. Après un moment de silence, je ressens les regards des participants qui se regardent entre eux et me regardent comme un appel à une intervention de ma part pour relancer l'associativité du groupe. Il me semble évident sur la base du ressenti de ce moment-là que le papa du groupe appelé dans ce silence, c'est moi. J'ai l'image du papa de Jeanne qui lui apprend à nager en la soutenant sous le ventre pour ne pas couler. C'est aussi un vécu de portance et de mise en confiance du papa que j'ai pu éprouver et qui me revient en mémoire. Je sais combien tous les participants ont trouvé un silence de mort (ou une violence mortifère) à leurs appels et ressens la nécessité d'apporter une réponse, de « *fournir maintenant ce qui aurait dû être la réponse historique de l'objet* » (Green 2002, souligné dans Roussillon 2013 b, p. 45). Je me demande comment répondre en « père bienveillant », mais pas en « Père tout puissant » (Odette), comment répondre pour laisser ouvert le travail du groupe. Mon « papa-interne-superviseur » de mes premiers pas dans la médiation sonore et musicale se rappelle à moi. « Dans arts-thérapie il y a arts… », m'avait-il fait remarquer pour souligner les potentialités d'un appui sur l'art dans une situation clinique délicate. Me revient alors le souvenir du poème de R. Juarroz lu pendant mes vacances et de ma sensibilité à l'œuvre de ce poète. Cette option me semble à la fois répondre à l'appel qu'il me lance pour ne pas prolonger un silence intenable trop longtemps et relancer la question de l'appel qui attend une réponse dans un langage poétique susceptible de relancer du jeu. Le poème circonscrit un espace de manque de réponse, du vide, du silence, à s'approprier.

6.3.5.3.3 Appui sur trois objets artistiques (une chanson, une musique/film, un poème)

Ce premier thème de la partition de groupe est initié par la chanson « *Je voudrais parler à mon père* », puis suivent deux autres objets culturels l'Adagietto de Mahler et le poème de R. Juarroz. Ce sont là de véritables objets de relation, aux fonctions d'interface, d'organisateur intrapsychique, de figuration, de mémoire, de pare-excitation, de transformation (Gimenez, 2002). Tout au long du cheminement de groupe dans les thèmes

qui suivront de nombreux objets culturels sont mis en jeu dans l'associativité groupale. C'est une caractéristique de ce groupe (chap. 7.2.4).

François dans le fil de l'idée de Marcellin du timbre des violons (S 17) pense à l'Adagietto de la cinquième symphonie de G. Mahler associé au film de L. Visconti *Mort à Venise*, soit un double objet culturel musical et cinématographique. La musique, choisie pour servir de trame de fond sonore à l'improvisation de groupe et le film sont congruents au thème du groupe (tout en contenant une allusion à l'homosexualité de François). Ils reprennent plusieurs des images générées par l'associativité groupale. Dans *Mort à Venise* L. Visconti est inspiré de la nouvelle de T. Mann écrite à la suite de la mort de G. Mahler. Le nom du héros Aschenbach n'a pas été choisi au hasard par Thomas Mann, il signifie « *ruisseau de cendres* » (et il lui garde le prénom de Gustav). L'action se déroule à la veille de la Première Guerre mondiale (grande pourvoyeuse de destruction de papas, Histoire imprimant l'histoire des familles comme pour Solange dans une autre guerre) à Venise (présence de la mer). Un vieux compositeur (« mon vieux ») en villégiature est troublé par un jeune adolescent (âge d'un fils) qui semble incarner la beauté éthérée idéale qu'il a désespérément tenté d'exprimer dans ses créations. La ville est en proie à une épidémie de choléra (la mort rôde sans cesse). Il ne fuit pas et se laisse entraîner vers la mort sur la plage du Lido après avoir une dernière fois contemplé la beauté incarnée par l'adolescent à qui il n'aura jamais osé parler. Dans cette musique empreinte d'une grande mélancolie, le compositeur semble créer sa propre marche vers la mort (une marche s'épuise dans la perte d'énergie et la mort). *Mort à Venise* est un film qui renforce l'alliage de l'image avec le sentiment musical. L'importance donnée à la musique dans le film va jusqu'à prendre l'ascendant sur les dialogues. L'Adagietto intervient avec insistance à six reprises dans le film. Dans la scène finale, la primauté du son sur la parole se confirme avec la mort du personnage principal. La musique « dit » quelque chose, un climat, une atmosphère devant laquelle la parole s'efface.

J'apporte dans ce thème un autre objet relationnel culturel : le poème de R. Juarroz[277]. Ce poème est introduit comme une réponse à l'appel lancé par les regards des participants dans ma direction dans un lourd silence, un blanc, un vide (« *rien ne vient* »), semblant figurer dans l'espace du groupe l'absence de réponse de l'objet papa. « *Il aurait dû se passer quelque chose là où il ne s'est rien passé*. » (Roussillon, 1999 a, p. 157). Va-t-il en

[277] R. Juarroz (1925-1995) est un poète argentin majeur du XXe siècle

être de même dans le présent du groupe. Un objet secourable (W.R. Bion) va-t-il venir à notre secours semblent-ils me dire.

Dans ce poème sera entendu par le groupe le trouble des frontières dedans/dehors, l'énigme de la porte : s'ouvre-t-elle ? fait-elle barrage ? et l'énigme de « Qui est là ? » La poésie du texte met en contact un espace intérieur et un espace scénique narratif éprouvé dans le geste. Dans le jeu et l'associativité du groupe émergera l'idée qu'un « code », une signature sonore, permet de se différentier et d'être identifié (cet élément est repris dans la rencontre avec la tribu du thème du voyage). On peut alors se dire des choses en groupe et « *ça ouvre les portes de l'esprit* » (Jeanne S21). Le groupe ouvre une possibilité d'accès à la vie intérieure de façon sécure. Si on s'identifie, on se reconnaît.

6.3.5.3.4 La langue des signes – Un poème de gestes et de voix

> « *Le corps dit avant de parler. La voix même est une présence corporelle qui s'accompagne d'une ambiance gestuelle. De plus tout rapport à l'autre induit un climat (stimmung). Un son, un bruit, un silence ou un geste deviennent un mode de dire, un discours à entendre, à comprendre, à décoder dans une atmosphère particulière.* » (Resnik, 2001, p. 22)

Par la proposition de langue des signes initiée par Solange, le geste est identifié comme langage associé à la parole par le groupe[278], comme dans les comptines d'enfants (« *Dans la maison un grand cerf* ») où la narration gestuelle parle aux enfants avant l'acquisition du langage verbal (ou parallèlement à son acquisition). Odette parle elle de chanson de geste qui d'une autre façon fait référence à « des temps anciens ». [279] Plus loin François revient sur cette idée en exprimant le fait que le geste est, comme la musique, universel (S75), et il sera aussi question de s'identifier pour communiquer avec la tribu de l'île (thème du voyage). L'échoïsation verbale et gestuelle éveille les plaisirs du lien, de se faire comprendre dans ses signes corporels.

Les gestes forment un langage qui engage le corps dans l'espace, qui habite l'espace de notre salle. « *Images de trajectoires transparentes »,* les gestes du corps, de la main en particulier dessinent, brodent, dans l'air, spatialisent et figurent, facilitant la projection du son dans l'espace (Vitale, 2007, pp. 111-112). « *Les gestes se révèlent précieux en tant que*

[278] Cette thématique sera reprise plusieurs fois dans des étapes ultérieures du groupe que je ne décrirais pas ici en particulier par Odette qui s'intéresse au muet à « la voix muselée » (par l'autorité maternelle dans son cas). Elle citera souvent Bernardo le compagnon muet qui se fait toujours bien comprendre par Zorro, héros infaillible.

[279] Les chansons de geste (XI au XVe siècle) (la geste du latin gesta : « action d'éclat accomplie ») sont des récits épiques, relatant des exploits guerriers ou des histoires à caractère fantastique appartenant au passé et dans lequel les assonances donnent de la musicalité au récit. Tous les modes d'expression sont utilisés : la parole, le chant, le mime pour susciter de grandes émotions groupales.

« ponts », « porteurs », et « miroirs » de l'ensemble du ressenti sensori-moteur de l'instrument-voix. » (Vitale, 2007, p. 121) Le poème s'inscrit dans la voix précédée du mouvement du corps, corps-livre, corps-mémoire. Le geste incarne du sens avant que la parole n'entre en jeu et souligne le lien intime entre geste et langage.

Lorsque je regarde les participants effectuer un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur puis de l'intérieur vers l'extérieur, j'ai l'impression qu'il figure une relation entre l'espace mental du dedans (la scène intérieure) et l'espace du dispositif (la scène extérieure), entre l'espace du dedans du sujet et l'espace du groupe, entre l'espace du dedans du groupe et l'espace extérieur au groupe. La porte semble représenter l'interface entre ces différents espaces du dedans et du dehors. C'est un moment très émouvant pour tous et le déclencheur émotif semble être le mouvement « entre », le mouvement qui relie tout en maintenant distinct. La découverte d'un espace intermédiaire par sa figuration en gestes peut-être ?

6.3.6 Variations sur le thème des ruines de la maison détruite: Un contenant disparaît - « Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien » - S29-S36

> « *Se construire un sol psychique là où il n'y avait que du tremblement perpétuel, de l'excitation, mais le travail de la cure, par sa méthode de libre improvisation des idées, génère cette instabilité qui libère, détisse, délie, fragilise le sol afin que des fissures laissent surgir les formes les plus inattendues. Cette construction est paradoxale, solide et fragile à la fois, en perpétuel mouvement. N'est-ce pas là le propre même de la création, une construction paradoxale bâtie en zone sismique.* » (Masson, 2016, p. 117)

6.3.6.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S29 à S36

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S29	Atmosphère tourbillonnaire (à l'arrivée) Ça broie, ça s'écroule Ça détruit - ça s'apaise Le son enveloppe Ça écrase (les gros petits sons écrasent les petits) Plaintes (voix) Appui rythmique ça accélère ça ralenti	« *L'angoisse on sait pas d'où ça vient* » Les ruines d'une maison sont détruites - Un contenant disparait - « *Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien* ». Imago de l'objet détruit O.R. cinématographiques et situation familiale évoquant la destructivité La psychiatrie rend malade (la psychiatrie détruit) Ω « j'aimerai quand même te dire » (O.R.)
S30	Voix sons expulsifs de rejets Une catastrophe s'annonce (cycle répété de notes) Un appel (signe d'existence)	Destruction haineuse – haine du contact (O.R. cinématographique Tati Danièle)
S31	La matière vocale est malléable dans la bouche Ça monte et ça descend Un fond rythmique pour les mots	De la bouche il peut sortir des gros mots ou de l'harmonie dans les mots Poème H. Michaux (O.R.) Ω « Tous les mêmes » (O.R.)
S32	Passer du fond sonore aux mots Un intervalle vers le bas se transforme en un intervalle vers le haut	Le non changement est confortable. Espoir d'un changement/ maladie Le dés-ordre (l'absence d'ordre, d'accord préalable) peut être harmonieux Pouvoir s'exprimer est une chance Ω « On s'envolera » (O.R.) Audace, espoir si une main est tendue
Vacances		
S33	Double polarité du rythme : obligation aliénante ou soutien au mouvement	Etre sauvé du ça détruit sans fin - du néant (O.R. cinématographique) récit de l'histoire qui conjugue la perte de la maman et un papa qui ne répond pas. L'organisation est donnée par le rythme
S34	Atmosphère chaotique Ça écrase, Ça tape (martèlement) Fantasme de casse	Confusion Absence d'écoute réciproque
S35	« Ça renait » Un moteur interne à la musique	Parler à 2 à 3 - faire des liens (des ponts) Passer du son à la voix construit un pont
S36	Groupe-musique remaillage de la groupalité.	Un instrument d'orchestre s'invite et focalise l'attention: le violoncelle
Vacances		

6.3.6.2 Trois séances du thème un contenant disparaît

6.3.6.2.1 « Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien » - S29 (15/1/2014)

En préparant la salle je m'aperçois que la pendule est en panne. Les participants du groupe arrivent progressivement, spontanément, à l'heure. Omar entre dans la salle le premier. Il me parle du *dépakote*[280] que son médecin lui a prescrit et de son frère, violent, récemment sorti de l'hôpital, qui l'inquiète, car il a déjà interrompu son traitement. Jules me tend un CD de J.M. Jarre (Oxygène) et je lui rappelle que nous avions convenu la semaine précédente qu'Omar apporterait le morceau pour clore la séance cette semaine. Je l'invite à le rapporter la prochaine fois. François me dit en aparté sa crainte de rentrer chez lui ce soir. En partant ce matin pour venir à l'HDJ un bulldozer et un camion arrivaient

[280] Médicament thymorégulateur

pour détruire la maison mitoyenne à celle dans laquelle il réside avec sa mère. Cette maison a brûlé en début d'été. Je l'invite à partager cette préoccupation avec le groupe un peu plus tard. L'installation se déroule dans une ambiance que je perçois comme « brouillonne » et agitée. J'ai l'impression de ne pas arriver à orienter mon écoute et mon attention pour saisir ce qui se passe dans ces premières interactions du groupe.

La mise en corps rituelle amène un certain calme. Omar et Marcellin se trouvent un point commun dans un suivi avec un psychomotricien dans leur enfance que la mise en corps leur rappelle. Suivent des jeux de voix. Nous jouons vocalement avec les *cubes sonores* et à construire un accord avec un meneur au centre[281] (Amina puis Solange). Le groupe se remémore le jeu vocal de *trame* [282] que nous n'avions pas écouté lors de la séance précédente. Nous l'écoutons sur une demande portée par Omar (et approuvé par tous). Jules dit ne pas avoir reconnu sa voix. Solange remarque que certains passages sont agréables à l'oreille. Marcellin remarque qu'il s'est entendu. Odette trouve que, quand c'est harmonieux « *ça détend plus* ». Omar propose un titre : « *harmonie de groupe* ». « *Harmonie, dysharmonie* » propose à son tour Odette comme pour nuancer que tout n'est pas harmonie.

Au deuxième temps de l'atelier, François fait part au groupe de sa préoccupation de la maison brûlée cet été dont il reste des ruines calcinées, collées à sa propre maison. Ces ruines doivent être rasées aujourd'hui. Cela occupe sa pensée de façon obsédante et il ressent une forte angoisse alors qu'il devrait s'en réjouir parce ce que « *ça fera quand même plus propre* ». « *Qu'est-ce que je vais trouver ce soir en rentrant chez moi ?* » Le groupe est silencieux durant toute la durée de son récit. Omar associe sur « l*es vêtements qui ont une tête de mort dessus* ». Odette parle d'un carreau cassé chez elle. Après un moment de silence, elle évoque « *le bien-être* ». Plusieurs membres du groupe la regardent avec une mimique de surprise par rapport à cette idée de bien-être en rupture avec les propos précédents. Omar dit, comme pour prendre sa défense, que « *c'est sensé* », car « *c'est pour surmonter l'angoisse* ». Solange poursuit : « *l'angoisse qu'on peut ressentir on sait pas à quoi elle se rattache* ». Amina : « *c'est comme avoir ou pas le moral, on sait pas pourquoi.* ». Omar : « *ça dépend du vécu de chacun* ». François: « *moi j'ai la culture du*

[281] Les cubes sonores sont réalisés avec des sons tenus de hauteur libre, superposés, attaqués et interrompus ensemble sous la conduite d'un meneur. Pour la construction d'un accord, le meneur fait partir les participants les uns après les autres. Les sons sont tenus différents des uns aux autres. Les sons se superposent et l'accord s'enrichit. (Reibel, G. Le jeu vocal DVD)

[282] Des sons fixes, sont tenus différents d'un participant à l'autre. Les entrées se font successivement en se déplaçant dans l'espace. Le son est tenu le temps d'une respiration et un nouveau son est réalisé enrichissant la polyphonie (Reibel, G. Le jeu vocal DVD)

stress, ça coince » dit-il en montrant son cou avec la tranche de sa main. Omar: « *moi j'ai le trac* ». Marcellin s'adressant à François : « *t'as une maison ?* » François ne répond pas et paraît ressentir une certaine gêne (il fait un mouvement de repositionnement sur sa chaise). Omar dit à François qu'il n'est pas obligé de répondre à Marcellin. François explique alors qu'il vit avec sa mère dans une « *maison de famille* ». Amina poursuit : « *la destruction ça a un lien avec la colère* » et elle fait un rapprochement avec la colère de ne pas avoir eu la présence de son père dans son enfance (précédent thème du groupe). Dans ces échanges je perçois une attention réciproque et une présence des uns aux autres qui contrastent avec le début tourbillonnaire du groupe.

Chacun choisit un instrument. L'improvisation s'écoule sur 6'33 (nous avions convenu d'une durée de 6 minutes au préalable).

Après l'improvisation : Odette : « *Alors là …»* associé à un mouvement de la main droite qui balaie l'air. Jules : « *ça a décoiffé !* » François : « *ça détruisait sec !* ».

La séance est alors interrompue par une infirmière qui frappe à la porte et me fait signe. Je sors sur le seuil pour répondre à sa demande urgente puis rejoins le groupe. Je suis troublée par cette interruption, fait exceptionnel. [283] Je reprends ma place dans le groupe la tête habitée par la situation compliquée qui vient de m'être décrite. Jules poursuit comme si de rien n'était en expliquant qu'il a utilisé l'ocean drum de façon différente, en le secouant (et il reprend l'instrument pour refaire le geste et le son). « *Le bruit m'a enveloppé, ça allait bien.*» Il a l'impression qu'il « *s'entendait plus que les autres* ». « *Le changement commence à opérer dans ma vie* ». Amina dit qu'elle a exprimé sa colère, que « *ça fait du bien contre l'angoisse. C'est différent du silence* » (il s'agit d'une patiente très silencieuse dont le visage est souvent caché derrière ses longs cheveux et qui lorsqu'elle s'exprime le fait tête baissée et fait tendre l'oreille comme en témoigne déjà sa lecture de son poème dans le thème précédent). François: « *On n'a pas d'endroit pour le faire, si on crie dans la rue, on te prend pour un fou.* » Omar dit qu'il était dans ses pensées concernant la violence et la colère de son frère « *je suis un punching-ball pour lui* ». Il a pensé à « *Hulk et compagnie* », aux combats, aux séries qu'on voit à la TV. Amina : « *On a exprimé le bruit et le silence* ». Odette précise au groupe: « *J'ai fait un an de solfège* ». Yvette dit qu'elle a aimé cette improvisation : « *Je n'ai pensé à rien* ». Puis elle ajoute « *ma sœur ne me comprend pas. Elle dit que les psychiatres rendent fou, que ça sert à rien, que je vais*

[283] L'infirmière me tient informé du départ du cadre de santé et d'un infirmier au domicile d'un patient de l'HDJ (non participant au groupe) qui est pris dans une situation de violence avec son frère toxicomane. C'est sa mère qui nous a appelés au secours et les gendarmes interviendront également conjointement à l'équipe soignante. Cette irruption est un fait exceptionnel qui n'est arrivé qu'à deux reprises.

plus mal depuis que je les vois ». Odette reprend ce thème qui résonne pour elle, car c'est le discours que lui tient aussi sa mère : les psychiatres la rendent malade. Omar ajoute « *chaque cas est différent* ». Odette trouve que « *la peau du djembé est belle à l'œil* ». Elle a pensé aux bruits du monde, aux bruits de la rue. Omar parle alors des bruits des voisins, des talons qui résonnent au-dessus de sa tête et qui dérangent. Solange exprime qu'elle s'est « *sentie perdue* », qu'elle « *n'arrivait pas à s'entendre* ». Avec sa voix elle a l'impression de ne pas être arrivée à « *passer au-dessus* ». (Je pense alors que comme Solange j'ai l'impression de ne pas m'être entendu avec mon instrument peu sonore). François : « *Moi j'étais au maximum. Tout s'est ébranlé.* »… « *Qu'est-ce qu'il va y avoir ?* …« *Là où il y avait quelque chose, il n'y a plus rien*. » Après un silence Omar demande à François s'il a été gâté enfant. François ne répond pas. Omar dit au groupe qu'il a perdu sa maman quand il était petit. Le groupe est ému par cette annonce. Un moment de silence s'installe. Un silence que je perçois comme un impossible à dire plus avant. Je répète la phrase « *Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien* » pour souligner son intensité émotionnelle.

Au moment d'écouter l'improvisation l'ordinateur « bloque » et je ne comprends pas ce qui se passe, ni comment y remédier. J'ai l'impression de perdre pied. Je n'arrive plus à me concentrer, à penser pour trouver une solution. J'ai les joues en feu. Tandis que j'essaie de sortir de ma confusion le groupe échange sur « *les difficultés des nouvelles technologies* ».Tous perçoivent mon embarras. Je suis très troublée par cette défaillance technique qui me fait violence et me semble faire violence au groupe qui ne pourra pas s'entendre. J'espère surtout que l'improvisation n'est pas perdue, à tout jamais effacée de la mémoire de l'ordinateur.

Ω La fin de la séance approche. Je propose que nous écoutions l'improvisation la semaine suivante et nous terminons par « *l'encre de tes yeux* » (F. Cabrel) qu'Omar nous avait proposé d'apporter la semaine précédente. « *J'aimerais quand même te dire…* » dit la chanson.

La semaine suivante les commentaires suivants l'écoute de l'improvisation : François « *il y a plusieurs fins* » sans pouvoir préciser davantage ce qu'il entend par là. Odette reprend l'idée de la pluralité en parlant de « *plusieurs sons musicaux* » en ajoutant « *on vit beaucoup replié sur nous-mêmes.* ». Amina a du mal à reconnaître la composition du groupe telle qu'elle l'avait perçu en la faisant. Elle entend là « *un magma* ». Solange poursuit en disant qu'elle, au contraire, à la différence de ce qu'elle avait entendu pendant l'improvisation à l'écoute elle «*entend des éléments distincts et les voix* ». Elle entend une

première partie de destruction puis « *ça s'apaise* ». Amina précise son idée de magma en disant qu'il est constitué de « *plusieurs voix dans tous les sens* ». Odette précise « *il y a un fond sonore et plusieurs instruments* ». François trouve que « *c'est coordonné* ».

♫ S29 L'improvisation est dominée par l'océan drum (Jules). Il évolue d'abord à partir de mouvements circulaires puis est secoué de façon saccadée (à partir de 1'08) avant de retourner aux mouvements circulaires plus doux et s'interrompt avant la fin de l'improvisation qui s'arrête avec les percussions qui ralentissent. Jules semble vivre un état d'absorption par les deux gestes-sons à l'ocean drum celui circulaire qui broie, celui de la secousse qui écroule. Djembés, tambourin et derboukas forme un fond rythmique qui s'accélère, ralentit, s'accélère à nouveau, s'efface un peu par moment… avec une rythmique qui se détache (double croche, deux croches, croche pointée, double croche…) qui revient tout au long de l'improvisation sur le même djembé (Amina) à des tempi différents. Les voix à dominante féminines (voix de François seulement pendant quelques secondes à 3'34) sont présentes en arrière-plan sur des sons tenus Oh… Ah… Ouh… et font penser à des plaintes, ou un constat d'impuissance. Une courte mélodisation de ces voix semble coïncider avec l'apparition des secouements de l'ocean drum avant de reprendre les sons tenus.

Trois voix peuvent être différenciées dans cette improvisation : celle de la destruction agit (en particulier dans le sonore de l'ocean drum), celles de la destruction subit (dans les sons vocaux), un support/fond rythmique énergique. Il se dégage une impression que le groupe a donné forme et structure à l'effacement des ruines jusqu' au plus rien du silence.

La double écoute souligne les voix associées à l'adjectif de léger, des bruits « *secoués* », « *déchirés* », « *frottés* », « *tapés* », une accélération.

6.3.6.2.2 La « force sombre » de la haine S30 (29/1/2014)

Omar et Jules ne sont pas venus à l'HDJ aujourd'hui. Ils sont « terrassés » par le virus hivernal qui sévit en ce moment. En s'installant, François parle au groupe de Star Wars qu'il a vu hier à la télévision. Il évoque la « *force sombre* » particulièrement présente dans le troisième volet et le personnage plein de sagesse de maître Yoda. « *Ce sont des souvenirs de mon enfance* ». Odette demande « *à quoi ça sert cet atelier ?*». Je réponds à cette question en reprenant les éléments de la consigne générale et les possibilités de jeu, de relations et de créativité que cela ouvre dans différentes modalités de langage. Elle semble satisfaite de la réponse, qui entraîne par ailleurs l'attention de tous. La mise en corps rituelle

associe une mise en voix (Un son doux étiré, puis un son énergique rapide sur l'expiration, les deux associés à un geste).

Nous écoutons l'improvisation de la séance précédente (voir S29).

Lorsque je demande au groupe s'ils ont envie de poursuivre par un sujet qui les préoccupe, en rapport au pas avec le thème précédent Odette pense à *Tati Danielle*[284] qui emporte instantanément l'adhésion du groupe. Un brouhaha s'installe, un flot de paroles se déverse chacun semblant vouloir raconter en même temps à son voisin le plus proche ses souvenirs du film. *« Elle est méchante avec tout le monde* », « *elle en fait voir à tout le monde* », « *elle mange des gâteaux et du Canigou en boîte* », « *elle abandonne les animaux* », « *elle fait du mal aux personnes qui l'aide* », « *à la fin du film l'appartement brûle* » (rappel de la maison brûlée de la séance précédente)… Amina trouve que Tati Danielle ça fait penser à « *une musique qui va dans tous les sens* ». Sans avoir vu le film, je ressens qu'il s'agit d'un personnage insupportable et tyrannique, d'une véritable « peau de vache ». En reprenant les notes après le groupe je vois que je n'ai pas noté à quel moment François fait un rapprochement entre mère et Tati Danielle.

Chacun choisit un instrument pour l'improvisation dans un climat tonique d'allers et retours entre chaises et placards.

Après l'improvisation : Victor dit qu'il « *ne trouvait pas de rythme* », Marcellin qu'il « *s'imaginait dans un chalet* ». François « *s'est senti animé par la violence de la personnalité de la dame* ». Il lui a semblé que « *dans cette violence il a entendu un appel au secours pour s'en sortir, Hé Ho !* », « *elle montre qu'elle existe* ». Odette : « *elle a de la haine au contact de l'autre* ». Amina : « *j'ai suivi les autres* ». Solange : « *J'ai dit non à la haine. Je veux rejeter la méchanceté* ».Yvette « *J'ai tapé comme elle* (Tati Danielle). *Je réponds. Elle tape, je tape.* »

Après l'écoute de l'improvisation : Solange souligne que « *c'est coordonné* ». Amina : « *oui ça va bien ensemble* ». Odette : « *Y'a de l'énergie… Un monstre* ». François précise « *un monstre incontrôlable* ». Je souligne un lien possible entre cette séance et la précédente dans la destruction des ruines et des liens.

À la fin de la séance Yvette souligne qu'elle n'a pas vu le temps passer (ma propre perception est à l'inverse sans que je puisse véritablement m'expliquer le pourquoi de cette désagréable sensation : la question et remise en question de Tati Odette ?).

[284] Le changement des prénoms nécessaire à l'anonymisation des données fait perdre ici la subtilité du choix.

Personne n'a apporté de musique à partager ce jour-là pour terminer la séance. (Jules qui avait fait une proposition est absent). François pense à une musique pour la prochaine fois : « *Tous les mêmes* » de Stromae. « *Il se montre d'un côté homme et de l'autre côté femme. Dans tous ses clips il y a une surprise.* » dit-il

♫ S. 30 L'improvisation dure 4'50 (Je me rends compte que j'ai coupé l'improvisation un peu avant (10 sec.) le temps habituel de 5/6 minutes que nous nous fixons. Des instruments rythmiques (djembé, bongo, maracas) sont repris et reproduisent un soubassement rythmique énergique assez proche de l'improvisation précédente y compris dans la cellule rythmique répétée. Les voix sont introduites dès le début avec des Ah, Non, Oh, Eh, expulsifs. Un Hé-Ho ! de François résonne comme un appel enseveli sous les voix qui repoussent. Je me joins rythmiquement et vocalement à la composition en mélodisant le non et en introduisant Et moi (émoi, hais-moi)! Deux instruments mélodiques sont introduits pour cette improvisation: guitare (Odette tient la guitare horizontalement comme une cithare et l'utilise en frottant les cordes), et clavier (Marcellin). Jusqu'à 1'57 environ le clavier semble jouer sans tenir compte des autres instruments puis après un très léger fléchissement dans l'intensité sonore des percussions il introduit une étrangeté avec l'introduction d'un thème qui évolue sur quelques notes répétées de façon cyclique, qui rappelle les formes utilisées dans les musiques de film à l'annonce d'une catastrophe.

L'improvisation semble figurer à la fois l'objet persécuteur dans sa position profonde de détresse et la sensation à son contact (sons de rejets)

La double écoute souligne un rythme chaotique « *qui a du mal à se coordonner* » et « *tout d'un coup les percussions s'assemblent* » puis le rythme est à nouveau « *décousu* ».

6.3.6.2.3 Création d'un fond rythmique S32 (05/02/2014)

Une stagiaire infirmière musicienne qui souhaite se former plus tard à la musicothérapie intègre le groupe. Hubert entre également dans le groupe. Il est très enjoué (trop) et me fait appréhender des débordements. La mise en corps est cependant concentrée. Pour souligner et prolonger l'idée du groupe d'un fond pour les mots de la séance précédente je propose d'imaginer une vocalisation rythmique pour jouer ce fond rythmique support de l'improvisation à partir de l'extrait du poème d'H. Michaux (annexes p. 124). La recherche du fond rythmique (sonorité et rythme engage particulièrement François, Omar, Jacky et Odette. La trouvaille du Mmmmm est amenée par François). L'idée est que chacun fasse l'expérience des deux positions. La stagiaire et moi-même tenons à tour de rôle chacune

des positions, par ailleurs délimitées virtuellement par une ligne dans l'espace (nous changeons de sous-groupe en changeant de position dans l'espace)

Puis je propose que chacun improvise comme il le souhaite, se situe là où il veut et nous enregistrons (32II).

Après l'improvisation : Omar : « *tout le monde a mis du corps à l'ouvrage* », Hubert « *on se synchronise avec la base rythmique* », Odette « *c'est une cacophonie* », François « *c'est difficile de sortir de la base rythmique. On est bien dans le rythme* ». Solange « *c'est la routine, c'est rassurant* ». Hubert « *il faut trouver des codes* ». Odette « *il faut équilibrer le groupe* ».

Après l'écoute les avis sont partagés. Omar trouve que « *c'était assez beau, même dans les moments de désordre* » tandis que Jacky entend une « *cacophonie qui part dans tous les sens* ». « *Pour faire de la musique il faut se mettre tous d'accord* » dit Hubert. Odette « *on entend comme un assemblage de mots, l'appétit des mots* » puis elle évoque le cri dont je souligne qu'il s'agit du premier son qui sort de la bouche à la naissance. Marcellin trouve que « *c'était bien* ». Omar « *j'ai mis de l'espoir* » et il évoque la maladie du Sida. Solange a trouvé les parties équilibrées et aimé l'ensemble. François « *ça a fait comme une bulle harmonique avec le rythme en plus* ». Hubert « *il découle une forme d'ordre* » Odette « *on a de la chance d'avoir une langue pour parler* » (elle précise langue dans les deux sens (corps et langage verbal) lorsque je l'invite à préciser) Victor concentre en deux mots son avis « *un désordre harmonieux* ». Hubert reprend la parole pour souligner les différences de timbres des voix. Yvette est particulièrement silencieuse durant toute cette séance.

♫ 32II L'improvisation met en place une vocalisation rythmique sur les sons hé ho ho Mmmm (double croche, croche pointée liées à deux croches, blanche). Hé ho ho sont sur la même note et Mmmm descend d'une quarte juste. Cette base rythmique est relativement présente, parfois au premier plan, tout au long de l'improvisation, mais elle est suspendue entre 4'20 et 4' 38 pour être reprise sur la même rythmique, mais apparaît un changement d'intervalle vers le haut sur le Mmm : un intervalle de seconde, à 4'45. Les ssss, et chhhh sifflent dans la bouche, la matière sonore des voyelles enchainées de la séance précédente apparaissent à 1'05 dans la bouche de Jules. 2'28 Hubert chante le texte jusqu'à la fin sans prendre toute la place (différent dans les verbalisations). Yvette, Christophe et Odette sont restés dans le fond rythmique sans pouvoir faire le pas d'individualiser leur voix sur les mots du texte. Je n'ai pas repéré qui introduit de changement d'intervalle dans la base rythmique.

La double écoute évoque une « *rumination* ».

Le poème les intrigue et ils associent à la cathédrale une dimension religieuse qui m'a invité à leur parler de la naissance de la polyphonie sous ces voutes qui revient à faire un intervalle pour sortir de la monodie du chant grégorien et me semblait particulièrement résonner avec « sortir ou pas » de la trame de fond. La stagiaire me fait remarquer que les participants du groupe m'observent beaucoup et cherchent mon soutien du regard.

Personne n'avait apporté de musique ce jour-là, mais Jules qui a souvent des CD dans son sac propose « *On s'envolera* » de Grégoire. Il me semble que les paroles résonnent avec l'idée de l'espoir (par rapport à la maladie) énoncé par Omar, de l'audace pour pouvoir changer et du besoin d'une main tendue, de soutien.

6.3.6.3 Commentaires théorico-clinique

> « *Du passé il ne reste en général que des cendres. L'archive, c'est ce qui a échappé au désastre ; on appelle ça des vestiges. Ce sont des ruines, les débris accumulés aux pieds de « l'Ange de l'Histoire » de Walter Benjamin, qui dit-il, « voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé ». Mais nous savons bien que ça n'est pas possible : la passé, c'est ce qui a été fracassé et dont il ne reste que des éclats épars.* » (Laurent, 2017, p. 116)

6.3.6.3.1 Un contenant disparaît

François soumet au groupe son angoisse de la démolition des ruines de la maison mitoyenne à celle qu'il occupe. La crainte d'un empiétement de la destruction, que les engins de chantier ne s'arrêtent pas aux limites entre les deux maisons et franchissent leur mur commun (leur peau commune) est manifeste. Il fait le récit de cette actualité qui touche la sphère de sa vie privée. Ce récit soutenu et teinté d'une forte émotionnalité n'est pas qu'informatif. Il est un appel aux résonances groupales, un vecteur d'attention et de sollicitation adressé au groupe pour ses capacités de figuration, de construction scénique d'un impensable : un contenant disparaît. Les sujets souffrant de psychose se vivent comme pouvant se vider, s'effondrer, disparaître. Ce contenant-corps-maison est potentiellement tout autant celui de l'individu : « *aire de mort* » de l'espace vidé à l'intérieur de soi (Benedetti), enveloppe trouée, ruinée, démantelée, fonction d'autodestruction du Moi-peau (D. Anzieu), attaque du fonctionnement mental de la « *cassure* », de la « *fin du monde* » vécue comme un « *écroulement soudain* », une « *sorte d'implosion* » de la catastrophe schizophrénique (J. Oury) ; que celui de la mère, corps maternel qui ne survit pas aux attaques destructrices, surtout si elle est déjà « en ruine » ; que celui du groupe, un corps-groupe en danger de morcellement et de disparition (revient à S34)

La ruine, par les restes, les traces, les empreintes du passé qu'elle laisse, a une nature paradoxale : elle conjugue le sentiment d'une intime présence et d'une disparition, d'une absence (Chouvier, 2006 a). Avec les ruines le passé vient dominer le présent dans une présence impérieuse. Ce sont les vestiges d'une mémoire pleine de trous, un peu de matière d'histoire autour du vide. La ruine donne l'image d'une structure spatiale fragmentée, disloquée en partie séparée, d'un support écroulé … Une structure unifiante a été pulvérisée (par le « feu »). La maison vit une double attaque : le feu, l'effondrement puis l'effacement par les engins de la partie « mutilée ». La maison en ruine viendrait figurer une structure entourante et encadrante ruinée avant d'être démolie. La démolition est un processus redouté, car il signe l'effondrement, la transformation en déchets de l'habitat, constituant et contenant identitaire et l'effacement même des traces que constituaient les ruines. La destruction de la ruine est la destruction d'un objet déjà détruit, sorte de redoublement destructeur qui tend vers l'effacement absolu, une table rase, un vidage, une absence de survivance, une expérience extrême de perte de tout contour, une expérience catastrophique laissant un trou, un blanc, un vide, un néant. Une menace de non-être radical, d'anéantissement émerge. « *Là où il y avait quelque chose, il n'y a plus rien* » pourra dire François après avoir ressenti le séisme (« *tout s'est ébranlé* ») partagé dans la création sonore groupale. L'effacement, le vide représentationnel de ce qui devrait être perçu, de la structure encadrante et protectrice maternelle évoquent l'hallucination négative d'A. Green. Il ne reste que le vide, une non-existence, qui ne peut être surmonté, car l'enfant est confronté à une mère morte (Green, 1983, pp. 222-253). Il ne peut pas y avoir de représentation de substitution, le vide menace de tout envahir, le trou noir de la dépression de tout absorber (revient dans S33 par la voix de Victor avec le film « *une histoire sans fin* »), le nettoyage des ruines de l'objet déprimé risquant de tout entraîner dans sa chute. Tout se passe comme si le groupe avait figuré là ce que plusieurs de ses membres ont expérimenté dans des temps anciens : la « *réalité de la non-survivance de l'objet* », une *imago de l'objet détruit/ de « l'objet qui ne survit pas »*

La confrontation à un environnement dangereux, détruit et/ou destructeur menaçant d'anéantissement est reprise à la séance suivante dans un lien fort avec la précédente, car « *à la fin la maison brûle* ». Si dans la séance précédente l'objet est détruit et est indisponible, ici la configuration est celle d'un objet envahissant, d'une *imago imprévisible*. Les aspects catastrophiques d'un lien à une imago primitive teintée de dangerosité, un lien effractant, empiétant, persécutoire menaçant l'intégrité (du groupe, de chacun ses membres) sont figurés par *Tati Danielle* emprunté à un film humoristique.

L'humour témoigne d'une mise à distance possible de l'aspect dramatique et tyrannique du lien. François exprime dans le rapprochement qu'il fait entre *Tati Danielle* et la maman quelque chose de latent à la pensée d'Odette qui propose le thème (S30). Ils ont en commun une maman empêchée dans ses fonctions maternelles et d'empathie, imprévisible, jamais satisfaite, qui fait mal dans des jugements sévères perçus comme injustes, et qui tient sous emprise. Des menaces d'intrusion et de destruction planent sur la quête de subjectivation. Avec le thème d'une « maman-Tati-Danielle » est proposé « *l'attachement au négatif* » alliage de pulsion d'attachement et de pulsion de destruction. Dans ce type de lien, l'expression négative de l'attachement empreint de destructivité se conjugue à une fixation à un objet d'amour qui répond négativement aux demandes de tendresse qui lui sont adressées. Les attentes de chaleur, d'affection sont déçues, mais plutôt une relation vivante, bien que douloureuse, de rejet que l'indifférence mortelle. Plutôt une forme de « *tendresse au négatif* » que rien du tout (Cupa, 2007).

Des formes de destructivité sont déclinées sous différents aspects dans ces deux séances: la mort d'un parent (Omar, Amina), le contenant identitaire en ruines, les liens fraternels violents (Omar), le vécu d'intrusion du lien (irrespect de *Tati Danielle*, les psychiatres rendent fou…jusque dans le sonore comme les bruits des talons des voisins), la figure archaïque du monstre destructeur reliée à des référents culturels (le coté obscur de la force de *Dark Vador* dans *Star Wars*).

La figuration sonore à S29 me surprend. Là où je m'attendais à avoir des formes chaotiques, informes, des blocs sonores compacts, un espace martelant de destruction (A. Green (2000) parlerait de « *transitionnalité négative* ») le groupe mobilise une créativité en construisant une forme à plusieurs voix avec un fond rythmique (le martèlement arrive plus tard à S34). Odette évoque ce « *fond sonore* », cette assurance d'une « *limite de la profondeur pour recevoir les productions sonores* » (Lecourt, 1998, p. 66) et garantir d'un appui. Sur ce fond une première voix témoigne du vécu de destruction (instrument vocal, shakers) une autre voix se situe dans un retournement passif actif (ocean drum). La vitalité du fond rythmique vient protéger d'angoisses de vide et d'une tonalité mélancolique post-catastrophe.

Le groupe manifeste spontanément un *processus compositionnel*, une forme qui prend en compte la plurivocalité, une différentiation des voix, l'intervalle entre les voix. Il ouvre un espace de pensée sonore dans le groupe. L'appareil psychique groupal assure la circulation, la transformation, l'articulation, l'organisation des éléments de la composition. Similitudes et différences créent un espace de tension bien tempéré fécond.

S30 le même soubassement rythmique est présent auquel s'associe dans la polyphonie groupale l'instrument annonciateur de catastrophes (clavier). L'objet persécuteur peine à se faire entendre (dans l'identification empathique que fait François à l'objet persécuteur: si l'objet me persécute c'est au fond qu'il souffre et appelle au secours, si objet est destructeur c'est qu'il a été détruit). Son rejet témoigne d'une revendication d'existence, voire de mouvements d'attaque agressive, de colère contre les objets qui abandonnent ou persécutent pour tenter de sortir de la temporalité étouffante, aliénante de l'autre (Solange semble mener les voix de rejets).

6.3.6.3.2 Un appui s'effondre, mais trouve un appui qui résiste

L'évènement de réalité apporté par François résonant avec l'imago détruite de sa vir intérieure (S29), la figure de l'imago primitive dangereuse apportée par Odette, conjugué à l'« à présent », l'actuel, du travail du groupe dans le dispositif constitue une « porte qui ouvre » un chemin vers le passé. La présence d'une radicale absence (Omar, Amina), le ruiné et ruineux pour l'économie psychique (François, Odette) d'un objet dans une présence absente à la vitalité d'un lien empathique, ou dans une présence intrusive, reflètent ce que les sujets ressentent et éprouvent de leur monde interne et des relations avec leur environnement premier. « L'extraction » d'un évènement, de son empreinte, de ses traces, de ses ruines est possible et fait converger, dialoguer, passé et présent. Cette ouverture au passé relance des potentialités de transformation dans une mise en scène et en sons. Le lien avec un fond historique donne une épaisseur spatio-temporelle et du sens aux éprouvés.

Un contenant, un appui, s'effondre, mais trouve « *un appui qui résiste* » (Brun, 2014) celui du groupe, celui de la construction sonore du cadre survivant bien que malmené. Le cadre de l'atelier est en effet particulièrement mis à mal de façon congruente au thème à S29. Il est menacé d'intrusion de l'extérieur (une situation violente signalée par l'infirmière), d'effacement (temps de l'horloge, miroir sonore de l'enregistrement en panne) au-dedans. Ces trois évènements concomitants sont chacun exceptionnels. Mon ordinateur portable donne des signes de fatigue dans la séance et me lâche totalement dans la soirée lorsque j'essaie de revoir le dysfonctionnement « à tête reposée ». Je le remplace et dès la séance suivante nous disposons d'un ordinateur neuf sur lequel j'ai pu transférer l'ensemble des séances précédentes du groupe. Je suis saisie par ces coïncidences entre ce qui se joue du « ça détruit », « ça s'efface » dans le groupe et ce qui arrive au niveau du cadre… de mon sentiment d'écrasement dans le sonore (avec mon petit instrument inaudible) et les difficultés techniques. Je ressens cependant une bienveillance du groupe à

mon égard face à cette faillite de notre contenant sonore. Ils me font confiance et ne semblent pas douter que je vais trouver une solution d'ici la séance prochaine. La structure encadrante, l'habitat du groupe, tient et soutient, permettant au processus d'inscription psychique d'avoir lieu et de se maintenir. Un autre moment de vacillement me prend au dépourvu lorsqu'Odette pose la question : « à quoi ça sert ?» (Question qu'elle ne manquera pas de poser de façon récurrente). Elle ébranle un moment mes convictions de l'intérêt du dispositif. Est-ce une façon de faire sa *Tatie Danielle* à mon égard dans un « *transfert par retournement* » (Roussillon, 1999 a, p. 14) elle me confronte à un vécu d'impuissance et de découragement. Me fait-elle sentir ce qu'elle a elle-même vécu avec sa mère. Mais elle me pose et me rappelle aussi au fond ma question de recherche. Elle me rappelle l'esprit de recherche qui anime la pratique clinique : À quoi ça sert ? Qu'est-ce qui est en train de se passer ?, Que peut-on en dire ? (comme Jules peut-être déjà dès S2 « *d'où viennent les envies de jouer ?* »)

6.3.6.3.3 Une représentation possible de la destructivité sans être détruit (Symbolisation de la désymbolisation).

Il existe une certaine exaltation dans le jeu, exprimée dès l'arrêt de l'improvisation (S29) peut-être indicateur d'une première représentation possible de la destructivité, indicateur du moment fondateur d'une symbolisation possible par une représentation des processus de désymbolisation destructeurs (Brun A. , 2017, p. 50), une « *symbolisation de la désymbolisation* » (Roussillon, 2016 e), « *un jeu de désymbolisation* » et non une désymbolisation effective (Roussillon, 2017, p. 42). Ces premières figures de la désymbolisation ont pris la forme de proto-représentations, de signifiants formels renvoyant à des vécus primitifs de catastrophe : « ça détruit », « ça broie », « ça concasse », « ça secoue », « ça s'ébranle », « ça s'écroule », vécu dans le matériau sonore et les sensations corporelles ressenties associées.

S 34 C'est le corps groupal qui est attaqué, dès le début de la séance avec le départ imprévu d'Yvette (du groupe, mais aussi de l'HDJ) et une atmosphère tourbillonnaire qui se prolonge dans le sonore. Le groupe sature de sons le temps d'improvisation créant un effet de débordement, d'effraction, de sutures et de remplissages. Cette improvisation « furieuse » donne le sentiment d'une destruction de toute altérité par le martèlement, les conglomérats sonores (« ça tape », « ça écrase », « ça empêche »). Il n'y a pas d'espace pour écouter l'autre, s'écouter parmi les autres, pour répondre… Toute possibilité de différentiation et de structuration est bloquée dans cette utilisation constrictive de la

pulsation (Lecourt, 1987, p. 217). Une véritable muraille sonore est érigée. « *Le-trop-plein-de-signes ou le trop-plein-de-sons construisent une fausse peau, une douve sonore, un matelas pneumatique qui – telles des murailles – protègent le Soi d'une communication, perçue comme une intrusion menaçante pour les limites du Moi.* » (Gori, 1978, p. 117).

Ce phénomène est entendu et s'exprime par la voix d'Odette et Hubert qui «me souffle » une proposition de consigne pour faire l'expérience d'espaces nouveaux et de places différentiées dans le sonore, pour éprouver l'écoute plus individualisée des instruments en duos, en trios, avant de rejouer ensemble. Alors que le chaos s'installe dans le groupe et que l'écoute et les liens se disloquent (S34), les deux séances (S35 et S36) suivantes retissent, réaniment le corps groupal semblant témoigner de sa survivance à la destructivité.

Du fait de la résonance groupale du thème, l'émergence d'éprouvés traumatiques en lien avec la destructivité (agit ou subit) et la perte peuvent trouver un lieu et un temps pour être vécu ensemble, être partagé dans le jeu, sans trop de risque de débordement, dans une trajectoire mouvante entre mises en formes sonores et mises en formes verbales. Le groupe accuse réception de la potentialité destructrice et montre une capacité à contenir et à jouer avec le thème né d'une angoisse portée par la voix de plusieurs de ses membres, à s'en faire l'interprète, à survivre à l'attaque du corps-groupe-maison. Le groupe et le sonore, par la contenance, la pluralité des enveloppes qu'ils proposent permettent que viennent se rejouer des expériences non intégrées psychiquement dans une dimension d'affects partagés. La synergie du sonore et de la groupalité permet ce mouvement, l'ouverture d'un espace pour la symbolisation et l'appropriation subjective d'un impensable, d'une réalité d'un autre temps, d'un pan d'histoire, qui restait inaudible : mort d'un parent (Omar, Amina) les mamans « Tati Danielle » (François, Odette)

6.3.6.3.4 Des sons et des mots dans le contenant bouche

> « *Le passé nous tient en ligne de mire. Il nous crie quelque chose que nous ne pouvons pas entendre, parce que sa bouche est remplie de terre. Son visage, comme celui des morts et des souvenirs, est défiguré.* » (Laurent, 2017, p. 118).

Les productions du groupe de S29 et S30 sont venues actualiser les failles de la relation à l'environnement premier et relancer leur élaboration dans l'expérience de création du groupe sur les bases de la contenance de l'enveloppe sonore et du groupe, dont la fiabilité avait pu être éprouvée avant de pouvoir mettre au travail ces éléments traumatiques. Dans un rebond associatif contre-transférentiel à la suite de ces deux séances je fais entrer dans le groupe un compositeur K. Stockausen avec l'œuvre *Stimmung* et un fragment poétique

d'H. Michaux « *Dans la bouche…* » Aujourd'hui je me rends compte que je viens imposer au groupe une démarche assez directive qui a pu entraver une autre orientation plus spontanée du groupe. Sur le moment elle me semblait venir soutenir le mouvement de symbolisation engagé, l'activité de représentation psychique du groupe, tout en répondant à une demande récurrente (et toujours actuelle) de « *démuseler la voix* » selon l'expression d'Odette, de se faire entendre[285]. L'inaudibilité de la parole, la question de la voix muselée, mutilée, empêchée, la mutité de l'expression objectale, sera le point de départ du travail à la rentrée de septembre 2015. Se révèle alors aux participants du groupe un nouveau vécu commun : l'injonction du « tais-toi » interrompant le phonatoire comme expression signifiante du sujet, en même temps que la sensation de la vie propre (Denis, 2005, p. 192).

En proposant de mettre la bouche, la bouche contenant primitif, « *premier espace psychique* » (D. Anzieu), la bouche émettrice de la voix, fonction expressive de l'affect et de la parole (Denis, 2005, p. 192) j'espère des occasions d'échanges et de partages générateurs de moments exploratoires avec la matière sonore, « mise en bouche » dans une mobilisation sensori-motrice de la diction. Le mot devient un objet sonore mobile que l'on malaxe et qui passe de bouche en bouche.

Pour cela Stimmung est inspirant. Le mot « Stimmung » (dont la racine Stimme renvoie à la voix) signifie en allemand l'accord de l'instrument, des voix, l'accord intérieur intime de l'âme, l'humeur, l'atmosphère, la disposition d'esprit. Dans cette œuvre pour chœur de 6 personnes la voix est parlée-chantée avec des jeux de souffle, des jeux mélodiques et rythmiques sur des onomatopées, sur des syllabes, des mots répétés, des poèmes. Pour chaque section un meneur conduit le jeu. Quand les musiciens arrivent au moment où ils ont atteint cette «stimmung », cet accord d'ensemble, alors il passe à la section suivante et un autre chanteur devient le meneur, chaque interprète devenant tour à tour meneur dans un jeu d'appel et de réponse… L'œuvre ainsi est un processus continuel de changement et de transformation. C'est une œuvre ouverte : le compositeur propose certaines choses et c'est aux musiciens de décider quand ils ont atteint le but demandé par le compositeur et de passer à une section suivante.

De même les poètes, par leur facilité d'accès à l'archaïque, retrouvent ce temps de « *jeu avec les sons en bouche producteurs à la fois de plaisir sensuel et de communication émotionnelle avec des auditeurs* » (Boubli, 1993, p. 142). Ils se permettent « *les liaisons et les déliaisons, les accouplements de sons répétés et les ruptures. Ils peuvent projeter les*

[285] Cette insistance amènera un nouvel outil fin 2015 dans le dispositif : un micro amplificateur de la voix (une idée d'Odette)

sons au loin, les vomir, les susurrer, les déglutir… dans ces contrastes et ces homologies répétitives, on entrevoit les débuts des organisations symboliques, les débuts d'internalisation et de communication à soi et aux autres des différents liens affectifs que nous entretenons avec nos objets internes. » (Boubli, 1993, p. 143). L'écriture de Michaux, en mettant l'accent sur le caractère rythmique, mouvant, du parcours intérieur est particulièrement musicale. Dans son œuvre, la bouche revient de façon obsédante en termes d'avalement, de dévoration de succion dans une équivalence entre avalement de nourriture et de mots comme une « *indistinction première entre la nourriture et la voix maternelle qui accompagne le nourrissage* », le mot comme une chose, parler comme dévorer et être dévoré par les mots (Brun A. , 2007 b, p. 130) qui renvoie à « *la hantise d'être pris dans la bouche et dans la langue de l'autre* » (ibid. p. 131)

6.3.6.3.5 Le groupe-musique une expérience d'illusion groupale interprétée musicalement

> « *Toutefois, l'illusion groupale, dans le cas du « groupe musique » ne rend pas compte de la totalité du phénomène. En effet cette forte émotion (euphorisante) est assortie d'une reconnaissance sociale « c'est de la musique « par le groupe. Dans cette appréciation il y a trace, avec l'émotion esthétique partagée, reconnue, de l'appartenance sociale, et donc d'un extérieur du groupe. On se trouve donc déjà orienté vers la sortie de cet état d'autoengendrement groupal et de fusion.* » (Lecourt, 2014, p. 72)

Après la mise en jeu de la question de la contenance par le groupe émerge le *groupe-musique* (S 36) révélé dans les verbalisations après l'improvisation. Une musique survient comme par magie là où rien n'était répété, écrit, prévu à l'avance. C'est la musique du groupe. Le groupe ne fait qu'un avec sa production improvisée qualifiée de musique. Cette étape audible dans le sonore de l'organisation du lien intersubjectif avec sa qualité esthétique et l'émotion esthétique qui l'accompagne émane de ce qu'E. Lecourt a qualifié de *moment du groupe-musique* correspondant à ce que D. Anzieu a nommé *illusion groupale*[286] dans les groupes de paroles. « *… dans ce que j'ai appelé le « groupe-musique » où ces deux termes ne font plus qu'un, le groupe se vit alors comme « possédé » par la musique. À ce moment, groupe-émotion-musique se trouvent comme en accord*

[286] « *J'appelle "illusion groupale" un état psychique particulier qui s'observe aussi bien dans les groupes naturels que thérapeutiques ou formatifs et qui est spontanément verbalisé par les membres sous la forme suivante : nous sommes bien ensemble, nous constituons un bon groupe, notre chef ou notre moniteur est un bon chef, un bon moniteur* » (Anzieu, 1971, p. 76). *L'illusion groupale* représente ainsi un Moi idéal commun, l'union dans l'identique, qui donne son identité au groupe, un moment d'idéalisation, d'autosatisfaction et d'euphorie de groupe. C'est un moment objectivement repérable, témoin de la mise en place d'une enveloppe de groupe. Pour R. Kaës, au moment de l'illusion, groupale l'appareil psychique groupale constitue une formation intermédiaire particulièrement active dans sa polarité isomorphique (ou moment idéologique).

parfait. Il est à remarquer qu'il ne s'agit pas d'un débordement de joie, non, plutôt d'un dosage de l'excitation du groupe, d'une qualité d'affect à l'origine de cette appréciation particulière et unanime de leur production sonore : « nous avons fait de la musique ! ». » (Lecourt, 2007 a, p. 45). En qualifiant de musicale sa production le groupe « *introduit subrepticement le code* » (Lecourt, 2003 c, pp. 81-82) par un paramètre musical simple. S36 l'introduction du violoncelle, instrument d'orchestre qui joue avec le code musical, entraîne ce mouvement euphorisant sans inhiber le jeu des participants. Cette autosatisfaction s'appuie sur une expérience fusionnelle « magique » caractérisée par des phénomènes physiques de vibration, pulsation, harmonie globale (Lecourt, 1988, p. 103) Le groupe partage la croyance et l'émotion que le groupe qu'il forme est le meilleur qui soit et que leurs meneurs sont les meilleurs qui puissent exister.

Le groupe musical est soumis à la même dialectique du couple illusion groupale-fantasme de casse. Dans ce thème, « un contenant disparaît », mais on assiste au triomphe des mécanismes de défense mis en commun contre les angoisses de destruction. Le groupe triomphe du « *fantasme de casse* » (Anzieu, 1971).

6.3.7 Variations sur le thème des catastrophes surmontées (orage, noyade, quatre (plus le « cinquième») éléments) S37-S42

« *Ce n'est que de la non-existence que l'existence peut commencer* »
(Winnicott, 1975, p. 43)

6.3.7.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S37 à S42

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S37 **S38**	Paysage sonore de montagne. Les bruits des actions Introduction des bruits/sons concrets pour une sonorisation du scénario de l'histoire	Les séjours à l'hôpital Se raconter des histoires qui finissent bien après un moment critique. Construction d'une intrigue en épisodes Être nourri sainement « le lait Bio »-le bon sein
S39	D'un orage réel à un orage de groupe Orage retenu - retour au calme	Souvenirs de jours de colère (et non-colère) Risque de débordement et de destructivité mettant en danger – Scène primitive orageuse Rôle de contenance des soins, des forces de l'ordre
S40	Retour à la ferme en bruits-sons	La question des médicaments envahit l'espace du groupe Tension orageuse dans le groupe
S41	Ω Émotion musicale sur l'écoute d'une voix de femme berçante (R. Traore) Sonorisation de l'histoire de la noyade	Noyade/sauvetage vu à distance (de la rive) Faire une rencontre amoureuse *Le lac* (O.R. poème)
S42	Ça bouillon - ça s'apaise Ça s'anime Ça explose Apparition de silences	Chaos des éléments l'air, l'eau, le feu et la terre et le *cinquième élément* (O.R): l'amour sauve le monde ; Création du monde à parti d'éléments de base (origine de la terre et de la vie) Menace de destruction et sauvetage du monde – fertilité de la terre/femme.

6.3.7.2 Deux séances du thème les catastrophes surmontées

6.3.7.2.1 L'orage-Colère - Colère empêchée - S39 (16/04/2014)

Jeanne ne vient pas. Je vais la chercher dans une chambre, mais elle est très fatiguée, enfouie sous les couvertures et ne veux pas se lever. L'embelli de l'humeur a peu duré. Jules et Marcellin sont en retrait dans la mise en corps et en voix ce jour-là. Le groupe poursuit la trame de l'histoire[287] en l'absence de Jeanne qui la portait jusque-là. « *C'est le jour de la colère* » dit François en se frottant les mains. Odette associe la colère à « *l'angoisse de mourir* » puis parle des « *colères de maman* », de la « *colère de Dieu quand on a fait une faute* ». Elle repense à une « *crise de nerfs* » qu'elle a faite en sortant du travail et pour laquelle elle a été hospitalisée. Pour François la colère « *couve* », « *crée une tension et explose* ». Odette : « *elle peut survenir après un cambriolage ou un viol* » et génère alors des « *cris involontaires* ». Jules associe la colère à son « *blocage dans la voix* », mais aussi à une « *colère pour rien* ».Victor dit qu'il a fait « *un délire colérique* » et a tout cassé. Il en a un souvenir vague et a été « *hospitalisé avec les gendarmes* ». Jules dit qu'on l'a enfermé aussi et que l'on a « *empêché sa colère* ». Omar dit que c'est un droit de ne pas être d'accord et fait allusion au fait qu'il ne respecte pas les règles de l'Islam et contrarie ainsi sa belle-

[287] La trame de l'histoire donnée par Jeanne lors des séances précédentes est la suivante : Un couple part en alpage avec son troupeau. Un orage climatique et relationnel survient suivi d'une accalmie. Après la période d'alpage le couple rentre au village avec un bébé, fruit de leur réconciliation..

sœur qui se met en colère. Solange dit qu'elle vit « *des non-colères* ». Elle précise qu'il s'agit d'une impossibilité de se mettre en colère, d'exprimer la colère.

Après l'improvisation le groupe trouve son orage trop contenu et Solange pense que c'est la « *peur de perdre le contrôle* » qui entraîne la retenue. La séance est marquée par un accident à l'extérieur qui perturbe Omar qui regarde par la fenêtre l'intervention des secours et vérifie auprès de moi à deux reprises si l'hôpital de jour est bien équipé d'un défibrillateur.

♫ 39II L'improvisation part d'un orage de la banque de son (l'enregistrement d'un orage atmosphérique réel) pour aller vers un orage joué par les différents instruments, associé à un râle/plainte sur un oh prolongé (Victor) qui revient tout au long de l'improvisation. 1'46 je lance un son vocal sur ha pour dire l'orage intérieur suivi très timidement par d'autres voix qui le transforme en oh ah à la tonalité admirative ou de contentement (la réconciliation du couple ?). 2'22 l'orage se calme. 3'14 Marcellin va jouer quelques notes isolées au piano avant de reprendre son instrument le triangle. Un contraste est donné ainsi sur le piano avec les clusters du début. L'improvisation se termine sur une ambiance de travail dans la nature.

6.3.7.2.2 L'air, l'eau, le feu et la terre : Quatre éléments appelant le cinquième - S42 (07/05/2014)

Solange, Jeanne et François sont absents. Le groupe restant reprend l'idée des quatre éléments qui n'avait pas été retenue lors de la précédente séance dans l'idée d'une improvisation qui mêlerait l'air, l'eau, le feu et la terre (composants originaires du monde). Victor évoque le film « *Le cinquième élément* » qu'il raconte. La planète est menacée de destruction. Une jeune femme, dotée de facultés physiques et mentales hors du commun, réussit à la dernière seconde à convoquer le « Cinquième Élément », l'amour, seul à pouvoir sauver la planète de la destruction. Victor n'a jamais pris la parole aussi longtemps.

Après l'improvisation Jules évoque la force de son instrument qui fait « *du volume et de l'animation* » (l'ocean drum, instrument qu'il a utilisé à S29 dans « les ruines d'une maison sont détruites »). Omar évoque l'eau qui lui fait penser à des vacances à Thonon-les-Bains et à son éducatrice qui est enceinte.

Après l'écoute Marcellin trouve que « *c'est prenant* », Odette : « *on a bien entendu la kalimba* ». « *On fait un bon petit groupe* » dit Jules « *comme des gamins on s'amusait* ». Victor : « *ça fait penser à une musique relaxante* ». Jules « *la tension monte en force puis*

des baisses de régime et ça reprend », « *la terre bouillonne* », « *on veut créer une histoire à la terre* ». Omar : « *c'est Dieu qui crée la terre* ».

♫ 42II l'improvisation se déroule en quatre phases avec des périodes de transition où tout semble aller vers le silence (1', 2'48, 4'47, 6'56) l'ocean drum est utilisé comme dans l'improvisation de la destruction de la maison et crée un son d'explosion ou de feu d'artifice. L'ensemble donne l'impression de moments assez chaotiques congruente avec la puissance des éléments dans un moment originaire de constitution de la terre à partir de ses éléments fondamentaux. Les moments qui vont vers le silence indiquent les liens d'un « bon petit groupe » comme dit Jules qui s'écoute. Sans consignes préalables les quatre séquences semblent indiquer la prégnance du quatre des quatre éléments.

6.3.7.3 Commentaire théorico-cliniques sur le thème des catastrophes surmontées

Ce thème regroupe plusieurs histoires que le groupe se raconte en mots et en sons. « *Il était une fois…* », instant sans date d'une aventure depuis toujours déjà en train de se passer. Elles ont en commun la mise en place d'un contexte, d'une intrigue en troisième personne (ce qui permet d'assister au danger de la catastrophe tout en restant « sur le bord ») avec un moment critique qui se résout favorablement (orage en alpage, noyade au bord du lac, les quatre éléments et le « cinquième » qui sauve le monde). Les deux premières se déroulent dans l'espace familier des paysages de notre ville : montagne et lac.

Le sonore est utilisé ici souvent de façon très concrète illustrative avec une recherche des bruits correspondant à la scène évoquée (le bruit des actions). Cet usage marque-t-il un traitement signalétique du bruit et une panne du processus de symbolisation (qui se signalerait chez moi par un contretransfert marqué par l'ennui dans la première partie du thème ?). Le son/bruit ne semble pas cependant se réduire sur l'ensemble de ce thème à un indicateur d'objet. Dans « les quatre éléments et le cinquième » des formes sonores figurants le mouvement des éléments voient émerger des signifiants formels. Des silences apparaissent (S42) indiquant les liens de groupe avec des possibilités de moments de synchronisation.

Dans ces constructions scéniques, Jeanne, longtemps absente du groupe du fait d'une hospitalisation prolongée, semble « prendre la main ». Elle emporte la coopération du groupe qui, même en son absence, poursuit l'orientation du scénario qu'elle a indiqué (S39). La dimension maniaque qu'elle « transpire » à son retour marque de son empreinte ces histoires teintées fondamentalement de catastrophes psychiques et de mélancolie. Le bébé naît d'une scène primitive orageuse voire d'un viol (Odette S39, évocation de sa

catastrophe personnelle), la noyade figure les affects dépressifs qui font couler au fond, la terre organisée autour des quatre éléments est menacée, mais sauvée in extremis par l'amour. Le rappel à un environnement premier « imbuvable » du thème précédent est rappelé par le « bon lait Bio » que fabriquent les vaches du groupe, affectueusement nommées et interpellées.

Ce thème et ses variations fait à plusieurs reprises allusion aux relations homme femme : (ils font un bébé, draguer, pont des amours, éducatrice enceinte…). Cette thématique est surtout soutenue par Jeanne et ne revient pas dans les autres séquences. (Jeanne est la seule personne du groupe, à ce moment-là, à avoir vécu véritablement en couple)

La question de l'hôpital psychiatrique, des médicaments, les situations critiques catastrophiques de chacun ayant conduit aux soins hospitaliers sont très présents (S37, S39, S40). C'est un vécu qu'ils ont en commun, qui les fait se rencontrer.

La catastrophe déjà présente dans le thème précédent : « un contenant est détruit », « *là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien* », est ici envisagé dans une distanciation et avec une réparation toujours possible : réconciliation et retour avec un gain de vitalité (bébé), sauvetages (sauveteurs professionnels, amour, soins). Un fait concret de secours par les pompiers se passe sous nos fenêtres et vient renforcer la certitude du sauvetage, sans compter sur le fait que nous avons bien un défibrillateur à l'HDJ pour relancer les cœurs défaillants comme le vérifie Omar ! Le groupe se met en danger de disparition dans la catastrophe tout en se donnant « *l'illusion métaphorique et métonymique* » d'être immortel et tout puissant jusqu'à, à l'image de Dieu, créer la Terre à partir de ses éléments fondamentaux dans le jeu sonore. « *Le groupe se construit comme prothèse et vicariance du corps soumis à la division et à la mort.* » (Kaës R. , 1993, p. 212).

La catastrophe reviendra avec un nouveau thème : « la vision disparaît » l'année suivante (S57-S63) avec un dénouement moins contra-dépressif puisque qu'il ne s'agira pas de retrouver la vue, mais « une nouvelle vue », une transformation de la façon de voir, et le groupe la racontera en première personne cette fois dans l'écriture d'un récit.

6.3.8 Variations sur le thème de la Séparation (S43-48)

6.3.8.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S43 à S48

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	**Mise en jeu dans le langage verbal**
S43	Ambiance nocturne de voies chuchotées	Le Temps s'écoule et sépare Aspiration à un temps suspendu (O.R. poème - le Lac de Lamartine) Souvenirs de prise de paroles difficiles dans l'enfance
S44	Peu de jeu (pas le cœur à jouer ?)	Le soignant dans le groupe (Médecin psychiatre/médicaments) Mémoires des comptines de l'enfance (Une souris verte) Partager un chant en groupe pour dire au revoir
S45	Pagaie pas gai… Ramer Ω entre pluie et soleil	Tout oublier en chantant… (O.R. Chansons de variété) Plaisir d'être en groupe
S46	Instruments différenciés dans un sonore compact - Coexistence des polarités de l'humeur – Solidarité groupale	Qui part – Qui reste ? Angoisse et séparation (les quais de départ) Après le départ on coule ? (*Titanic* O.R.)
S47	Chorégraphie d'un corps groupal Au Revoir groupal Ressenti émotionnel des liens	Cohésion du groupe - On n'arrive pas à se séparer Survivre à la séparation La vièle mongole à tête de cheval (O.R. Mythe)
S48	Chorégraphie d'un corps groupal (pôle isomorphique du groupe) Au revoir en se nommant, au revoir dans différentes langues (pôle homomorphique du groupe).	Bilan du cheminement de groupe (Importance de la voix et du mouvement) Les liens de groupe, les liens d'amour

6.3.8.2 Deux séances du thème du sonore de l'enfance et de la séparation

6.3.8.2.1 Poème-souvenir S43 (14/05/2014)

Le groupe s'installe autour d'une discussion sur les Saints de glace, l'Almanach du Petit Savoyard (qui se désigne comme le « *véritable conservatoire de la mémoire de notre chère province : Savoie – Haute-Savoie* »). Omar évoque les dents de sagesse « *qui vont probablement disparaître avec l'évolution* ». Jeanne est à nouveau très déprimée et semble faire un effort pour rester avec nous. François me demande si j'ai trouvé le poème de Lamartine « *le Lac* » (texte en annexe) dont il avait parlé il y a deux semaines (je l'avais gardé dans le cahier de groupe François étant absent la semaine précédente). Il semble heureux de le retrouver. Il l'avait appris par cœur à l'école. Il cite les vers qu'il avait associés au précédent thème avec les notions d'orages, de sapins évoquant la montagne, de lac bien sûr… Tandis que j'écris cet extrait et une autre strophe (« ce soir…) sur une grande feuille pour pourvoir être lu par tous, le groupe échange sur l'école, les difficultés pour apprendre par cœur les poésies. Omar parle à nouveau de son retard de langage, de ses difficultés à prendre la parole devant les autres, des moqueries, du vécu de honte, d'humiliation. Je propose ce jour-là une mise en voix avec le poème : dire ensemble quelques vers du poème, comme on veut, en utilisant toute l'amplitude de la voix, du

chuchotement à l'éclat, en laissant s'enchevêtrer les mots, les phrases (43Ia, 43Ib) Le second enregistrement de voix chuchotées leur évoque « *un voyage de nuit en barque* ». Certains participants (je n'ai pas noté qui) prennent un instrument (bâton de pluie, octoblock) pour accompagner les voix. Le temps s'est écoulé autour du poème et des échanges verbaux. Nous ne réalisons pas d'improvisation ce jour-là.

Ω Je propose à l'écoute pour terminer *Ipso labio* d'Imaz'Elia, musique et chant métissés et nostalgiques

6.3.8.2.2 Musique et séparation - S47 (18/06/2014)

Malgré son état d'angoisse, Victor accepte de rester et reste jusqu'au bout. Le groupe semble touché par ses difficultés que Victor vient toujours partager en s'excusant montrant ainsi son appartenance au groupe malgré ses absences. Le groupe essaie chaque fois de le retenir et, s'il reste, est respectueux de son silence ou d'une participation en retrait. Marcellin dort. Je vais lui dire que l'atelier commence. Il dit qu'il arrive (mais n'arrive pas). Omar signale qu'il doit partir plus tôt pour un hommage anniversaire à son frère (un frère décédé il y a quelques années). La mise en corps est pour une première fois entièrement silencieuse et forme une chorégraphie de groupe synchronisée très émouvante. J'associe à la mise en corps une mise en voix sur la chanson « *Trois petites notes de musique* » qui évoque la séparation et le souvenir, congruents à ce qui travaille le groupe, groupe qui souhaite chanter. Solange, Omar et Jeanne savent qu'ils ne reviendront pas l'année prochaine. Ils expliquent leur projet (déménager pour Jeanne, changer de jour d'hospitalisation de jour pour Solange pour participer à l'atelier danse, travailler pour Omar). Le groupe décide d'improviser sur Au revoir (47II).

Après l'improvisation, Jeanne dit s'être beaucoup concentrée sur ce qu'elle faisait. Odette trouve que « *ce n'était pas en accord et qu'il y avait beaucoup de « fausses notes* ». Jules a perçu que « *les voix d'hommes étaient plus fortes, sévères* » et il a « *essayé d'équilibrer les voix* ». Victor dit avoir essayé de « *tenir une ligne* » (il fait effectivement avec sa voix grave la teneur). Omar trouve qu'il y a de la « *cohésion dans le groupe* ». François remarque que « *c'est un Au revoir qui dure. C'est une séparation douloureuse. On n'arrive pas à se séparer… Le bateau qui s'en va c'est comme une petite mort.* » Jeanne répond « *on s'adresse à une multitude de gens* ». Jules et François associent sur la scène d'Au revoir dans le film *le Titanic*. Jules ajoute *: « il a coulé »*. Odette pense alors au départ à l'école et aux pleurs lorsqu'elle devait quitter sa mère. Solange « *j'ai peur de ne pas revoir* ». Jeanne « *un Au revoir n'est pas un adieu* ». François « *on est devenu des amis* ».

Jeanne : « *on quitte ceux qu'on aime* », « *on a un espoir de se revoir* », « *l'Au revoir est foncièrement triste… On a peur de les revoir différents de quand on les a quittés* ». Il n'y a à nouveau pas d'apport de musique et je n'ai pas d'idée sur le moment de musique qui me vient qui soit en accord avec l'associativité groupale. Ce qui me vient est l'histoire de la vièle mongole à tête de cheval[288] qui relie musique et séparation qui j'ai regardé récemment sur un DVD. Je la raconte. Je suis émue de les voir si attentifs. J'ai l'impression de raconter une histoire à des enfants.

6.3.8.3 Commentaire théorico-clinique sur le thème de la séparation

Dès le début de S43 avec la référence au calendrier, à l'évolution, qui dans une autre échelle de temporalité voit disparaître les choses (les dents de sagesse), le ton est donné. Le groupe évoque l'écoulement du temps qui sépare. Les congés d'été arrivent. Pour trois participants c'est la fin de l'hospitalisation de jour (Omar, Jeanne, Marcellin) et Solange très intéressée par le mouvement dans l'atelier musique s'oriente vers un autre atelier de danse-thérapie. Jules, Odette, Victor, et François formeront le noyau du prochain groupe qui se constituera à la rentrée de septembre. Ils vont véhiculer avec eux la trame tissée par le travail de l'année qui résistera et se transmettra à l'arrivée de nouveaux participants.

Une tonalité nostalgique et la question de la permanence et de la disparition est donné d'emblée par la référence au poème *Le lac* d'A. de Lamartine qui dessine également un pont avec le thème précédent. Il est amené au groupe par François et correspond bien à sa personnalité douce et rêveuse. Dans ce poème Lamartine revient seul sur les lieux du Lac du Bourget qu'il a visité autrefois avec sa muse disparue (elle est morte de la tuberculose). Les moments de bonheur sont au passé, mais la nature reste semblable à elle-même dans une permanence qui semble immuable et appartenir à un temps suspendu, une autre temporalité que celle de la perte inhérente au changement. La mélodie des vers (qui a inspiré le musicien Suisse L. Niedermeyer) fait ressentir le calme d'une nuit d'été et la fuite du temps. Le groupe recrée spontanément en chuchotant une atmosphère de promenade en barque la nuit (S43). Le chuchotement évoque également à la fois l' « à peine audible » du

[288] La légende de la vièle à deux cordes (ou Morin Khur Mongolie) raconte l'histoire d'un jeune homme parti pour apprendre l'art de la guerre loin de son pays. Il tombe amoureux de la fille du roi de cette contrée éloignée. Le moment du retour chez lui venu, elle lui offre un magnifique cheval noir qui, le soir, peut déployer ses ailes pour la rejoindre. Une voisine jalouse se rend compte des départs nocturnes du beau jeune homme et coupe les ailes du cheval. Il en meurt. Avec le crin de sa queue, il fait des cordes et utilise la peau du coursier pour le corps de la Vièle. Son instrument terminé, il imite l'allure du cheval et ses hennissements et rejoint en pensée par les sons sa bien-aimée. Arts du mythe Arte Vidéo DVD (P. Truffault, J.L. Portron, L. Segarra)

lointain passé que la proche intimité du murmure à l'oreille. Ici le chuchotement est moins inquiétant que les fantômes évoqués en amont dans l'histoire du groupe.

La question du temps et du souvenir associés à la poésie transporte le groupe dans des souvenirs d'école, de comptines qui ont marqué de leur empreinte nos mémoires. Avec les paroles de la souris verte qui défient le bon sens et la raison d'une métamorphose farfelue et étrange en escargot tout chaud, l'âme d'enfant est sollicitée, mais n'y est plus, et n'a peut-être pas pu être là en ce temps de l'enfance déjà. L'école est aussi pour eux le lieu des railleries, de la non- acceptation des différences et des difficultés, de la honte, dont Omar est ici le porte-parole… Ces humiliations ont entravé les potentialités de jeu.

Un aménagement des affects dépressifs générés par la séparation est trouvé par le groupe. Le fait de chanter « *c'est gai* » et s'inscrit dans les rituels sociaux de séparation, de fin de banquets. Mais les chansons choisies ne dénient pas la tonalité triste du départ. On ne va peut-être pas « *couler comme le Titanic* », mais on rame. « *Pagaie pas gai…Je m'en vais, Je m'en vais, Mais l'eau est lasse… Tu ne pourras jamais tout quitter, t'en aller… Rame, ramons, ramez* » … « *Dormez-vous* ? » les frères (du groupe)… « *trois petites notes de musique ont plié boutique au creux du souv'nir…* » On retrouve cet alliage d'humeur dans l'improvisation qu'ils ont nommé « *le grand défoulement des instruments en vacances* ». Ce n'est plus le papa, mais les instruments qui sont « mis en vacances ».

Un corps groupal unifié est « palpable » dans les deux dernières retrouvailles de début d'atelier (S47, S48). Faire corps en mouvement, encore une fois, avant la séparation dans le silence. Le groupe au complet vient aussi signer cet « esprit de corps ». Les individualités ne sont pas effacées cependant ni dans les jeux des instruments (S46), ni dans la voix.

L'histoire de la vièle mongole qui me vient dans l'associativité groupale dit autrement la capacité à surmonter la perte, par le sonore, malgré le chagrin.

6.3.9 Variations sur le thème de Louis (l'ouie) - Transmission- Rencontres en double transmodales (S49-S56)

6.3.9.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S49 à S56

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S49	Tout ouïe Entente groupale - Effet d'ensemble S'harmoniser	Retrouvailles après l'interruption de l'été. Position d'attente de nouveaux participants Poème de J. Prévert les grandes familles Louis - l'ouïe - oui
S50	Accordage/ajustement (figuré par un bâton) en duo (regards, rythme, mouvements) Prolongement dans le sonore – Énergie groupale	Ça bloque dans le corps, dans la voix et dans la tête. Souhait de réparation
S51	Ressentir le geste de l'autre (regards, musiques) Être relier à sa voix ou délier de sa voix	Lien geste – voix On reçoit du précédent, on transforme pour transmettre autre chose au suivant.
S52	Mise en geste et en voix d'une transmission/transformation Transmission d'un objet symbolique Ça monte, ça descend (geste) Conquête et organisation de l'espace (échiquier de la salle)	Histoire de France et histoire familiale
S53	Ça monte, ça descend (voix, intervalle vers le haut et le bas) Ça tourne Ça accélère – ça ralentit Accord des voix et des instruments	Poème R. Juarroz (la rencontre des gestes) Identification au « jeune nouveau » (mouvement empathique) Les sons comme les mots se succèdent
S54	Le geste produit le son -Trouvailles sonores Ça part et ça revient dans une énergie communicative groupale (puissance mais aussi menace d'envahissement – se lâcher/se contrôler) Moteur interne de la musique	La rencontre des différents (O.R. pictural et cinématographique) La rencontre est incertaine Être à l'écoute « du sentiment de l'autre » (Odette)
S55	Rencontrer–refléter par le geste- Emmener d'autres dans une énergie commune Jubilation d'une rencontre réussie (Jules) Un cœur groupal	Qu'est-ce qui permet la rencontre ? Rêve de chute, d'être perdu (la rencontre d'un fond réfléchissant et accordé n'a pas eu lieu, pas de repères, pas d'issue) Le brouillard fait manquer la rencontre (O.R. cinématographique)
S56	Les rumeurs du fond grave monte vers les aigus Introduction d'un oiseau (comme interprète libre dans ses mouvements vers le haut et vers le bas) Désillusion du désaccordage – Recherche d'un retour à l'unité groupale	Mémoire - Oublis « *Les souvenirs durs ça monte et ça descend dans les sons* » Les souvenirs reviennent dans le son par le geste Des forces bouillonnent à l'intérieur

6.3.9.2 Trois séances sur le thème de Louis

6.3.9.2.1 Transmissions – Vers le haut, vers le bas - S52 (24/09/2014)

Avec le retour de Jules et l'arrivée d'Aubin, le groupe trouve un peu plus de participants[289]. Mais Victor est à nouveau très angoissé et quitte le groupe en s'excusant au bout d'un quart d'heure. François n'est pas venu, car il souhaitait rester auprès de sa mère pour la date anniversaire de la mort de sa grand-mère. Après la présentation de l'atelier et

[289] Le groupe n'est pas au complet en ce début d'année avec l'hospitalisation de Jules et l'arrivée d'Aubin qui a tardé. Dans une position d'attente, je fais une proposition de jeux sur le poème de J. Prévert Louis (annexes, p. 124)

de ses règles à Aubin, et la mise en corps et en voix, nous reprenons l'idée d'Odette[290] de la succession des Louis. La succession des Louis du poème est énoncée vocalement parallèlement aux gestes qui s'échangent et se transforment des uns aux autres. Nous jouons tous les quatre cette succession/ transformation de gestes de l'un à l'autre. Je souligne au groupe l'idée forte d'Odette. Nous recevons de nos ascendants, nous transformons, devenons autres et transmettons un autre geste que celui que nous avons reçu. Jules dit qu'il y a deux Louis dans ses ascendants son père et son grand-père. Aubin nous fait part de ses connaissances et de son intérêt pour l'Histoire de France. Il capte l'intérêt des autres participants.

Puis Odette visiblement très inspirée par le thème propose de se « *transmettre les attributs du roi* » (un boomwhaker) en se déplaçant sur un échiquier imaginaire sur une « *musique royale* ». Je remarque qu'ils font tous le même geste avec le boomwhacker en se déplaçant (de montée et de descente comme une battue de mesure à la Lully) sans que je puisse repérer qui a initié ce mouvement repris par tous. Jules est particulièrement joueur et détendu. Aubin semble s'intégrer facilement.

6.3.9.2.2 « La musique se ressent dans le sentiment de l'autre » S54 (15/10/2014).

Les participants du groupe sont presque tous réunis. J'annonce l'arrivée prochaine de Viviane qui est la seconde personne que nous attendions en ce début d'année. En s'installant, Odette parle d'une douleur à l'épaule qui la gêne. Victor dit qu'il se sent moins angoissé. Dans le premier temps du groupe après la mise en corps rituelle je propose une exploration du geste sur les instruments à percussion (contact peau à peau). François demande que nous nous enregistrions dans ce jeu exploratoire « *pour nous entendre* » (ce n'était pas mon intention initiale, mais je relève l'intérêt du groupe par la voix de François pour l'offre de réflexivité du micro enregistreur). L'exploration (54I) tourne en partant d'Aubin puis entrent successivement, Odette, Dr Falquet, Jules, Victor, François.

Leurs remarques après ce jeu : « *Surprendre* », « *diversifier* », « *amortir le son en laissant la main sur la peau* » (Jules) ; « *son fort en laissant tomber la main de tout son poids* », ou « *son doux* » (Aubin) ; « *faire un fond sonore* » (Odette) ; « *mettre la puissance*

[290] Lorsque je sollicite la créativité du groupe pour mettre en geste le poème lors de la séance précédente, Odette propose une idée que je trouve assez surprenante. Dans la succession des générations de Louis, le roi fait un geste, le suivant le répète et se tournant vers le suivant lui propose son propre geste. Nous reprenons cette idée ici.

pour dire la colère », « *trouver sans faire exprès un son avec la bague* » (François), « *reconnaître son rythme* » (Victor).

Pour l'improvisation ils décident de garder les instruments à percussion, mais de faire plus court (3') que d'habitude, car « *il y a moins de possibilités* » disent-ils (54II).

Après l'improvisation chacun commente avec des gestes associés pour montrer comment il a procédé (sauf Aubin). Odette : « *on se sentait emporté* ». François : « *Une puissance plus forte qu'une vague* ». Aubin remarque qu' « *il y a des vagues de 30 m de haut* », Jules « *des raz de marée* », François *« un tsunami* ». Il poursuit « *ça vient et ça repart comme des vagues.* ». Jules « *une vraie tempête tropicale, un cyclone* ». François : *« on a mis de plus en plus de puissance… comme une communion* ». Aubin « *c'était très fort et envahissant* ». Jules : « *on s'entraînait les uns les autres dans une résonance puissante* ».

Après l'écoute de l'enregistrement Odette ; *« on dirait qu'il y a quelqu'un qui entraîne le groupe, ça allait de plus en plus vite, on s'entraîne* ». Jules : *« on était tous ensemble. À un dixième de seconde près on est ensemble pour le plus doux.* » Aubin : *« il y a de la cohésion d'ensemble. C'est plus facile de se lâcher que de se contrôler* ». Jules « *on n'était pas au maximum.* » Victor « *j'ai préféré la première vague après c'était moins coordonné.* » Odette : « *on est un groupe uni. On dirait la puissance de l'orgue.* »

♫ S54II L'improvisation commence comme une rumeur qui gronde et s'organise dans une polyrythmie serrée 0'46 frottements sur plusieurs percussions avant une nouvelle polyrythmie.1'30 retour au calme par des frappés légers cette fois puis reprise énergique, 2'06 nouveau moment de calme avec des frottements griffures des peaux et dernière vague rythmique avant un retour au calme progressif. Cette improvisation est étonnante par cette organisation polyrythmique spontanée comme agie par un moteur interne à la musique et au groupe. Aucune des séquences ne se ressemble, mais toutes semblent unies par une énergie commune.

Je fais un lien avec le poème[291], les gestes se rencontrent, tous en haut, tous en bas…dans un geste d'ensemble. Le groupe associe alors sur l'idée de la rencontre du geste. Aubin pense à *« la rencontre du divin et de l'humain* ». Jules lui demande ce qu'est le divin pour lui. « *Le moi intérieur, le super essentiel à nous* » lui répond Aubin. Il enchaîne sur la reproduction du tableau célèbre qui est chez sa voisine de « *deux doigts qui se touchent*

[291] Les gestes très solennels des attributs du roi dessinant un mouvement marqué du haut vers le bas et du bas vers le haut lors de S52 et la rencontre par le geste des séances précédentes m'ont fait penser dans l'entre-deux séances, S52-S53, au poème de R. Juarroz (*Un geste vers le bas…*)

presque » (Il fait allusion au centre de la fresque du plafond de la chapelle Sixtine peinte par Michelangelo : la création d'Adam). Jules pense au film ET, la rencontre avec un extraterrestre dans le film de Steven Spielberg. Odette pensive dit « *la musique se ressent dans le sentiment de l'autre* ». Aubin « *le devenir, l'incertitude de la rencontre* ». Jules « *coïncidence ? hasard ? Deux personnes peuvent devenir amis… mais c'est pas sûr.* » Aubin me pose des questions sur ce qu'est la musicothérapie. Odette lui répond avant moi « *c'est se reconstruire* » (habituellement c'est elle qui pose la question « À quoi ça sert ? »). Odette prévient de son absence la semaine prochaine elle doit se rendre à un RV qu'elle n'a pas pu placer à un autre moment (elle est d'une régularité au groupe et globalement à l'HDJ assez exceptionnelle).

Ω Jules propose pour la fin de la séance une chanson qui évoque la recherche du Graal (*Le Graal* de Kyo qui évoque l'éternelle jeunesse)

6.3.9.2.3 Rencontrer S55 (22/10/2014)

Victor est très angoissé. Comme pour rassurer les autres participants il dit que cela n'a rien à voir avec l'atelier. Il fait un effort pour rester… mais part dans le premier quart d'heure en s'excusant. Le premier temps de groupe prend beaucoup de place ce jour-là, car il rencontre un fort investissement du groupe. Pour la première consigne « trouver un geste de rencontre » les participants s'interrogent sur la façon de se connecter, de tourner la tête, le regard, de faire des gestes pour se rencontrer, être compris par l'autre. Jules parle d'« *attirances magnétiques* ». Dans le second jeu, je propose de reproduire en miroir les gestes d'un membre du groupe. Lorsqu'il mène le jeu Jules jubile du suivi de ses gestes par les autres et se montre très créatif en occupant tout l'espace (avancée, recul, haut, bas, tour sur lui-même). Après le jeu il parle de « *rencontre avec le Graal* » (titre de la chanson qu'il a proposé à l'écoute la semaine précédente) et insiste sur un geste qui est revenu : les deux mains jointes devant soi formant un creux comme signe, dit-il, de « *bonté, de don, d'offrande* », « *c'est comme un cœur invisible* ». Et lorsque nous avons fait tous ensemble le même geste que lui en nous rejoignant au centre du cercle il dit que nous avons « *montré le cœur invisible du groupe* ».

Le temps de l'improvisation (55II) associe les voix de chacun disant le début du poème de R. Juarroz (à tour de rôle) accompagné d'instruments qui reste assez discret à l'arrière-plan des voix. Une cabassa est restée au centre du groupe. Jules m'explique en riant que c'est le serpent à sonnettes (effectivement pas facile pour une rencontre !).

Après l'improvisation personne ne souhaite faire de commentaires.

À l'écoute de l'enregistrement : Jules : « *Ma voix me surprend, celles des autres aussi. Je me suis surpris dans ma voix* ». Aubin : « *Je n'aime pas ma voix. J'ai l'impression qu'elle est endormie. Je suis fatiguée. Tout ça me fatigue* ». Il se met en retrait avec une expression désabusée que nous connaissons bien à l'HDJ et qui me met toujours mal à l'aise, car le lien se rompt et donne un sentiment d'inaccessibilité. On ne peut ni se rapprocher ni s'éloigner. Je ne sais si c'est un tel sentiment que Jules cherche à traduire en parlant d' « *une union entre un atome neutre et un atome magnétique* ». Aubin reprend la parole « *Dans le choix incertain entre l'abîme et la cime* » donnant une formulation poétique personnelle en lien avec le poème de R. Juarroz. Jules associe avec « *les rêves où l'on tombe sans fin* ». François : *« moi je rêve que je suis perdu dans le métro. Il n'y a plus de sortie* ». Aubin pense à une scène dans *Autant en emporte le vent* de recherche dans le brouillard (dans le souvenir que j'ai de l'ensemble du film chacun se trompe sur la nature de ses propres sentiments et les rencontres n'ont pas lieu comme espérées du fait de permanents « contre temps »). François : « *il n'y a plus de repères* » Jules « *on se réveille dans le désert* ». François : *« Il faudrait faire une improvisation avec un oiseau. Il n'y a qu'eux qui peuvent aller librement du haut vers le bas et du bas vers le haut. Ça remplacerait les mots* ». Aubin dit qu'il passe de longs moments à regarder un merle qui vient souvent près de sa fenêtre.

Ω Pour la fin de la séance Jules sort de son sac Oxygène 4 « *une comète en feu brûle* » dit-il. Aubin et François disent apprécier ce compositeur. François l'a vu en concert « *mais il y a longtemps* ».

6.3.9.3 Commentaires théorico-cliniques sur le thème de Louis (L'ouie)

La reprise du mois de septembre 2014 débute sous le signe de l'attente. Attente du retour de l'hôpital de Jules (S52) et attente des nouveaux participants qui tardent à arriver (Aubin S52 et Viviane S56). Au départ je trouve difficile d'avoir un plus petit nombre de participants (3 participants à S49, S50, S51, S53, S55). Mais rapidement je ressens un intérêt à pouvoir porter une attention plus soutenue et individualisée à chacun. Les improvisations me paraissent également plus « lisibles ». Je suis particulièrement soucieuse de l'intégration d'Aubin au groupe dont je connais les difficultés à se relier (François et Jules se révèlent de précieux soutiens dans ce contexte de petit groupe en se remémorant leurs propres « premières expériences » et en s'identifiant empathiquement à Aubin). Je suis à nouveau plus « active » dans les propositions dans une préoccupation semblable à celle du début de l'atelier (Prélude S1-S14). Cela se mesure à la place plus

importante que prend à nouveau le premier temps du dispositif. Dans une lecture d'après coup de cette séquence de groupe il me semble que je mets en œuvre de façon très marquée dans les propositions de jeu une modalité de lien transférentiel faisant appel à la remise en jeu de dialogues corporels, de relations en double reposant sur des potentialités d'imitation et qui engagent de façon transmodale tous les sens (voix, regards, mouvement). La possibilité d'être en petit nombre et le jeu en deux duos facilitent ces propositions. Ces jeux rejouent une « *chorégraphie de la rencontre* » (D. Stern), une *fonction miroir* (D.W. Winnicott, 1971), une « *communication primitive* » (J. McDougall), une « *relation homosensuelle primaire en double* » (R. Roussillon), une relation première qui reste potentiellement présente et active tout au long de la vie. Cette jubilation d'un échange accordé et transformationnel est lisible sur le visage de Jules (S55). Il le qualifie de « *rencontre avec le Graal* ».

« Si une sensation, un affect, un mouvement peuvent être « échoïsés » et « partagés », ils peuvent commencer à devenir langage. » (Roussillon, 2013 e, p. 260). Ce partage sensori-moteur entre nous donne à ces éprouvés une valeur messagère et donc de « *signifiant psychique* » (Roussillon, 2008 c, p. 102) qui pourra être approprié. L'idée saisissante d'Odette (S51, S52) de la transmission du geste entre les générations de Louis, propose de répéter de façon mimétique (semblable) un geste pour accuser réception, de montrer qu'il est identifié, puis de le transformer pour se différencier. Le jeu introduit l'écart entre l'identique et le semblable.

Dans la proposition suivante, Odette introduit un objet symbolique (boomwhacker-/sceptre du roi Louis). L'espace de la salle devient l'échiquier imaginaire du jeu sur lequel chacun se déplace, s'éloigne et se rapproche et cherche par essai/erreur le moment propice à la rencontre et à la transmission (l'assentiment pas le regard et le geste est recherché). Odette qui interroge de façon récurrente le « pourquoi on est là » me semble proposer ici une figuration scénique (une forme primaire de symbolisation) de la matrice de toute relation psychothérapeutique. Le clinicien (mais aussi les membres du groupe et le médium sonore), accuse réception de ce que le sujet lui a communiqué en le lui réfléchissant, il tente de reconnaître les états internes non intégrés du sujet et de lui offrir l'opportunité de les transformer. Lorsque la fonction réflexive de la mère-environnement n'a pas pu être apportée aux premiers temps de la vie, les dispositifs de soins, dans leur attention à l'être souffrant de l'autre et le partage de quelque chose de la vie permettent d'acquérir ou de reconquérir une potentialité réflexive, une possibilité de « *se sentir, se voir, s'entendre* » (R. Roussillon). L'évocation des rêves (S54) dans le groupe : rêves de chutes sans fin

(Aubin), rêve d'impasse (ne pas trouver de sortie, être perdu) (François) laisse entendre des difficultés à constituer un fond et des repères à partir des réponses de l'environnement qui n'a pas pu suffisamment se constituer « *en miroir* », « *en double* ». La demande de François de faire un enregistrement pour s'entendre (S54) me semble témoigner de cette attention orientée vers la réflexivité.

Une autre idée forte de cette séquence me semble représentée par le passage du vécu du mouvement de haut et de bas (ça monte, ça descend) dans le geste, dans la voix et dans le son des instruments (intervalle vers le haut et vers le bas), dans la forme poétique du poème de R. Juarroz avant de l'être sous une forme psychisée par la voix de François. « *Les souvenirs durs ça monte et ça descend dans les sons. C'est silencieux dans la tête, mais pas dans le geste* » (S56). Jules renforce la dimension de la mémoire. Les traces mnésiques reviennent dans le son par le geste**.** Odette, François, Jules semblent témoigner là de leur appropriation du dispositif (Odette y revient S58)

6.3.10 Variations sur le thème de l'aveugle : « la vision disparaît » – une main tendue - une nouvelle vue (S57-S63)

> « *L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est dans la vue, elle cesse d'être en deuil sans fin*.» (Pontalis, 1988, p. 392)

6.3.10.1 Tableau synthétique retraçant le cheminement des séances de S57 à S63

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S57	Un oiseau de nuit et des « petits bruits » Stagnation –Temps suspendu	Destructivité - mort - re-naissance – « *Naissance-nuit* » (Jules) Une personne perd la vision - Peur
S58	Sons primitifs Souffles - Râles Réminiscence de l'oiseau de nuit (esprit animaux) Temps pré-historique - Temps suspendu	Relation musique et psychisme Liberté de l'oiseau Entrave dans le corps et l'esprit Le vide du silence – Les bruits sortent du silence Un homme murmure et soigne les hommes et les animaux (O.R.)
S59	Du souffle - « ça se vide » à une mélodisation de souffles (Passage du souffle au presque chant) Les sons du haut rencontrent les sons du bas Et les tire vers le haut (Piano espace sensible de la rencontre) Atmosphère chaleureuse et enveloppante	Se sentir respirer – Angoisse/sons de souffles La dépendance - le besoin d'aide Une main tendue De l'obscurité à la clarté
S60	Intervalle entre les sons (grave/plus aigu, frapper/frotter, durée) Ça fuse – ça rebondit - Energie	L'aveugle est accompagné d'une personne vivante (« voyante ») Dénouement heureux Nouvelle vie - Découvrir par le son - Ecouter mieux
S61	Ça fourmille (vitalité). Rien n'écrase le ça fourmille Faire entendre l'inaudible Appel à un rythme (mais non suivi)	Organisation de la vie des fourmis, d'un bon groupe de travail. « *La cigale et la fourmi* » (O.R. poésie) Ce qui est petit risque d'être écrasé La reine est silencieuse. Récit de l'homme qui perd la vue en première personne. Retrouver une certaine vue qui n'est pas la vision - Sortir de la maladie
S62	Un soliste parle - Le groupe l'accompagne Jeu entravé et retrouvé	Être bloqué par les médicaments, la maladie. « Noir c'est noir », « Maggi Maggi » (O.R.) Rappels douloureux des entraves de la maladie générant un débordement Unifier récit et sonore.
S63	Voix peu audibles S'entendre (retour réflexif) Sons et voix réunis en un seul objet	Satisfaction – humour Que faire quand on retrouve un certaine vue, un retour à la vie…un voyage

6.3.10.2 Trois séances du thème de l'aveugle

6.3.10.2.1 « Naissance-nuit » S57 (5/11/2014)

Après la mise en corps et en rythme et l'écoute de la seconde improvisation de la semaine précédente (force hors de contrôle, bouillonnement) le groupe associe sur les « *soldats super costauds dans les jeux vidéo de guerre où ça n'arrête pas de se tuer*» (Aubin) puis sur le dessin animé Bambi et « *la mort de sa mère qui fait pleurer* » (François). « *Qu'est-ce qui est plus difficile faire rire ou pleurer ?* » demande Jules. François propose « *d'imaginer une histoire de la naissance à plus tard, mais sans la mort* », ou « *une maladie qui guérit, il faut de la magie* » poursuit Odette. François : « *quelqu'un est aveugle et redécouvre la vue* ». Il se souvient alors d'une tante qui « *était aveugle pour avoir trop*

travaillé dans le noir »… « *Retrouver la vue c'est comme une deuxième naissance* ». Odette : « *aveugle on est perdu … ça doit être un choc*», Jules: « *la nuit tous les chats sont gris.* ». François pense à la musique du film *Titanic* quand le bateau s'enfonce… Odette parle alors des « *cris de peur* ». Aubin parle du titre de roman qu'il a lu : « *le cri du hibou qui annonce la mort* », « *les oiseaux de nuit… ça donne toujours une ambiance qui fait peur*. ». Aubin passionné d'oiseaux aimerait introduire dans notre improvisation une chouette de Tengmalm**,** très précisément cette chouette-là qui pour lui est la plus belle. Il faut « *créer une ambiance de nuit* » ajoute-il. Je cherche et trouve le chant de cette chouette dans ma banque de sons pour la faire entendre au groupe. Aubin est surpris de l'entendre aussitôt évoquée. Les instruments sont choisis par les participants avec cette idée de la nuit. Le groupe souhaite une improvisation courte de 3' « *pour entendre ce que cela donne* » (sans se faire trop longtemps peur ?).

Julian trouve cette improvisation « *paisible* », Jules « *inquiétante* », donnant le sentiment « *d'être perdu dans la nuit* ». Pour François elle n'est « *pas assez inquiétante* ». Il y « *manque un grincement* ». Jules : « *le bruit de la chouette est inquiétant, car il ne s'arrête pas* », « *il me fait sursauter* »… « *L'aveugle arrête de se suicider, c'est la thérapie de la chouette !* » (Je comprends dans cette formulation que tant qu'il entend le chant de la chouette, oiseau annonciateur de mort, c'est qu'il est en vie). Victor : « *c'est la nuit et ses petits bruits* ». Jules : une « *naissance-nuit* ». François : « *une naissance aux bruits de la nuit* », Odette : « *nuit profonde* ». (Viviane ne s'exprime pas).

♫ S57II Dans cette improvisation la musique est incarnée par l'oiseau de nuit, soliste de l'improvisation répétant inlassablement les mêmes cellules mélodiques. Les instruments créent une ambiance de nature bruissante, s'interrompant régulièrement dans des zones de silence, à l'écoute de la chouette et des autres. Cela donne le sentiment d'un temps suspendu, d'un temps qui ne passe pas.

6.3.10.2.2 Rencontre d'un objet secourable S59 (26/11/2014)

Une infirmière des unités d'hospitalisation temps plein vient en stage à l'hôpital de jour et se joint à nous. Jules et Odette la connaissent bien. Fleur, attendue, nous rejoint aussi. Elle exprime son appréhension du groupe. Après les présentations, le récit des séances précédentes et du thème de l'aveugle, et la mise en corps rituelle, je propose de faire une improvisation en utilisant les souffles comme matière sonore pour creuser leur proposition sonore de la précédente séance. Avant de commencer Odette demande ce qu'est l'aphonie.

Aubin dit qu'il « *ne se sent pas respirer* », que son corps n'a pas de souplesse. Il ne ressent pas le rythme (S59I).

Après l'improvisation, Jules : « *j'ai senti une pression dans le corps qui monte et descend, dans tout le corps une contraction et une décontraction* », « *des émotions de longueur et de lenteur* ». Fleur : « *c'était pas agréable, ça génère de l'angoisse* », François : « *il y a une harmonisation, chacun se retrouve, on s'est arrêté à mi-temps* ». Odette *« j'ai senti le souffle du groupe homogène vers la fin »*. François : « *ça nous plonge dans l'angoisse de celui qui voit pas* » L'infirmière dit *« être étonnée de tous les différents sons, des différentes émotions qui passent, la peur, la joie, l'amour, la tranquillité, par de simples souffles. »*

Après l'écoute, Fleur : « *on sent une douleur au début puis ça s'allège. C'est moins oppressant en l'écoutant qu'en le faisant* ». Aubin : « *moi je trouve que c'est oppressant globalement* ». Odette : « *c'est beaucoup de bruits* ». Viviane « *le vent se déchaine* ». François « *c'est une scène d'angoisse du déplacement »… « il tombe au combat* ». L'infirmière a pensé « *à un voyage dans la neige, il faut lutter pour avancer* », puis à la fin « *une impression d'Afrique dans la jungle* ».

♫ S59I. Dans un premier temps chacun semble explorer pour soi différentes formes de souffles, prolongé, pulsé, rapide, lent, en inspirant, en expirant, dans un boomwhaker, associé à une voyelle … Puis dans la dernière minute des liens entre souffles se repèrent, une teneur est apparue, le souffle se mélodise.

Au deuxième temps de l'atelier, le groupe se demande que devient cet aveugle. Les idées fusent et retrouve la proposition initiale de S 57: « *Il retrouve la vie* », « *il retrouve un chemin vers une main tendue* », « *il trouve une confiance en lui pour se diriger* », *« il fait avec son handicap* », « *un chien d'aveugle l'aide* », « *la canne c'est froid* », « *il faut quelque chose d'optimiste* », « *il fait une rencontre* », *« au début il est méfiant, son cœur bat fort* » « *puis il ralentit* », « *il lui faut quelqu'un parce qu'il est dépendant* ». Le choix des instruments prend un peu plus de temps que d'habitude avec des essais.

Après l'improvisation (S59II) : Fleur « *j'ai joué dans les aigus et l'infirmière dans les graves. C'est comme si au bout d'un moment on s'est rencontré au milieu et on est remonté vers les aigus ensemble… Je guide l'aveugle* », l'infirmière : « *la sonorité grave est inquiétante et on est remonté ensemble vers le lumineux en changeant de son* », Jules : « *un son de vie quand la vie revient* », Aubin « *avec le triangle j'ai fait un son éclatant comme le soleil* » (je relève dans ma tête cet éclair d'optimisme peu fréquent chez Aubin et sa

participation au jeu), Victor : « *le réveil de l'aveugle* », François « *c'est un semblant de renaissance, il va vers la bonne voie* », Odette « *on entend battre le cœur*. »

Après l'écoute : Fleur : « *le triangle et le xylophone faisaient sursauter, la cloche rythme tout, du début à la fin c'est une aventure difficile pour l'aveugle et son guide, il y a beaucoup d'énergie* ». Jules « *au début le son est très grave, puis la vie s'installe* », François « *ça plante l'atmosphère* ».

À la fin de l'atelier le groupe se salut plus chaleureusement il me semble que d'habitude. Ils continuent à parler dans l'escalier. François et Viviane reviennent vers moi alors que je range l'ordinateur pour me dire que l'atelier leur plaît beaucoup. Cela correspond aussi à mon sentiment d'une atmosphère de cohésion et de richesse de groupe.

♫ S59II. Des notes isolées résonnent sur le métallophone, associées aux frottements sur la peau du djembé, aux claves et à la cloche Agogo. L'introduction rappelle « *les petits bruits de la nuit* ». Le triangle tinte régulièrement. Aucune structure rythmique ne s'installe durablement. 0'31 l'orgue s'introduit par des sons aigus puis entre un son grave prolongé, profond introduisant une couleur sombre. L'orgue prend alors le devant de la scène sonore. 1'52 changements de registre sonore sur le clavier (jazz organ) qui donne un aspect plus aéré, moins pesant. 2'08 on entend un son de souffle puis des rebonds de boomwhackers. 2'21 retour au son de l'orgue qui monte progressivement dans les aigus avec de longues notes tenues perçantes jusqu'à la dernière note, la plus haute sur le clavier.

6.3.10.2.3 La magie de Noël S62 (17/12/2014)

Victor s'installe puis s'excuse et part avant que nous ne commencions. Nous n'arrivons pas à le retenir un peu plus. Le groupe réagit après son départ. Jules : « *il a un blocage à cause des médicaments* ». Odette demande « *Qu'est-ce qui nous renferme ?* » François : « *Est-ce que c'est en nous ou dans la société ?* ». Aubin me demande l'heure d'un RV (il parle « à côté » du sujet). Viviane ne dit rien, mais son expression montre qu'elle n'est pas indifférente aux difficultés de Victor qui se répètent régulièrement dans le groupe. François revient sur « *Maya l'abeille et l'armée de fourmis* » de la semaine dernière qui lui a beaucoup plu. Lors de la mise en voix en jouant sur les sonorités de certains mots du texte: nuit, noir, magie, le groupe chantonne « *noir c'est noir il n'y a plus d'espoir…* » à la suite de Jules. Et « *Maggi Maggi, et vos idées ont du génie* » sur l'air de la pub à la suite d'Odette.

Seul Jules est partant pour dire le texte, écrit la semaine précédente, retraçant l'histoire de l'homme qui perd la vue. Le groupe trouve des idées pour accompagner Jules. Nous faisons quatre enregistrements en cherchant une mélodisation de certains passages (S62IIa,

S62IIb, S62IIc, S62IId). Odette tient à la voix chantée. Aubin semble absent au début de cette recherche de groupe. Il regarde ailleurs par la fenêtre. Jules cherche à le ramener dans le groupe en lui proposant de faire le récitant. Aubin refuse. Jules dit alors « *il faut faire marcher ton cerveau* », ce qui blesse Aubin. Je dois intervenir pour tempérer leurs échanges et éviter que cela ne s'emballe, redire la règle du respect mutuel. François continue les jeux avec les mots avec l'élève infirmière et Odette, ce qui ramène Jules dans le jeu. « Il lâche le morceau ». Je ressens que les difficultés de Victor et d'Aubin résonnent avec les siennes propres en particulier au début de ses soins. Leur retrait lui rappelle le sien avant sa venue à l'HDJ. Cette tension n'entame qu'un assez court moment l'ambiance globale de la séance. Aubin participe ensuite et on l'entend rire d'une proposition sur l'un des enregistrements. Je souligne l'unité de leur construction sur plusieurs semaines et germe en moi l'idée d'en faire un montage pour leur présenter leur cheminement sous une forme unifiée. (Je vais réaliser ce montage pendant les vacances de Noël et nous l'écoutons S63 à la reprise de janvier).

Nous écoutons un chant de Noel pour terminer notre séance précédant les congés de fin d'année. Odette dit qu'elle a apporté « *un sapin qui danse en chantant* » (sur l'aire de Jingle Bells) trouvé sur le marché ce matin en venant à l'hôpital de jour. Elle va le chercher et nous le plaçons au milieu du groupe pour le regarder et l'écouter. C'est un moment assez réjouissant où nos regards convergent vers ce sapin qui se dandine et tourne en chantant (un jouet d'enfant). J'enregistre cette boîte à musique et propose de l'intégrer à notre composition de groupe pour dire en sons la « *magie de Noël* » qui est aussi la magie de notre moment partagé autour de ce petit sapin chantant-dansant.

6.3.10.3 Commentaires théorico-cliniques sur le thème de « l'aveugle »

François est moteur dans la proposition de ce thème et, comme lors du thème de la maison détruite, il se réfère à une expérience vécue (ici la perte de la vue par un membre de sa famille « *qui a trop travaillé dans le noir* »). Le début et le dénouement sont énoncés dès les premiers échanges (S57) et les évènements intermédiaires s'inventent et se déploient ensuite sur 6 séances. Le point de bascule de l'intrigue se situe dans une rencontre avec un être vivant « voyant » « devinant », tendant sa main à l'être démuni, vulnérable et dépendant qu'est l'aveugle. La « magie » de cette rencontre produit non pas le retour à la vision, mais une « *nouvelle vue* », une « *nouvelle vie* ». La magie du geste juste, de la réponse ajustée est celle que l'infans attend depuis toujours pour contredire la discordance rythmique, pour donner forme au chaos des sensations. Cette proposition semble

métaphoriser l'idéal attendu d'une relation soignant-patient, d'une relation primaire mère environnement-bébé *suffisamment bonne*, « *good enough* » donc « suffisamment défaillante » aussi (D.W. Winnicott).

6.3.10.3.1 Les trois temps du scénario

> *« L'improvisation est une expérience irremplaçable, difficile et exigeante aussi. Il y va de l'être en son entier. Quand elle réussit, on la reconnaît à sa magie, à un pouvoir soudain de transfiguration qui ne trompe pas. Elle relie à ce qui entoure et le transforme d'un coup. Quelque chose de vif et de nouveau s'impose alors. L'improvisation est désirable, essentielle à vrai dire, car elle donne accès à une modalité d'être, de rapport à soi et au monde qui n'existe pas autrement. Elle se reconnaît à la qualité des formes en présence, à leur dynamisme jaillissant ; un vécu leur est corrélé, quand à lui invisible. C'est ce vécu auquel on peut aspirer plus que tout. » (Boissière, 2016 b, pp. 86-87).*

Cette proposition a une structure narrative en trois parties : un choc/traumatisme initial renverse une situation (perte de la vision), une rencontre transformatrice et un dénouement par une restauration (un nouvel état d'équilibre : une nouvelle vue).

- Premier temps : la vision disparaît - Symbolisation de la désymbolisation

Avec ce thème mettant en scène un aveugle, l'espace clair des figures de la représentation visuelle est aboli. Le groupe entre dans un monde sans lumière. Il est immergé, happé dans un monde effrayant vidé de son contenu visuel, dans l'effroi de la nuit, le noir, un trou, un lieu en négatif. Dans la nuit, seuls les bruits témoignent de l'existence de « quelque chose », sans chose identifiable. Tout se passe comme si cette personne (sujet, groupe) n'avait qu'une expérience sonore du monde, une expérience qui sépare l'audible du visible, un monde « d'avant », encore inorganisé, chaotique, étrangement inquiétant, siège de l'informe, d'une grande confusion, d'une impression de dissolution, d'un chaos. Ce chaos comme point de départ peut représenter une condition mythique d'installation de liens et d'une communication (Borgel, 2006 a, p. 66). On semble tout proche là du « *pur impact sensoriel* » qui éveille des « *bouts de corps* » (Aulagnier, 1975), dans un niveau très primitif de sensations corporelles où « *la tache primordial est de ne pas se laisser emporter comme un fétu de paille dans l'océan démonté des sensations de la vie en mouvement* ». (Leroy-Viémon & Moscato, 2009, p. 88).

Nous semblons plongés dans une spatio-temporalité primitive, un niveau sub-symbolique du sentir, un *temps-espace-mouvement primordial*[292], à l'émergence d'une première forme de présence au monde. Le groupe évoque la naissance (passage à l'aérien

[292] A même le sentir tel que le E. Straus le précise le temps, l'espace et le mouvement ne sont pas éprouvés de façon séparée. Voir A. Boissière (2013), et M. Villela-Petit (1992, p. 65 et 69).

et à la gravité). L'improvisation sonore (57II, 58II) donne le sentiment d'un temps arrêté, suspendu, immobilisé dernier rempart contre le néant. L'initiation du mouvement, le déplacement, l'aller vers, le « se mouvoir » semble impossible. L'aveugle est « coincé » dans un temps immobile, dévitalisé, une quête sans élan, sans à-venir. L'espace est lourd, une pesanteur tire vers le bas. Le corps est au sol, évanoui, privé des appuis et du regard nécessaires à son soutien. Le vécu de chute, d'aspiration vers les profondeurs est exprimé à la fois dans le sonore et le récit que les participants écrivent. La sensorialité semble chargée d'une souffrance (râles), de sons fait de presque rien, décharnés (nous retrouverons plus loin dans l'histoire du groupe une improvisation proche dans une figuration sonore d'Écho). Les souffles mettent en jeu des bruits intimes très corporels et semblent figurer des angoisses de perte, de fuite, de « ça se vide ». Mais la peur de l'effacement du regard, la terreur d'une néantisation, d'une mort psychique (la chouette annonce la mort dit Aubin) n'est pas subit passivement dans le jeu. Elle est transposée et apprivoisée dans le son, dans la « *figuration sonore* » dans un retournement passif/actif. À plusieurs, le groupe co-joue une forme, une transformation. S59 le souffle « brut » démantelé, décomposé, se compose et se transforme en une mélodisation de souffles dans l'improvisation par la relance que permet le jeu et l'intersubjectivité introduisant une symbolisation primaire sensori-motrice. Le contact avec d'autres par le sonore permet d'éprouver à nouveau la possibilité d'entrer en résonance, de s'ajuster, de s'accorder.

Les sujets du groupe semblent transférer dans cette *figuration scénique* de perte de la vision l'irreprésentabilité d'une partie de la vie psychique caractéristique des états psychotiques et leurs modes de relation primitifs à l'objet, l'effacement du regard de l'objet. L'investissement de la représentation de l'objet n'est pas réfléchi (par exemple dans la situation environnementale de type « mère morte »). Il se perd dans un trou noir. (Roussillon, 2007 e, p. 351). Les yeux ne se sont pas trouvés, c'est le noir, le vide de présence, l'absence de représentation, la perte d'une potentialité symbolisante. Le vécu de terreur, d'effacement associé à l'absence d'objet secourable nécessite la mise en place de défenses pour ne pas avoir à les représenter, la mise en place de processus de désymbolisation. Cette figuration scénique fait advenir une figuration de la désymbolisation, première étape du processus de symbolisation (Brun, 2016 b, p. 26). Elle permet une première emprise sur les vécus d'effacement, d'annihilation. Elle permet de construire une représentation de l'absence de représentation. Le sujet n'est plus dans une position passive d'impuissance. Les sensations réactualisées sont mises en sons, en scène, en récit fictionnel, puis narré par le groupe « *pour établir un rapport vivant à soi et*

à ses semblables. » (Boissière, 2010 a, p. 277). Le groupe apporte un reflet qui restaure le registre de la transmodalité sensorielle et la réflexivité *« témoin du registre du vivant* » (Garnier & Brun, 2016, p. 1159).

- Deuxième temps : une main tendue – Un objet secourable

L'aveugle est un être blessé en attente d'une reconnaissance, d'une écoute, d'une réponse. S'extraire d'un monde sombre, sans reflet, sans lumière nécessite de pouvoir se fier à quelqu'un du dehors, non vu, non identifié, de s'accrocher à un objet secourable et de s'engager à ses côtés. Il appelle de son souffle, de ses râles inarticulés un autre vivant suffisamment disponible, susceptible de rentrer en communication avec lui dans un partage, un échange ajusté, qui puisse progressivement devenir langage, en un mot un environnement malléable (M. Milner, R. Roussillon). De l'espace sombre, sans vue se trouve/crée une présence au monde et à autrui par le sonore, un élan de soi vers ce qui n'est pas soi. Un autre espace s'ouvre.

Le piano, joué à quatre mains (S59), devient l'espace sensible de ce contact, de cette rencontre touché-touchant, senti-sentant, de cette interface tout à la fois séparatrice et joignante, entre Fleur (le guide) et l'infirmière (l'aveugle) (inversion des rôles réels). Les mains s'effleurent sur le clavier. Le toucher se conjugue au visuel et au sonore. Dès que l'on touche on est aussi touché. La réflexivité s'enracine dans cette réflexivité de la sensorialité. D. Anzieu (1985) souligne que la réflexivité de la pensée s'enracinerait dans la réflexivité de la sensorialité sur le modèle de cette première sensorialité qui est celle de la peau. Les sons graves du bas du clavier remontent vers la luminosité des sons aigus. Toute la puissance de l'orgue, prolongement instrumental des souffles, est nécessaire. L'écoute devient plus sensible pour tous les instruments. Une composition commune est possible où chacun trouve sa place. Le contact semble avoir joué son rôle sécurisant non seulement dans la dimension du toucher, mais par la dimension d'enveloppement atmosphérique particulièrement bien rendu par le son de l'orgue. Fleur joue le jeu sans avoir participé aux séances précédentes, mais elle semble véritablement habitée par la problématique qui occupe le groupe. Elle joue « l'étrangère » qui s'approche de l'aveugle pour lui tendre la main. Lors de l'improvisation suivante je ressens le besoin de reprendre ce même instrument pour prolonger la vitalité retrouvée dans cette rencontre sur le clavier.

- Troisième temps : « une nouvelle vue ».

Par la rencontre d'un être doué de vitalité et d'empathie, le non-voyant sort de sa solitude. Il est ramené à la vie, au mouvement. Une « *teneur vitale*», génère une transformation du « *rapport à soi et au monde »*, du « *sentiment qu'on a de la vie et de*

l'existence ». (Boissière, 2014 a, p. 11-12). Un mouvement vivant, vécu, rythmé lui donne une force de vie, une énergie, une dynamique, une tonicité, un élan à la fois corporel et psychique. C'est Orphée[293] qui ne se retourne pas, c'est la magie de Noël, de l'Ouvert, de la force présentielle d'un autre qui tend la main, qui touche. C'est la lumière nouvelle (Noël), la nativité, la capacité à créer, à jouer, à rêver de nouveau, la possibilité d'avoir « *une vue intérieure* » (un vue sur la vie psychique), une « *nouvelle vue* ».

En figurant la désymbolisation puis la rencontre avec un objet secourable et enfin l'ouverture, le mouvement vers une potentialité de jeu, le groupe symbolise le processus de symbolisation lui-même. Le groupe reconstruit non pas seulement le « fait passé », mais le regard qui permet de le voir. *Mouvement de la forme, instauration d'espace, entrée dans un mode de communication : telle serait finalement la triple opération du point de « surrection »… qu'il ne faut jamais omettre de rapporter au sentir* » (Boissière, 2010 b, p. 179)

6.3.10.3.2 Double rassemblement du thème : par le récit de groupe et par le montage associant narration et musique

> « *L'objet médiateur est un lieu de mémoire qui retient les temps forts, qui porte les stigmates et installe les signes d'une expérience. Les vécus déposés dans l'objet sont à lire comme des vecteurs de sens, selon les codes repérables et coconstruits groupalement au cours des étapes longues et laborieuses qui ont conduit à sa réalisation*. » (Chouvier, 2013, p. 81)

Le récit polyphonique de groupe s'est tissé d'une séance à l'autre par les improvisations sonores et les échanges verbaux, à l'articulation de l'intra et de l'interpsychique. Je suis surprise et émue par cette histoire groupale dans laquelle chacun s'est véritablement investi à sa façon. Je propose au groupe de créer un récit dans un langage en mots, matérialisé par l'écrit (pour garder une trace que ne permet pas l'immatérialité du sonore et du temps ?). Cet écrit permet d'avoir un support matériel pour jouer avec le sonore et le rythme du langage de leurs mots, pour s'entendre dire, s'entendre énoncer le récit. Toutes les étapes de l'histoire sont rappelées à la mémoire groupalement (S61) et les parties, fragmentées par le séquençage des séances, les temps forts des expériences, prennent une forme

[293] M. Blanchot (1955) consacre une étude au mythe d'Orphée dans *L'espace littéraire* Paris : Gallimard. Le mythe orphique associe la création à la descente dans les profondeurs obscures. Ce que l'on ne peut pas regarder est ce qui nous menace, nous détruit, mais peut être ramené à la lumière dans l'œuvre à condition de ne pas se retourner, de ne pas voir ce qui lui donne forme. Le regard en arrière la laisse s'échapper, la renvoie à ses abysses. L'effacement des traces du processus créateur lui-même est une de ses caractéristiques. « *Il tend à effacer les traces de ce sur quoi il se fonde et de ce qu'il doit à l'énergie de ses origines. Il trouve même dans l'effacement de ces traces l'un des enjeux essentiels de sa mise en forme.* » (Roussillon, 1998 a, p. 159)

condensée, rassemblée dans le récit coconstruit et coécrit. Ces étapes ont résisté aux mouvements d'opposition et d'antagonisme dans le groupe. Les « bouts de phrases » apportés par chacun forment un corps de texte unifié matérialisant l'inscription de chacun dans le corps textuel groupal. Cela renforce un sentiment d'unité groupale et la posture réflexive. Le choix d'une écriture en première personne, témoigne de l'identification à « l'aveugle » et de l'appropriation de son parcours initialement énoncé en troisième personne, par les participants.

Le récit rassemble ce qui se disperse, ce qui ne cesse d'échapper, d'une façon qui reste relativement opaque et ambiguë (par exemple l'aveugle chute après avoir été relevé par la main tendue). L'ensemble se fonde en grande partie sur la mise en forme d'éprouvés corporels et sensoriels archaïques et sur un mode de langage caractérisé par un manque de différenciation entre le concret et le métaphorique (Brun 2007 b, p. 134). Le ton est donné par les interjections du début, le langage en mots n'existant pas encore ou ne pouvant traduire le choc brutal, le coup porté par la perte de la vision. C'est l'impuissance à raconter, l'inénarrable marquant l'empreinte du choc traumatique, l'irreprésentable, l'innommable de l'angoisse d'anéantissement et d'annihilation de « *l'Abîme du sans fond* » (Chouvier, 2002 a, p. 45). Dans le texte qui suit les interjections, le mot reste souvent à proximité de la chose, dans la « *fixation d'un perçu* » (Enriquez, 2001). Les images relèvent moins d'un processus métaphorique que de ressentis somatiques non distingués d'une pensée figurative. « *Les images ne sont pas ressenties dans leur dimension figurative, mais éprouvées à un niveau sensoriel.* » (Brun, 2013 f, p. 301). Le signifiant formel « ça se vide » de l'improvisation sonore (S59) est réintroduit par des sons « chuintant » à la lecture du texte. Dans le « corps du texte » il semble complété par la désorientation, le vertige, la chute en arrière (pas d'appui dos). La chute arrive après une tentative de penser dans la nuit (« *je réfléchis dans le noir je chute* ») venant dire un possible désinvestissement de la pensée trop douloureuse si elle n'est pas soutenue, si elle ne trouve pas un fond pour la tenir et la contenir. Sans fond *« plus rien alors ne protège du vertigineux voyage de la dissolution* » (Chouvier, 2002 a, p. 45). Dans ce vertige l'aveugle « *se fond et se confond dans sa matière d'origine »* (Chouvier, 2002 a, p. 44), sensation bien rendue dans l'improvisation sonore de dissolution dans les bruits de la nuit avant la rencontre qu'offre la main tendue, l'appui nécessaire. « *Le premier acte d'existence est la focalisation sur l'existence d'un fond. Faire exister le fond revient à en signifier la présence, c'est-à-dire le faire vivre dans sa relation dialectique avec l'objet. Faire naître le fond comme le lieu de l'émergence de l'objet, mais un lieu qui garde les traces et les stigmates du non-lieu* »

(Chouvier, 2002 a, p. 45). La corporéité du texte s'associe à celle de l'improvisation sonore pour tenter de figurer des éprouvés originaires agonistiques et de restauration des contenants psychiques, de réunification du corps disloqué. À la fin du texte, la lumière est utilisée là dans un sens métaphorique et désigne ce qui rassure. La mélodisation de « elle me rassure » à la lecture du texte viendra « *prêter du corps à la figure* » (Brun, 2013 f, p. 302).

En réalisant un montage associant les improvisations sonores, le texte écrit et dit/chanté par les participants, se reflète un aspect concret, tangible, global, unitaire et continu du travail de la médiation « en train de se faire », de l'ensemble des différentes figurations sonores (jeux avec les sons et les mots) et de leur caractère transformationnel renvoyant à l'activité psychique de transformation rendu possible par la présence d'un autre.

Un rapprochement est peut-être à faire avec ce que B. Chouvier nomme un « *objet uniclivé », « c'est-à-dire une réalisation commune qui ouvre au dépassement du clivage par sa concrétisation unificatrice. »* (Chouvier, 2013, p. 89).

Le montage contient à la fois des éléments d'une « *unité conquise* » et des éléments témoignant de la période antérieure de clivage. La co-existence d'éléments antagonistes (inquiétants/rassurants, noir/lumière, chuter/relever, destructivité/idéalisation), devient tangible dans le travail créatif de composition du groupe. « *L'objet est là à la fois uni et clivé dans l'objet médiateur, produit et créé groupalement.* » (Brun & Chouvier, 2013 b, p. 215) Cet objet sonore n'est pas reconnu et valorisé par le groupe pour sa valeur esthétique, mais pour la coprésence du sonore et des mots pour « dire ».

Cette unification de l'objet, devenu concret dans la composition groupale, va pouvoir être potentiellement introjectée par chacun des membres du groupe. Un troisième niveau de réflexivité se donne là, en complément de celui offert dans le jeu même entre participants, et dans la reprise unifiante du récit de groupe. L'applaudissement des participants à leur écoute me semble témoigner du plaisir que procure la narration, le fait de raconter ou écouter une histoire, d'assembler des choses dans une unité qui se tient. L'émotion est mobilisée à la fois par la dimension groupale, la dimension sonore et la dimension narrative dans une mise en forme qui offre au groupe un soutien, un contenant pour ses vécus émotionnels. Ça s'est passé et c'est conservé dans les archives de l'ordinateur qui garde la trace de cette étape décisive, charnière pour l'évolution du groupe.

6.3.10.3.3 Rapport de la scénarisation au dispositif et au musical.

> « *Il n'y a pas de sens ultime. Les récits relient des évènements, et mettent du sens pour les hommes sur ce qui leur arrive dans le temps…* » (Kohn, 2008, p. 208).

« *Naviguer dans l'obscurité* », « *ne pas être maître du jeu* » tel est le travail du soignant qui ne peut que « *pressentir et entrevoir, deviner et traduire* » (Advenier, 2009, p. 61).

Par ailleurs on ne peut qu'être frappé par l'analogie entre la « perte de la vision » et la proposition de « fermer les yeux si c'est possible pour se concentrer sur le sonore » du dispositif à ses débuts. La musique est un objet invisible. Il se soustrait à la vue. Ne plus voir aiguise l'écoute. Avec l'expérience je ne sollicite plus le retrait du visuel au profit de l'auditif, car il entame inutilement le sentiment de sécurité en confrontant les patients à des angoisses d'engloutissement (Lecourt, 2007 a, p.19), d'effacement, de disparition. Je prends conscience cependant que moi-même je ferme les yeux par moment pour me concentrer sur le sonore. Ce faisant, je lâche le groupe visuellement. Si mon intention est d'être davantage avec eux dans le son, le contact animé par le regard d'un autre, « *l'envisagement* » (E. Levinas), est primordial pour eux, car constitutif de l'effet d'enveloppe corporelle et de la réflexivité nécessaires pour réduire l'altération du « se sentir » propre à la psychose.

Être dans le noir, sans vision, tel que le met en jeu le groupe est aussi l'expérience de pensée d'où part F. Wolff dans sa réflexion sur « *ce qu'il faut pour qu'il y ait musique* » (2015, pp. 32-43). Il propose une adaptation du mythe de la caverne de Platon. « *Au lieu de voir les ombres des choses réelles, ils ne font qu'entendre les échos des évènements* » (ibid. p. 34). Notre perception réduite à l'ouïe sans choses est doublement incomplète ontologiquement et épistémologiquement. Il manque des choses qui puissent individualiser les sons et les causer. Identification et cause manquent dans une expérience tronquée dans laquelle l'ouïe est seule. L'univers sonore de la caverne est un brouhaha, un matériau événementiel imprévisible, informe, chaotique, confus (faille ontologique), inexplicable, subi sans rien y entendre ni comprendre (faille épistémologique). *« De là le besoin de se faire le centre de cet univers d'évènements sonores, d'en devenir imaginairement le maître tout puissant en y introduisant son ordre propre* » (ibid. p. 44). Dans la sortie de la caverne ils cherchent alors de manière imaginative à sortir de ce chaos, du son subi, à comprendre et à maîtriser, à domestiquer la série des évènements, des sons, en faisant, en agissant pour s'éprouver soi-même comme agent, premier pas vers la musicalité. Musiquer, produire des sons organisés est un besoin pour habiter par ses actes l'univers sonore (il s'agit d'un

retournement passif/actif). « *Ce premier mouvement de délivrance, mi-contemplatif mi-actif, mi-contemplatif mi-émotif, ne fait pas encore sortir nos prisonniers de la caverne. Mais libres de leurs sons, ils sont prêts à être libérés et à découvrir l'art des sons. Ils peuvent se mettre en route* » (Wolf, 2015, p. 45) « *Il faut donc vivre dans la caverne ; et il faut s'en évader pour ressaisir ce que l'on y vit* » (ibid., p. 375). Dans cette scénarisation le groupe représente la sortie de la caverne. La nouvelle vue/vie est aussi la capacité à musiquer, à organiser musicalement les sons.

6.3.11 Variations sur le thème du voyage (Passer le « mur » (du son) - Rencontrer – Territoire - Un voyage « sans retour » - « Je suis le groupe qui reste ») S64-S84

> « *Dans une existence en défaut de continuité, où rien n'est véritablement arrimé, il est condamné à une errance, tout à la fois temporelle, spatiale, identitaire, langagière, à la marge du monde commun. Non légitimé dans l'institution symbolique, sans arrimage dans le temps de la communauté, sans parvenir à faire expérience, il est aussi privé de la justification de soi que donne l'expérience naturelle du monde. Son drame peut prendre le sens d'une illégitimité d'exister.* » (Chamond, 1999, p. 323)

6.3.11.1 Départ et trajet (S64 – S69)

6.3.11.1.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S64 à S69

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	Mise en jeu dans le langage verbal
S64	Tonalité douloureuse et sans énergie S'entendre et s'accorder avec la voix Défaillance du cadre (départ non enregistré pas de retour réflexif)	Le paradis se transforme en enfer, le gagner en perdre Récurrence du sombre, de la menace (O.R. cinématographiques et romans) Les langues « étrangères » on s'y perd Se faire comprendre – une langue commune - un guide Lieu d'où l'on part ? Un retour ?
S65	Recherche de trouvailles sonores (fermeture éclair) Ça s'élance – Agitation – « ça accélère » « S'arracher » d'un lieu Temps linéaire, compté de l'horloge	Partir malgré les absents Ne pas avoir tout le temps – Pensée du retour Train : danger et plaisir (« Un train peut en cacher un autre » et découverte de paysages)
S66	Un son « passeur » du mur de la répétition Élargissement de la palette sonore comme une prise d'espace. Ω : Force conquérante de la groupalité	Un bruit venu d'ailleurs ouvre l'espace, arrache à la répétition du même Voyager dans le temps pour changer le cours des choses (Dr Who, et O.R. ciné. divers)
Vacances		
S67	le groupe résiste à une présence tourbillonnaire et à l'interruption de son jeu. Du bruit réel à du sonore pour jouer	Naissance, nom, cri - être accueilli Traversée de paysages et « états unis » Passage du réel à l'imaginaire
S68	Découvertes sonores Être guidé par le geste	Voyage vers l'inconnu – Ulysse (O.R.) Climat - temporalité
S69	Être dominé par le son ou dominer le son Modulation de la puissance du son et ses échappements Dialogues Personnalisation du style.	Corps rigide dévitalisé - vitalité du mouvement Le *Chêne et Roseau* (O.R.) Franchir le mur du son - Respecter le son

6.3.11.1.2 Deux séances du départ et trajet

Préparatifs - S65 (21/01/2015)

Nous passons en revue tous les absents pour ce nouveau départ[294] ! J'ai reçu une patiente de l'hôpital de jour qui devrait nous rejoindre, Nadia, dont j'annonce l'arrivée pour la prochaine fois. La participation aux jeux vocaux est très concentrée. Victor trouve qu'il n'a pas assez de souffle. Il dit percevoir sa respiration et semble vivre cette sensation intensément. Tous trois semblent très absorbés ensuite dans la vibration de la voix. Malgré l'absence de plusieurs membres du groupe, nous décidons de « *partir pour un nouveau départ* ». « *Ils nous rejoindront* » dit François en riant.

Le choix des instruments est assez long et, après des essais pour voir comment ça sonne, chaque participant s'entoure de plusieurs instruments et objets. Le son des fermetures éclair est une trouvaille sonore découverte par François.

Après l'improvisation : Odette : « *le départ se prépare* ». François « *c'est agité* ». Victor « *on est dans la rythmique du départ, on se donne un élan pour partir* ». Odette « *c'est l'heure du départ* », François : « la *pendule avance* »…« *le temps passe* ». Odette

[294] Lors de la séance précédente, première séance du thème le groupe (par la voix de François) exprime une insatisfaction du résultat de l'improvisation et l'enregistrement n'a pas marché. D'où le nouveau départ !

« *j'ai fait une réservation pour un aller et retour* ». François : « *moi pour un aller simple* », « *on a fait chacun un petit morceau personnel, on s'est pas copié.* »

Après l'écoute de l'enregistrement : François « *c'est puissant… On n'a pas tout le temps pour partir* », Odette « *on sent une envie de bouger* ». François « *on est dans l'action… On n'est pas encore dans le transport… On n'y est pas encore* ». Odette « *c'est les préparatifs* », Victor : « *les préparatifs des valises* ». François : « *pour aller d'un lieu à un autre c'est pas direct* ». Odette : « *un train peut en cacher un autre* »… « *dans un train on voit des paysages, on est bien* ». François « *Entre Paris et Annecy on voit les montagnes grandir* »… « *la dernière fois c'était en 2000* » (avec des regrets dans la voix et le regard). Odette évoque « *un trajet pour Quimper en couchette…il y a longtemps* » Victor un trajet pour aller chez son père il y a deux ans. Odette « *c'est la mode on voyage beaucoup de nos jours* ».

Ω François dès les premières notes reconnaît la musique que nous écoutons pour terminer la séance (musique du film *le Patient Anglais* choisie pour la voix de femme chantant dans une langue étrangère suivie de l'évocation de grands espaces teintés d'un mélange de mélancolie et de mystère)

♫ 65II Plusieurs niveaux de temporalité sont présents dans cette improvisation. Le djembé introduit une cellule rythmique (anacrouse sur un triple croche, deux croches, croche doublement pointée triple ect.) un ostinato qui tient quasiment toute la durée de l'improvisation avec des instabilités et variations. Le tambourin le rejoint par moment à partir de 1'45, en variant sa cellule rythmique, mais en commençant aussi par une anacrouse. La présence des anacrouses donnent le sentiment de lancer, de s'élancer. Les sons de fermeture et ouverture de fermetures éclairs, de sachets, l'octoblock installe une ambiance d'activation de préparatifs, d'un affairement. Le triangle semble marquer le temps de l'horloge en rajoutant un coup à chaque fois et en réduisant l'espace de la durée entre les coups. Les shakers interviennent une première fois à 0'54-1'10 sous une rythmique plutôt tranquille pour revenir à 2'45-3' puis 4'35-5' avant d'être relayés par le tambourin à cymbalettes et l'octoblock dans un mouvement d'accélération plus séquencé. Cette modulation du tempo donne une impression d'accélération. De courts moments de dialogues sans développement surgissent comme par ex. à 2' entre djembé et boomwhaker, puis kazzo et voix puis deux voix (Odette et moi en réponse). À 6' bruits de porte et de clés qui font rire Odette, derniers bruits des contenants sachets et deux coups secs de djembé conclusifs.

Le « franchissement du mur du son » - S69 (25/02/2015)

Tout le monde est réuni et cela semble créer une certaine satisfaction dans le groupe. L'ambiance me paraît d'emblée assez joyeuse et fluide. Une infirmière de l'hôpital temps plein très sympathique et souriante, qui anime un groupe de musicothérapie dans son service vient en stage à l'HDJ. Beaucoup la connaisse. Elle se présente et Jules et François se relaient pour lui expliquer ce que nous faisons dans le groupe. Lors du premier temps de groupe Aubin ressent ses muscles « *comme s'ils étaient en acier* ». Un échange s'engage avec Jules sur l'idée de solidité et son opposé la vulnérabilité… Le chêne cède sous l'orage tandis que le roseau ploie et résiste conclut Aubin en référence à la célèbre fable de J. de La Fontaine. Après le mise en mouvement sur la musique Jules « *sent bien ses mollets en chair* ». François : « *avec la musique on se soulève du sol en rythme… Le mouvement empêche l'immobilité* ».

Dans le deuxième temps, le groupe se remémore l'expérience du voyage à travers les instruments. Leurs propos sont dirigés vers Aubin qui n'était pas là et l'infirmière. Odette trouve que c'est dommage « *de jouer trop fort* ». Aubin appuie cette remarque. Il apprécie la douceur. Naît l'idée d'improviser en changeant à la fois d'instrument et d'intensité sonore, tout en gardant comme signal de changement le « bang supersonique » auquel tient beaucoup Jules, car il marque le « *franchissement du mur du son* ». Je propose que chacun choisisse un instrument et de les disposer en cercle. Plusieurs instruments présents à la séance précédente sont repris (voir annexe). J'ai l'impression que ce voyage dans les différents timbres en changeant d'instrument, la diversité de l'utilisation d'un même objet par les différentes individualités les intéresse.

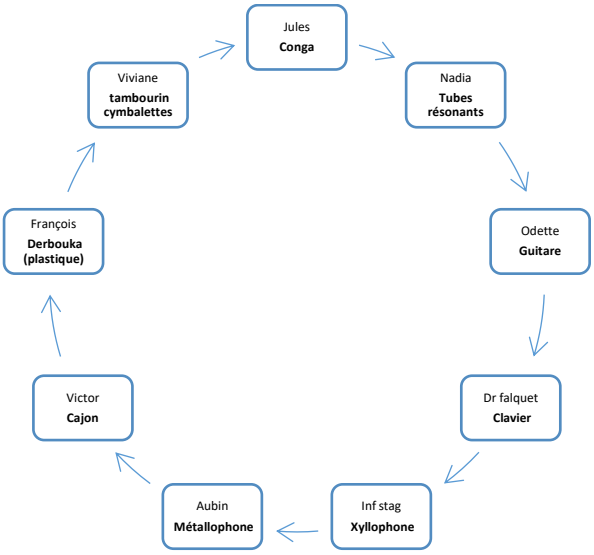
Après l'improvisation : François : « *on s'est jeté dans le bruit à partir du silence* », Jules : « *j'ai commencé par les fourmis pour faire doux* ». Odette : « *il faut du temps pour faire le tour, c'est amusant de changer* ». Jules : « *ça résonnait dans la pièce entière et le calme reprenait. Le calme apaise après on cherche un son plus haut pour faire le zouave* ». Odette : énumère les instruments qui « *font les sons les plus forts : piano, xylophone, conga et guitare* ». Jules : « *il ne faut pas se faire dominer par le son. Il faut être respectueux du son* ». Nadia : « *on s'entend mieux dans le calme* ». Un brouhaha s'installe comme pour donner un contre-exemple à la remarque de Nadia. Tous parlent en même temps sur les instruments préférés. François aime « *les instruments puissants comme la conga et le cajon* », car il « *a envie de ressortir dans l'ensemble* ». Viviane aime quand il a « *plus de sons* », « *la puissance* ». François hoche la tête pour approuver. Aubin dit « *moi j'aime ce qui est doux* ». Jules dit que la « *puissance c'est la force* ». Aubin lui répond « *non c'est*

l'intelligence ». Une tension s'installe entre eux très palpable dans leurs postures, leurs regards. Je tente de réunir leur proposition en une seule formule. La puissance ce serait peut-être la force de l'intelligence sans oublier le sensible que vous avez évoqué tous les deux …Je propose d'écouter l'enregistrement (je perçois, pour l'avoir déjà vécu dans des groupes de paroles, que cela pourrait tourner en un affrontement verbal pas forcément très constructif et propose de nous centrer sur le médium sonore).

Après l'enregistrement : François : « *c'est costaud* », Victor « *les raccords avec le mur du son sont mieux faits, ça s'enchaîne mieux* ». Aubin : « *c'est trop bruyant, le bruit domine. J'ai aimé le début qui est bien fait… C'est dur d'entendre le calme* ». François : « *Oui il y a beaucoup de bruit, des moments d'harmonie où on se suit. J'ai aimé la fin* ». Jules : « *c'est un sacré mélange. Un sort du lot, l'autre revient. Il y a des contrastes entre les instruments et les personnes. Ceux qui jouent plus fort entraînent les autres* ». Viviane : « *c'est comme un carnaval* ». François pense à « *Mr carnaval représenté par un pantin que l'on brûle à la fin pour faire arriver le printemps* ». Nadia : « *le calme est de moins en moins net. C'est difficile de se calmer.* » Nadia et Viviane ont un échange sur le fait que ce qui est spontané c'est de se lâcher. Odette restée silencieuse jusque-là exprime sa déception « *c'était trop bruyant* », mais elle dit qu'elle a « *apprécié le rythme* ». François : « *on avait envie de faire le carnaval* ». Jules : « *on est comme les chanteurs on a chacun notre style, chacun notre son* ». Odette : « *oui, mais le son fort est toujours le plus fort*. » François propose le titre de « *Escales aux pays imaginaires* » qui n'est pas discuté par le groupe.

Ω « *Et nous reviendrons si tu tiens ma main, demain pas de chagrin* » dit la chanson qui clôt la séance (*We'll come again,* Corson) apportée par Aubin. (Ce thème de la main tendue me rappelle la scénarisation de l'aveugle)

♫ 69II La configuration de départ est la suivante :



Neuf séquences se succèdent. Le contraste entre doux et fort, dont le groupe avait convenu, s'estompe rapidement. Il n'existe au fond que sur les deux premières séquences. Mais tout se passe comme si l'idée de faire plus doux calmait les ardeurs du fort et qu'une intention d'écoute réciproque persistait dans l'intensité. Lorsqu'arrive la séquence du doux l'intensité sonore diminue sans perdre une énergétique rythmique. La mise en lien des différents instruments est audible sur plusieurs séquences. Séquence 1 (0-1'09) les instruments percussifs se rejoignent sur des tapotements tandis que la guitare (Odette) a un rôle de soliste que le clavier accompagne de notes isolées. Séquence 2 (1'10-2'08). La conga (Viviane) introduit une rythmique auquel répondent le xylophone (Dr Falquet) et les tubes résonants (Jules), tubes résonants qui tiendront ensuite le rythme de base tout au long de la séquence. Le clavier (Odette), trouve un son jazzy. Séquence 3 (2'09-3'36) est tenue par le xylophone (Odette) qui joue à la fois sur les glissandos et des sons percussifs et la guitare (Jules), le clavier (Nadia) reproduit les glissandos du xylophone. Séquence 4 (3'37-4'44) je sens un flottement du groupe (c'est doux ou fort ?) le clavier « prend la main » en descendant la gamme de façon énergique (Jules) et reste le soliste de cette séquence dans son jeu sur toute l'amplitude du clavier en gardant l'esprit du glissando de la séquence précédente. Séquence 5 (4'45-6') une rythmique stable sur une pulsation commune s'installe aux instruments percussifs. Le clavier est très dynamique (Viviane) reprend encore la figure du glissando et ce qui est remarquable pour une si courte séquence est qu'une véritable fin se construit entre le piano et la guitare qui conclut par un accord (François). Séquence 6 (6'01-7'20) en introduisant (6'20) le clavier (François) dans un autre registre sonore, celui de l'orgue, prend la voix de soliste de ce passage dans une mélodie lente et qui descend vers les graves et conclut par un long son tenu. Séquence 7

(7’21-8’37). Une rythmique s’organise autour des tubes résonants (inf. en stage) avec de nombreux appels réponses, recherches de contre temps qui ne déstabilisent pas trop la structure rythmique. Le xylophone devient dans cette séquence l’instrument soliste mélodique (François). Séquence 8 (8’38-9’57) est introduite par le xylophone (Victor) qui donne le ton. Le clavier (Aubin) joue avec des coups brefs qui se situent parfois au second plan derrière les percussions menées par la conga (Odette), percussions qui s’estompent par des jeux de tapotements à la fin de la séquence tandis que l’orgue monte dans le registre aigu. La séquence 9 (9’58-11’44) est marquée par un contraste entre les longues notes tenues et la courbe mélodique du clavier (infirmière en stage) et l’énergétique percussive (à laquelle je me joins en utilisant la caisse de résonance de la guitare comme un instrument rythmique) et la construction d’une strette conclusive.

6.3.11.2 Arrivée sur une île (S70 – S73)

6.3.11.2.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S70 à S73

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	**Mise en jeu dans le langage verbal**
S70	Transposition d’un jeu de l’enfance dans le sonore (ça s’immobilise) Ça s’affaire – Stationnaire Construction d’un abri	Jeu et enfance (innocence, méchanceté) Différentes qualité de silence : menace, maitrise, méditation Surdité – Abolition du temps Ile : Paradis/Enfer Les animaux menaçant de dévoration (O.R. ciné)
Vacances		
S71	Bulle de nature accueillante bruissante Intériorisation des liens musicaux (silence) Ω : Quête identitaire	Envol - Voyage d’Ulysse (O.R. mythe) Trouver son double (sa moitié) Isolement, souffrances liés à la maladie Angoisse de perte « Le naufrage on s’en souvient pas »
S72	Silence « imposé » Entendre le silence Ça apparait ça disparait ensemble Intériorisation des liens musicaux (silence) Synchronisation Groupe-musique	Langage des signes - Le sonore n’a pas de sens pour les sourds (O.R. ciné) – Savoir entendre Silence sonore de la solitude (surdité au monde – surdité à certains souvenirs traumatiques – « aux naufrages ») Voyage intériorisé Poème du voyage R. Juarroz (O.R.)
S73	Espace fermé – Voix fantomatiques - hallucinations - présences multiples Aspiration à l’éternité « Les mots bleus » (O.R.) dans l’improvisation	Faire voyager les mots (du poème) Voix qui se cache Quête de vie
Vacances		

6.3.11.2.2 Une séance de l’arrivée sur l’île

Réveil après le naufrage S71 (25/03/2015)

François exprime que l’interruption de deux semaines lui a paru longue. Odette demande à nouveau à quoi sert ce qu’on fait ici. C’est François qui lui répond cette fois (« *à s’exprimer* », « *à partager nos idées et nos soucis* »). Odette raconte qu’elle a pris la parole

dans un micro à l'école d'art (exposition des travaux du groupe de création plastique auquel elle participe, avec des conférences associées). La mise en mouvement du corps sur *The planets* de Ludivico Einaudi évoque *l'amitié* à Jules, *la solidarité* à Odette, un *lent envol* à François, *the wings* à Aubin. Odette évoque Ulysse et François qui en avait parlé (S68) raconte le mythe en trois temps (un départ, des aventures dangereuses dont il sort vivant et son retour « *auprès des siens qui ne le reconnaissent pas tout de suite tellement il est parti longtemps* »). Je reprends alors le fil conducteur du voyage du groupe : le départ, le transport qui passe le mur du son, l'arrivée après un naufrage sur l'île. Comment se poursuit l'aventure ? Jules « *il faut que le voyageur trouve sa moitié* ». François « *alors c'est pas une île déserte* ». Odette « *c'est une île de beauté* ». Jules « *je la connais, je l'ai porté sur mes épaules je sais où elle habite…* ». Il exprime ensuite de façon confuse un vécu délirant dont je sens que le groupe prend conscience. Le groupe reste silencieux à son écoute (peut-être par sidération ou par respect pour la forme de souffrance qu'il exprime). François reprend la parole (et témoigne de l'écoute qu'il a eue de Jules) « *on peut dire qu'il est déprimé. Il se sent seul* ». Odette « *quelque chose s'arrête* ». François « *il se dit à quoi je sers tout seul* ». Victor auquel je fais un signe du regard pour l'inviter à prendre la parole dit « *c'est le grand bazar dans ma tête. Moi, j'ai toujours senti la présence de ma mère* ». François : « *dans la foule j'ai envie d'être seul* ». Odette : « *la solitude ça conduit à la révolte* ». Jules : « *personne ne nous comprend* ». Aubin : « *les autres sont égoïstes, presque comme des animaux* ». Jules : « *les gens normaux sont indifférents, la famille aussi* ». Odette : « *on me dit tu travailles pas !* ». Aubin : « *c'est complexe. Il y a des choses à l'intérieur, des présences intérieures qui font un support* ». Jules en réponse à la notion de support intérieur : « *une mémoire qui analyse ma vie, ce que j'ai vécu et qui nettoie* ». Aubin : « *ce serait quoi une situation idéale ?... Pour être seul, il faut respecter les codes sociaux* » (il me semble qu'il fait allusion à la transgression des codes sociaux qui l'ont amené vers les soins). Odette : « *la société nous rejette* ». Nadia : « *c'est dur de tenir une journée seule… L'angoisse fait mal en nous* ». Jules : « *ça freine dans l'évolution* ». François : « *on dit celui-là c'est un fou* ». Nadia : « *une petite fille m'a dit ça dans le rue* ». Odette : « *on dit à ma mère qu'est-ce qu'elle a votre fille ?* ». Nadia : « *les gens nous jugent* ». François : « *ils disent on te paie pour rien !* ». Aubin :« *moi je m'en fou de ce qu'ils disent* ». Nadia : « *on peut pas y échapper, on entend ce qu'ils disent… Robinson ne perd pas espoir ! Moi j'aurais craqué. La compagnie me manque* ». Jules : « *ma moitié c'est l'amitié, c'est une gentillesse* ». Aubin : « *moi je me dis que si j'ai rien je perds pas. Je me blinde, je suis comme de l'acier. Sinon je réagirais méchamment* ». Il raconte alors

au groupe des situations dans l'enfance à l'école où il était « *laissé de côté*» et l'objet de moqueries de la part des autres enfants de sa classe et de remarques humiliantes des institutrices (sujet à peine esquissé à la séance précédente). « *Maintenant je suis devenu costaud, c'est moi qui suis devenu méchant* », …« *je suis tranquille, je suis cynique* ». François reprend le fil du voyage en imaginant du sonore « *le bruit des vagues et du silence associé* ». Il fait remarquer (à nouveau) qu'on n'a pas mis en sons le naufrage. « *Le naufrage on s'en souvient pas* » lui répond Nadia « *on perd connaissance* ». Il propose de refaire des vagues « *comme avant, en frottant le mur* ». Pour les participants qui n'ont pas connu cet épisode du groupe, j'évoque, en me levant pour faire le geste, la trouvaille des vagues en frottant les mains sur le mur (S4). Aubin : « *on convoque des souvenirs comme des sons* ». François : « *pour calmer la détresse du présent on se souvient de bons souvenirs* » (proposition qu'intérieurement je renverse temporellement: pour calmer la détresse du passé on rappelle pour les transformer les traces du passé douloureux). J'invite chacun à prendre un instrument pour jouer. Nous fixons la durée habituelle de 6 min.

Après l'improvisation : François « *on est resté calme, c'est presque de la relaxation* ». Jules : « *j'ai repris le geste des fourmis pour faire du doux* ». François : « *ce qui est étrange c'est qu'il se réveille de son naufrage dans la sérénité* ». Victor explique qu'il a utilisé les sacs en plastique « *pour faire comme les rouleaux des vagues* ». Odette dit qu'elle a « *aimé la quiétude de l'île* ». Nadia : « *c'est serein on a rien à reprocher aux sons* ». Jules « *il faut parfois bousculer les idées. Là j'ai eu envie de rester calme.* » Aubin ne s'exprime pas. Il n'a quasiment pas pris part à l'improvisation.

Après l'écoute François exprime que « *c'est peut-être pas si calme que ça* ». Je regrette de ne pas pouvoir prolonger l'échange. Il est l'heure un peu passée et je vois que le groupe se tourne vers la pendule en me demandant d'écouter la musique de fin de séance. Après l'atelier ils sont attendus pour dire au revoir autour d'un goûter à une infirmière de l'HDJ qui part à la retraite. Il s'agit d'une infirmière à laquelle tous sont très attachés.

Ω Jules fait à nouveau une proposition de G. Lenormand Le Petit Prince « *Il ne sait pas qui il est, il ne sait pas d'où il vient…* » (qui évoque son délire sur le thème des origines)

♫ 71II Tous les participants se prêtent à la proposition de François : le son de la mer sur le mur pendant les trente premières secondes. Le sonore des sachets en plastiques et l'oscillation continue du petit bâton de pluie prolongent l'installation de cette trame sonore de fond aquatique (et évoquant aussi le vent, les feuilles). Sans véritable structuration rythmique ni mélodique, l'ensemble donne une impression de cohabitation sonore, de trame sonore très vivante. Il donne parfois un sentiment d'écoute mutuelle par des

renvois/passages du son par salves des uns aux autres dans la succession et la simultanéité. La conga est régulièrement en dialogue avec le tamboa. 3’13 les maracas entrent et apportent une sonorité nouvelle. Dans le même temps quasiment le bâton de pluie disparaît et les grelots en bois les remplacent. 4’19 court moment de presque silence puis des sons de craquements (bouteilles de plastique) donnent une impression de branchages qui craquent sous les pas associés à d’autres sons évoquant la nature. A la fin de l’enregistrement On entend Jules et Odette demander si ça fait 6 minutes quand je coupe le micro (manifestement le temps a passé très vite). Pourtant on entend une fin se construire à partir de 5’30.

6.3.11.3 Rencontrer l’étranger, une tribu (S74 – S77)

6.3.11.3.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S74 à S77

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	**Mise en jeu dans le langage verbal**
S74	Expressions des voix multiples - à l’écoute des autres. « In the mood » pour une rencontre Abondance d’instruments pour chacun	Trouver de la vie – Rencontrer un ou plusieurs autres - Joie et inquiétude de la rencontre le sauvage/le civilisé Être héritier de la souffrance des ancêtres Question des origines (de la souffrance, de l’humain)
S75	Le geste parle – geste identitaire Intériorisation des liens musicaux Synchronisation Vitalité mouvement Groupe-musique	La vie intérieure trouve une voie d’expression vers l’extérieur (ouverture) Mettre l’autre en confiance Appréhension : qui est l’autre ?
S76	« ça menace », « ça met la pression ». Construction d’une enceinte sonore Ça monte en puissance et reste groupé Un « Haka » de groupe	Le primitif – les temps préhistoriques Territoire - Inconnu Tribu potentiellement hostile – danger de la communication Le son identificatoire du groupe le son marqueur du territoire - Le son fait peur Robinson et Vendredi (primitif, code) sont inséparables Angoisse de séparation du groupe (grandes vacances)
S77	Corps empêchés / Corps habité Non-rencontre/rencontre par les gestes Moments d’unité de groupe dans la rencontre	Périmètre de sécurité - Fuir ou combattre Ne pas oser –Les défenses (carcan) protègent et enferment Exil – trouver/conquérir un nouveau territoire

6.3.11.3.2 Deux séances de la rencontre de l’étranger

- « Comme la musique le geste est universel » S75 (29/04/2015)

Aubin m’annonce avant l’arrivée de l’ensemble du groupe qu’il va aller faire la lecture dans une maison de retraite. Il en est très satisfait. Victor vient dire au groupe qu’il rentre chez lui à cause de ses angoisses. Viviane annonce qu’elle part en clinique demain. La mise en corps est paradoxalement très vivante. Aubin, si en retrait d’habitude, dit qu’il sent son corps et Jules parle de « *sensations agréables de chaleur* ». J’ai du mal à penser que

Viviane nécessite une hospitalisation en la voyant aussi animée et joueuse. La langue des signes évoquée lors d'une séance précédente par Odette, l'idée d'une rencontre avec un étranger qui ne parle pas la même langue, leur mobilisation corporelle qui semble plus vivante aujourd'hui me donne l'idée d'une recherche de geste pour s'identifier en pays inconnu. Je me saisis de la *virtualité symbolisante* (Brun, 2015) de leur proposition pour la faire entrer dans l'espace de jeu intersubjectif.

Chacun cherche un geste, le présente au groupe qui le répète en miroir pour accuser réception (reprise de ce qu'Odette avait imaginé pour la transmission des Louis). L'inventivité me surprend et cette proposition amuse le groupe. Tout le corps est impliqué (souvent un mouvement d'ouverture avec les bras et du corps vers l'avant). Seul Aubin dit ne pas avoir d'idée tout en relevant sa chemise au niveau des épaules avec ses deux mains ensemble. Je l'imite suivi du groupe. Nous avons identifié son geste. Il rit. François « *comme la musique le geste est universel* ». Jules « *un geste dans le silence… le silence est d'or…* ». Aubin « *On se trahit on en dit toujours trop* ». Jules : « *le silence je sais ce que c'est* » (il explique au groupe qu'il est « *resté enfermé dans sa bulle pendant plusieurs années* ») « *tout va dans le sens d'une ouverture* ». François « *de l'intérieur vers l'extérieur* », Jules « *il faut faire attention de ne pas s'enfermer* » Je souligne le rappel du poème de R. Juarroz. François « *papa où t'es ?* » (il renforce l'idée de rappel des thèmes du groupe) … « *C'est pas facile de comprendre les gestes* ». Odette à François « *parle plus fort on t'entend pas* ». Jules « *je tousse parfois ça explose* ».

Pour l'idée de la rencontre, des idées sonores affluent. Jules « *sur la conga des sons doux de fourmilière pour que l'autre se sente en sécurité* ». François « *un kazoo de bienvenue* ». Odette « *je frappe à la porte* ». Jules « *la porte est ouverte, mais on a peur de rentrer* ». Nadia « *je suis concise, un son de métal* ». Viviane « *moi je suis coincée, des maracas* ». Aubin qui avait peu participé jusque-là à l'échange et semble ailleurs revient dans la discussion en pensant à Mylène Farmer et sa chanson l'*Autre* « *Mais qui est l'autre, quel étrange message…* » Jules « *qui est-il ?...qui est-elle ?* »

Après l'improvisation François éprouve une grande satisfaction que le groupe ait été en même temps dans le silence et une reprise du jeu. Il est toujours le porte-parole du groupe pour souligner cette jubilation à ressentir les liens musicaux intériorisés du groupe, l'accordage du groupe. Jules « *le moteur s'est mis en rythme* ». Nadia « *c'est doucement au début et époustouflant ensuite. On a tous pu entendre nos voix* ». Viviane « *tous en accord* ». Jules : « *une rencontre musicale* ». Aubin : « *une impression bizarre* ». Jules lui demande « *bizarre ou extraordinaire ?* » auquel Aubin ne répond pas. François redit « *on*

est synchro on arrive au silence total ensemble… À la fin on entend comme des applaudissements ».Jules : « *on s'est servi de nos deux oreilles* ». Viviane « *on est tous en mouvement* ».

Après l'écoute de l'enregistrement : Nadia : « *c'était déchaîné, ça fait un contraste avec le début… En écoutant les autres il faut y aller* ». Viviane : « *on s'est défoulé* ». Jules « *on s'est lancé* ». François : « *après le silence on est parti ensemble en se prenant la main* ». Jules : « *c'est une motricité intérieure qui nous fait bouger, ça empêche les ruminations* »… « *Mais on a des doutes… les doutes c'est corrosif.* »

Ω Dans l'écoute de fin de séance, apporté par François (« *crépuscule au bord d'une rivière* »), Jules entend « *un pic-vert qui tape pour marquer son territoire* ».

♫ 75II Cette improvisation est marquée par une forte présence du souffle des kazoos et à partir de 2'20 par de multiples appels et réponses en particulier sur le tamboa, la conga et les frappées de mains (à un moment des frappés sur la chaise) qui donne un sentiment de présence les uns aux autres. 4'33 un silence spontané. La sortie du silence se fait progressivement par de rapides claquements de mains dont l'intensité sonore est d'abord très faible et va crescendo et la conga. À partir de 5'14 se dessine un grand crescendo auquel chacun se joint jusqu'à la fin qui donne le sentiment d'une exaltation jubilatoire.

Dans nos échanges de post groupe la séance nous surprend par son ambiance mobile, l'investissement, l'enthousiasme.

- Haka sonore - S76 (06/05/2015)

Victor arrive en disant qu'il va cette fois essayer de rester avec nous. Je remarque qu'il prend souvent son téléphone ces derniers temps (malgré la règle de l'éteindre et de le laisser dans son sac). Il explique que ça le rassure. Il « *note dans son téléphone pour se souvenir* », car il « *n'a pas de tête* ». Jules dit combien il apprécie de venir à l'hôpital de jour pour « *être assis ensemble* », « *évoluer* ». Aubin s'étonne qu'à son âge Jules parle encore de cette façon. Pendant la mise en corps, la question de l'envoûtement est amenée par Odette. Aubin interroge ce mot et une discussion s'engage. Deux sens sont évoqués au mot envoutement: être possédé, perdre sa liberté et être sous la voûte, protégé. Aubin est préoccupé par la question du corps entravé par l'intellect, un corps qui ne parvient pas à se laisser entraîner par la musique comme Jules ou François par exemple « *je suis trop rigide, sérieux, je lâche pas mon cerveau … c'est trop primitif pour moi*». En effet la musique aborigène choisie pour la mise en mouvement ramène le groupe à la tribu évoquée à la séance précédente. François : « *la tribu danse autour du voyageur naufragé. Il est pris*

dans la danse. » Il a l'impression « *d'un temps préhistorique* ». La question du territoire et de l'inconnu anime le groupe. Odette « *on n'ose pas aller vers l'autre, rompre le silence* ». Aubin parle des chouans, des chefs militaires et de leurs stratégies « *moi je suis étranger à ça* (ça désigne la guerre, le combat), *mais c'est instructif* ». Nadia : « *comment on fait pour survivre en territoire hostile ?*». François : « *pour moi c'est l'adrénaline* » (je pense qu'il fait allusion à sa grande peur de sortir de chez lui sans son taxi protecteur). Aubin pense au film Basic Instinct « *elle frôle la mort, elle adore le danger* ». Jules associe lui avec un spot publicitaire qui passe en ce moment à la télévision pour le recrutement dans l'armée « *les militaires s'ennuient, ils font la guerre… les hommes ont inventé les armes* ». Aubin : « *Robinson veut garder vendredi pour lui. Vendredi quitte sa tribu pour le suivre en Angleterre* ». François évoque « *le combat dans les temps préhistoriques pour survivre* ».

Le groupe choisi surtout des percussions pour l'improvisation et une durée de 5'.

Après l'improvisation : Le groupe quasi unanimement « *on a bien défendu le territoire* ». « *Le son peut faire peur* », « *c'est comme une arme* ». Jules pense au Haka des rugbymen de l'équipe de Nouvelle-Zélande, les All Blacks.

Après l'écoute : Nadia : « *ça fait peur* », Odette : « *c'est puissant* », Jules : « *on peut commencer doucement et on se fait prendre au jeu* ». François « *on dit c'est notre territoire* ». Odette « *ça met une pression* ». J'évoque l'idée que le groupe marque de son sonore un territoire inconnu, se l'approprie peut-être comme son territoire par le son. Jules parle alors de la complicité entre Robinson et Vendredi. François et Jules échange sur la colonisation, les tueries. Aubin parle de l'homme comme « *superprédateur* ». Odette pose la question de nombre de séances restantes avant les grandes vacances.

♫ 76II Le groupe construit une véritable enceinte sonore. Cette impression est accentuée par les sons de pierre et de sable de l'ocean drum. La guitare résonne comme un intrus et semble abandonner son caractère mélodique pour s'adapter au régime guerrier en faisant sonner le son du métal. Les djembés sont comme des chevaux au galop. Le groupe semble « faire corps » en s'alliant pour occuper le territoire sonore, garder l'espace du son (et impressionner l'ennemi potentiel ?)

6.3.11.4 Épilogue : « Je suis le groupe qui reste » (S78 – S84)

6.3.11.4.1 Tableau retraçant le cheminement des séances de S78 à S84

	Mise en jeu dans le corps et le médium sonore et musical	**Mise en jeu dans le langage verbal**
S78	Espace aquatique primitif Appels Ça s'approche et ça s'éloigne Ça accélère – ça ralentit	Se préparer à se séparer Porosité des espaces psychiques (ça passe même si on veut pas ») Quitter ou pas l'île Désaccord - terrain d'entente
S79	tristesse	Mort de la mère de Victor Angoisses de séparation Blocage de la voix, de la mémoire
Vacances		
S80	Lecture à rebours Hasard du regard sur les mots	Perte d'un proche Liens humeurs (affects)- pensées Langue étrangère Vécu d'influence. Quitter l'hôpital de jour
S81	Atmosphère lourde, tendue Mots-sons (quitétoi)	Intrusion du sonore dans le quotidien Moment critique – Angoisse d'inexistence Prégnance de la maladie - Stigmatisation exclusion Partage et contenance groupale
S82	Effet d'ensemble Individualité et rappel à une écoute groupale Sensorialité/exploration de nouvelles sonorités individuellement Apaisement	S'intégrer dans un groupe, moi et le groupe « *Je suis le groupe qui reste* » End – Hand (jeu avec un langue étrangère)
S83 **S84**	Bilan de l'année et reprise réflexive sur le voyage	
Vacances d'été		

6.3.11.4.2 Deux séances de l'épilogue

- Quitter (ou pas) l'île- S78 (20/05/2015)

Nous évoquons la fin de l'année qui approche, les absents du jour et je ne me souviens plus comment Odette dit « *On est rien l'un sans l'autre* ». François « *C'est la fin du voyage* » (il semble parler aussi de la fin prochaine de l'HDJ). « *Il faut préparer le départ de la fin* » rajoute-t-il. Odette : « *oui moi aussi je pensais à la fin* ». Lors de la mise en voix, Odette trouve que sa voix est trop muselée. Il est question aussi de la contagiosité. La maladie mentale est-elle contagieuse ? (j'entends ce qui se passe aussi dans la porosité des espaces du groupe le fait d'être touché par ce qui se passe pour un autre, le fait d'être touché étant tout autant attendu que redouté dans le sens d'une contamination). François fait un lien avec le tabagisme passif *« ça passe même si on veut pas* ». Il trouve que le groupe arrive à être « *synchrone et plein d'idées* » (il revient sur le moment des rencontres de la séance précédente).

Au deuxième temps de la séance, le groupe associe sur la fin du voyage. François : « *il se prépare à quitter son île* »…« *Il y aurait une surprise*». Jules : « *il faut tomber les draps* ». François : « *les chamans donnent des drogues pour voyager* »… « *s'il voit un bateau il va partir ou pas ?* ». Odette : « *il se souvient de son premier départ* ». François : « *il a des souvenirs il se souvient de bonnes choses… Il a de la nostalgie* ». Jules : « *Il fuit dans l'île. Là il est libre, il n'a pas le carcan de la société* ». Odette :« *pourquoi on fait une dépression* ? ». Nadia : « *être seule pose un problème* ». François : *« la tristesse ça suppose un tempo lent* ». Jules « *il est zen, serein, libre* ». François poursuivant son idée « *une valse* ». Odette chantonne « *Méditerranée sur mon île ensoleillée…* » de Tino Rossi. Jules : « *une femme arrive en barque c'est sa moitié il va vers elle* ». Nadia : « *ça s'anime c'est joyeux* ». François évoque un film dans lequel un hélicoptère survole une île sans voir les personnes. Jules : « *une personne arrive en barque le brouillard s'ouvre* ». François « *il n'y a personne dans la barque* ». Jules « *encore du drame ! Pourquoi faut-il faire du drame !* » Une tension s'installe ouvertement entre François et Jules surtout visible dans la posture, les regards, le ton de la voix de Jules. Jules est offensif. François s'affaisse sur la chaise (Jules ne semble pas prêt à renoncer à l'arrivée de sa moitié). Nadia poursuit calmement comme passant au-dessus de la tension entre Jules et François « *Une barque vient du bateau pour aller chercher Robinson* ». Connaissant Jules, pour ne pas laisser s'installer une tension trop rude pour tous : je propose de choisir un instrument pour passer au registre sonore.

Après l'improvisation : Jules (désignant la stagiaire) « *elle m'a donné l'idée de dire ohé je suis ici… Il faisait nuit* ». Odette : « *on était bien en harmonie* ». François : « *ce qui est central c'est le bruit du bateau* » (qu'il a fait avec un kazoo). Nadia : « *on entend le va-et-vient des vagues* ». Jules explique qu'il a fait « *en avant - en arrière* » et « *rapide - lent* » avec le métallophone. François dit qu'il n'a pas vu passer le temps en jouant.

Après l'écoute de l'enregistrement : Odette : « *ça commence à entre expansif, c'est plus participatif, ça avance* ». Jules : « *c'est l'ouverture d'esprit qui avance* ». Nadia : « *on a plus d'idées* ». François : « *nous étions en plein dans l'eau* ». Jules : « *même le médecin s'amuse* ». Odette : « *on s'ouvre* ». Jules : « *c'est l'ouverture de la psychiatrie* »… Puis *« le brouillard cache l'île personne ne vient en barque* ». Odette : « *il y a un terrain d'entente* » (elle semble souligner aussi par ce propos la révision de la position de Jules et l'élaboration du pas d'accord et de la tension très palpable d'un moment du groupe). Jules : « *harmonie et liberté vont ensemble* ». Odette : « *on s'harmonise aussi dans les mots* ».

Ω je propose en fin de séance *Angira* chantée par les trois sœurs malgaches de Tirahea (qui veut dire richesse). Angira est un chant traditionnel en Antandroy, langage du sud de Madagascar, au rythme vif qui débute a capella puis est accompagné de petites percussions. Ce chant alterne voix seule et reprises polyphoniques. A l'arrière-plan dans la dernière partie du chant des sons gutturaux, d'halètements sont présents.

♫ 78II Le métallophone et le bâton de pluie introduisent l'improvisation rejoint par l'écoulement de l'eau. 0'30 le kazoo semble imiter la corne d'un bateau. 0'50 l'ocean drum et le tambour d'eau accentue l'ambiance aquatique. 1' premiers appels et un rappel de la corne de bateau. Le son de fermeture éclair rappelle les préparatifs du départ du voyage. La kalimba introduit une touche de nostalgie d'un milieu primitif (les tambours d'eau aussi). 4'Les tambours d'eau semblent faire un mouvement de ça s'approche et ça s'éloigne. Des appels multiples sont lancés Ouh Ouh, Ohé, Ohé Eho en miroir, Coucou, Je suis ici vers moi, au revoir… À partir de 6' la fin se construit sur les mêmes instruments du départ métallophones et bâton de pluie.

Il est étonnant que la stagiaire qui n'était pas là au moment du départ se saisisse de deux éléments sonores du premier départ (fermeture éclair, triangle).

- « *Je suis le groupe qui reste* » - S82 (24/06/2015)

C'est le dernier jour de la stagiaire. Elle remercie le groupe de son accueil et Jules, Odette et François la questionnent sur son parcours de formation. Ils ont à cœur qu'elle ait « *bien appris à l'HDJ* ». Aubin semble moins tendu aujourd'hui, mais ses propos sont décousus. Il parle du cerveau, du scanner qu'il a eu qui est normal alors qu'il pensait « *avoir un défaut au niveau de l'amygdale* », puis de « *la timidité des dictateurs* » tout en disant que « *la timidité il n'y croit pas* », puis revient au cerveau… Jules poursuit en parlant de « *l'oubli qui rend bête* » et de « *l'importance de se relier à sa mémoire* ». « *Je pars (ou je parle ?)l'inconscient tranquille* » dit Odette comme en aparté. Aubin « *je me sens pas bien je veux en finir* » sur un ton discordant. Je parle de l'interruption de l'été et des départs qui me semble travailler le groupe. Il nous reste deux séances et je propose de les consacrer à un regard sur l'année écoulée en faisant la semaine prochaine un bilan d'ensemble de l'année puis la semaine suivante de nous centrer sur le voyage. Le voyage a été long et nous n'avons pas la possibilité d'en faire un montage ensemble avant l'été, mais nous pouvons réécouter ensemble les passages qu'ils souhaitent (un retour réflexif à distance).

Nous poursuivons cette séance en improvisant sur le texte du récit du voyage (annexes p. 130-131). Aubin semble reprendre des possibilités de jeu avec les passages en anglais

dont il avait été l'initiateur. François « *chacun part dans une direction* ». Odette « *l'anglais ça me parle* ». Victor demande à Aubin ce que veut dire « can you introduce ». Aubin « *c'est pour se présenter, prendre contact* ». Odette « *des voix mêlées s'entremêlent* ». A l'écoute de l'enregistrement Jules trouve que sa voix a changé depuis le début. Odette « *on entend quelque chose de chaotique qui bouge et qui sursaute… un séisme* ». Jules « *Qu'est-ce qu'on peut faire avec notre voix ? Être franc avec sa mémoire* ». Odette : « *le monde est chaotique* ». François : « *the end c'est la mot de la fin* ». Aubin dit que « end » sonne comme « hand » et souhaite que je l'écrive sur la feuille du texte (je fais un lien pour moi avec la scénarisation de l'aveugle). Jules « *Je suis les personnes qui restent* » puis *« Je suis le groupe qui reste* » Jules semble surpris et heureux de cette formulation inattendue qui lui est venue (il rajoute « *jusqu'à la fin de l'évolution* » dans l'enregistrement S82IIb). François la commente « *on s'intègre au groupe, moi, le groupe, le groupe c'est moi* ». Odette « *c'est un voyage réussi* ». Jules « *il manque quelque chose pour faire un ensemble c'est l'amitié qui renforce le groupe* »[295].

Je propose une improvisation instrumentale. De nouveaux instruments ont été acquis en cette fin d'année (tambours d'eau, flûtiaux, harmonica et une kalimba à peau). Ils seront tous utilisés dans l'improvisation.

Après l'improvisation peu de commentaires arrivent. Ils paraissent un peu déçus.

Après l'écoute de l'improvisation, le groupe trouve l'ensemble plus harmonieux qu'ils ne le pensaient en le faisant. Odette « *c'est une symphonie naturelle* ». François « *c'est à la fois un mélange et des instruments chacun pour soi* ». Jules « *notre évolution à nous s'est passé là.* ». Il fait remarquer qu'il a fait des pauses pour écouter les autres. Il revient sur sa voix (dans le jeu avec le texte) « *une voix d'homme plus grave différente d'une voix d'enfant et d'une voix de femme* ».Victor : « *c'était marrant* ». Aubin ne s'exprime pas il semble à nouveau couper le contact.

Ω Jules pour terminer propose une musique extraite d'un CD de relaxation dont le début évoque une improvisation du groupe. La dernière partie « *s'ouvre sur des voix paisibles* » comme le fait remarquer Jules qui justifie son choix par le sentiment que cette musique évoque « *l'amitié dans le groupe, un groupe tranquille et gentil*. »

♫ 82IIc Sur un coup isolé la conga lance le jeu. Kalimba à peau, harmonica et flûtiau entrent successivement. L'introduction semble construite sur la présentation des nouveaux

[295] La dernière scénarisation du groupe avant l'interruption de l'été suivant sera « *un conte d'amitié* » où chaque personnage est représenté par un instrument (comme dans « *Pierre et le Loup* » de S. Prokofiev précisera Jules)

instruments. 1’07 le son profond du tambour d’eau résonne et à 1’14 on distingue le xylophone. Progressivement les percussions couvrent les instruments et l’audition se brouille, ne trouve pas de points de repère. 3’38 l’harmonica après une montée dans les sons aigus lance un son prolongé comme pour se faire entendre au-dessus des percussions et cela semble être entendu comme un signal d’écoute qui entraîne un silence à 3’45. Le jeu s’éclaircit un moment et l’aspect percussif recule, est moins continu. La fin ne donne pas le sentiment de se construire. (Il est possible que les nouveaux instruments aient absorbé chacun dans des explorations plus individuelles)

6.3.11.5 Commentaires théorico-cliniques sur le thème du voyage

6.3.11.5.1 Vue d’ensemble du voyage

> « *Ouvrir l’espace est le processus par lequel le sujet construit ses assises psychiques à partir des repères spatiaux de haut et de bas, d’avant et d’arrière. « Le fond du monde » sur lequel il prend appui, pour reprendre l’expression d’Henri Maldiney, lui permet de se projeter en avant et de fixer l’horizon qui borde ses zones habitables.* » (Chouvier, 2010, p. 59)

Après la survivance à l’épreuve de la perte de la vision qui conduit à « *la lumière de l’espoir de la nouvelle vue* » (Odette), le groupe s’aventure vers l’inconnu. Contrairement au thème précédent dans lequel la trame du scénario est donnée d’emblée, dans ce thème l’histoire est co-construite par le groupe « chemin faisant », au fil des mercredis. La fin n’est pas prédéterminée et des bifurcations, des rebondissements semblent toujours possibles dans un temps et un espace riche de potentialités imaginaires.

Ce voyage imaginaire est un « *voyage de sentiments partagés* » (Stern, 2003, p. 203). Il est riche d’images auditives et visuelles. Les images fusent et rebondissent par moment offrant la possibilité d’un « nous », de partager la même expérience d’être ensemble, ensemble *dans* l’image et non *devant* l’image. L’image, entre corps/sensations et mots, contribue à construire un support pour la pensée de chacun et du groupe.

Ce thème en plusieurs volets, le plus long qu’ait construit le groupe, met en jeu la solitude et l’incompréhension générée par la souffrance psychique, l’arrachement tout autant que l’évasion, l’errance et l’exil, une spatio-temporalité fluctuante, le risque d’être anéanti, des vécus de non-existence, l’appréhension et le besoin de la rencontre.

Le groupe part en voyage, explore. Il cherche une force, une direction, un sens, un territoire, un lieu vivant de rencontre possible, de promesses de changement (sortie de la répétition après le son de décollage), une sorte de « terre promise » (l’Eden), un lieu de « bien-venu » (« l’ile de la bienvenue »), un espace du paysage (E. Straus, H. Maldiney).

Il s'embarque pour une aventure, tels les héros : héros mythique (Ulysse), héros de la littérature : (Robinson), héros de l'Histoire (Christophe Colomb), héros de science-fiction (Star Wars…). Une idée répandue est que le sujet souffrant de psychose se caractérise par son impossibilité d'exister dans le rapport au monde et à autrui, sa difficulté à habiter un corps vécu, à habiter l'espace de façon vivante, à y être présent du fait de sa confrontation aux empiétements. Le groupe semble vouloir défier cette donne et montrer qu'il n'est ni sans force ni sans ressource. Il semble vouloir dire qu'il n'est pas voué à vaquer du chaos au néant, de la monotonie à la cacophonie. À partir d'un enchaînement de sons peut émerger sa propre musique, d'un espace indéterminé peut potentiellement émerger un territoire, la temporalité peut acquérir une valeur organisatrice (Englebert & Gauthier, 2011, p. 562). L'impuissance de l'action vis-à-vis du passé peut être rapportée à la possibilité d'un autre rapport au passé, celui que promet la musique (Boissière, 2008, p. 37).

Le voyage est porteur d'une attente, porteur d'un espoir, d'un mouvement progrédient, d'une possibilité d'aller aux frontières, tout en gardant l'empreinte de la catastrophe, de la désespérance de laquelle il faut s'extirper, dont Aubin est le principal porte-parole. Cette empreinte se rappelle au groupe par des atmosphères lourdes, mélancoliques, des mouvements de haine, de destructivité, de non-existence, d'impression de mort-vivant (film Momie). Les membres du groupe ressentent, qualifient et partagent une détresse proche de celle d'Aubin et font naître un fonctionnement de solidarité (S81). Ces ambiances de dévitalisation ouvrent à l'histoire des temps passés engagés dans ce scénario. Le « naufrage » semble figurer une scène irreprésentable, inconnaissable (« *on perd connaissance* » dit Nadia) dont il faut se relever pour partir à la recherche d'un autre, vivant, disponible pour une rencontre. Ce caractère de vivant était déjà présent dans le thème précédent (ce n'est pas une « canne blanche » qui peut aider l'aveugle). Le personnage de l'aveugle a retrouvé une certaine vue/vie en présence d'un objet secourable dans une relation en double (particulièrement bien figuré par le partage du même instrument, le piano joué à quatre mains, dans l'improvisation). Le voyageur découvre l'autre dans son altérité, dans son extériorité, dans sa différence, dans ses aspects à la fois accueillants et menaçants.

Le groupe semble prêt à affronter les pays inconnus, l'inexploré, l'incertitude et le danger (« *le paradis peut se transformer en enfer* », *« un train peut en cacher un autre* »).

Dr Who[296] (S63) (Dr Falquet, mais aussi la capacité de contenance et soignante du groupe), indéfiniment régénérable, semble être un aspect du voyageur, figure de la survivance de l'objet, figuration de la capacité à survivre malgré la destructivité, à rester vivant et créatif dans le processus groupal (Roussillon, 2013 c, p. 49).

La rencontre d'un inquiétant étranger (« Vendredi » et la « tribu » parlent une « autre langue ») est aussi celle de l'inquiétante étrangeté de la rencontre avec des parties de soi inconnues (le voyage intérieur, la processualité psychique), ou impensables (le naufrage irreprésentable). La rencontre avec la tribu, l'étranger, est teintée de méfiance (Haka, postures défensives, *quitetoi ?*). Elle semble cependant pouvoir avoir lieu sans détruire ni soi ni l'autre. On peut s'identifier et tenter de se comprendre par le langage des gestes. La rencontre de la tribu semble figurer le travail de groupe (« Vendredi » pourrait s'appeler « Mercredi » dit François), avec sa mise en œuvre d'une expérience d'appareillage entre les différents espaces psychiques, une expérience de mise en relation de parties de soi avec d'autres pour entrer dans le lien et de mise en relation avec des parties de soi exilées non subjectivées, étrangères, dans l'espace circulaire et insulaire (dont les bords sont circonscrits tout en étant ouverts sur l'horizon) de l'île (le cadre). Les participants semblent figurer là que leur besoin vital n'est pas le beau (l'aspect paradisiaque de l'île), mais le rapport « *avec l'étrange, l'étranger à soi-même, l'étrangeté intime* » (Kaës, 2002 a, p. 154), avec une situation qui permet de travailler la position du sujet (son identification) dans l'intersubjectivité, dans son rapport à d'autres, indispensables dans lesquels est reconnu quelque chose de soi, de familier et qui en font des semblables. « *Cette « réflexion » est si fondamentalement nécessaire que sans l'autre, j'aurais bien de la peine à me concevoir comme moi-même, faute de posséder un quelconque repère qui puisse me situer par rapport à ce qui me fait être une non-chose et me placer au lieu qui m'est propre dans l'espace qui contient la multiplicité des formes.* » (Green, 2000, p. 160)

Une nostalgie cependant s'installe, tout autant celle des bons souvenirs du passé qui pousseraient au retour, que de quelque chose qui n'a pas eu lieu, mais pourrait avoir lieu dans l'ailleurs et l'autre temps de cette « île ». Il est notable de retrouver là l'écart entre la position de deux écrivains de Robinson. M. Tounier nomme l'île « île de l'espoir » tandis

[296] Dr Who est une série britannique des années soixante qui raconte les aventures du Dr Who, qui voyage à travers l'espace et le temps à bord d'un vaisseau spatial, le Tardis (*Time And Relative Dimension In Space*, « Temps à relativité dimensionnelle inter-spatiale »). Lorsque le docteur est mortellement blessé, il peut survivre en se régénérant. Il change alors d'apparence et, dans une certaine mesure, de personnalité, mais tout en conservant le souvenir de ses vies antérieures.

que D. Defoe la nomme « île du désespoir ». La question du retour reste relativement indécise dans le groupe sauf pour Jules « *Je suis le groupe qui reste* » (sur l'île).

6.3.11.5.2 Mouvement vers

> *« Le jeu entre la proximité et la distance, le grand voyage et le retour chez soi, l'extrême lointain et le proche dedans, permet un aménagement de l'espace intérieur tel qu'il est, en quelque sorte protégé par son ouverture même. Plutôt qu'une muraille épaisse qui transforme l'enceinte défensive en prison, le moi s'en sort en se projetant à l'extérieur.* » (Chouvier, 2010, p. 69)

Les évocations de poussée, d'impulsion, de mouvement, de déplacement sont un aspect important de ce thème. Le déplacement est relié à la conquête du mouvement témoin de vie, d'une liberté de se mouvoir à gagner sur l'immobilité. Cette conquête n'est possible qu'en s'arrachant à la pesanteur, à la gravité (terrestre - psychique). Alors que la scénarisation de la destruction de la maison en ruine et de l'aveugle touchaient la mise en place des enveloppes (angoisse archaïque de type chute sans fin, sans fond, liquéfaction, vidange, angoisses catastrophiques), cette scénarisation touche la mise en place des liens primitifs (angoisses de décollage, d'arrachage) et dans une certaine mesure de la mise en place des relations (angoisses de perte d'objet dans l'idée d'un exil, d'un non-retour au pays, angoisse de la rencontre avec un autre) (Golse, 2016 c, pp. 120-121). Les caractères propres du sonore, la création et le modelage de formes sonores impliquant la dimension de l'espace et du temps permettent particulièrement de mobiliser les enjeux de relation fusionnelle et de leurs dégagements.

Le choix des sons de décollage du « train », puis du « bang supersonique », témoin du franchissement du mur du son, le propulsant d'un espace-temps à un autre, a suscité beaucoup d'intérêt et d'attention.. Ce son ne semblait pas pouvoir être produit directement par eux-mêmes. Il devait « venir d'ailleurs » et faire ressenti une puissante poussée. Il n'a pas été choisi à la légère. Nous avons écouté plusieurs types de son et avons procédé par élimination pour trouver, au plus juste, le son correspondant à l'énergie[297], à la puissance de cette force qu'il souhaitait figurer. … « *Le son, premier mouvement de l'immobile* » (G. Scelsi)… Ce « son passeur » du mur ouvre un espace, un espace dans lequel un changement (un voyage) est possible. Ce son semble représenter dans le sonore la force initiatrice d'un processus de transformation (processus de transformation que l'on retrouve représenté dans le geste dans le thème de Louis), d'une « *force mutative d'un élan co-créé* » (Leroy-

[297] Le mot énergie est étymologiquement relié au grec ancien *enérgeia* signifiant « force en action », c'est-à-dire capacité à produire un mouvement.

Viémon, 2008 a, p. 214). C'est comme si le groupe figurait là la force de propulsion du sonore, une force de transformation du réel par l'art sonore et musical, un *mouvement* « *force de vie* » qui ouvre l'espace (Boissière, 2014 a). La musique (S68, S69) serait alors le « *mode d'extériorisation de la Vie* », la « *représentation, exemplification la plus continue et la plus intime du fond de la vie, de ce principe vital* » (Vion-Dury, 2013, p. 52), Ce son de poussée viendrait-il figurer un principe de mouvement, ce par quoi les êtres sont mus tant qu'ils vivent, le *trieb* (S. Freud), « *l'élan vital* », « *l'évolution créatrice* » (Bergson, 1908), « *l'incessante création de formes* » et leur réservoir d'indétermination propre au vivant (Prochiantz, 2008, p. 204 et 208), la « *poussée primordiale à créer* », la « *créativité primaire* » (D. W. Winnicott), la puissance génératrice de la Gestaltung (Prinzhorn, 1922), une « *puissance de transformation* » (Roussillon, 2016 a, p. 337) et d' « *action de représentance* » (Roussillon, 2007 e, p. 346), une notion proche de la *physis* des anciens Grecs relié à l'idée « d'engendrer » de « faire naître », « faire croître ». D. Stern parle de *trieb* comme d'une « *trajectoire de tension dramatique implicite qui crée l'inévitable mouvement vers un état final* » (Stern, 1999-2008, p. 40). Ce mouvement qui va vers l'avant, en direction de, prend une valeur d'appel, une valeur messagère. Il se situe d'emblée dans un registre relationnel (Roussillon, 2001 a, p. 139). Le mouvement qui se dessine dans ce voyage tend vers la rencontre d'un alter, d'un autre toujours déjà là, dont l'existence est présupposée, préconçue (W.R. Bion). La force de poussée qui lance le train se combine à la force d'attraction qui le tire vers l'île, espace d'écoute et de présence, espace potentiel, espace d'appel. La force du sonore pousse tout autant qu'elle tire le voyageur.

Dans les travaux de psychologie et d'éthologie comparée d'I. Hermann (1972), sont décrites deux motions primitives : « *s'accrocher* » (se cramponner, être au contact, recherche de sécurité basale, d'attachement (J.Bowlby)) et « *partir à la recherche de* » (aller, marcher vers). Alors que le thème de l'aveugle mettait en scène la première structurée par le toucher et la proximité corporelle celui du voyageur met en scène la seconde dans un monde structuré par la distance et le sonore. La distance, forme temporo-spatiale qui se déploie dans un mouvement oscillant entre l'approche et l'éloignement, dans un rapport entre le proche et le lointain, le repos et le mouvement est typiquement musicale. Elle peut être rapprochée du premier évènement sonore dans la musique *l'intervalle sonore* (Lecourt 1994, pp 31-70), « *ça s'éloigne* », et de la musique minimale, enchaînement de deux intervalles : « *ça s'en va et ça revient* » (Wolf, 2015, p. 389).

« *Chaque son est un relais, un passage, un lien entre deux sons. Plus que les sons, l'auditeur entend le fil qui les relie, la torsion de ce fil.* » (Accaoui, 2001, p. 137)

Le faux départ, les absents le jour du « nouveau départ », l'affairement qui s'accélère, la précipitation du temps de l'horloge… semblent renforcer la difficulté à s'extirper, à « s'arracher », à se décoller. Une force puissante est nécessaire pour aller vers, ouvrir un espace, quitter un collage au lieu premier. Ce lieu reste relativement inqualifié. À la question « *d'où on part ?* » la réponse est « *de là où on est* » … peut-être un lieu qui répond à des besoins fusionnels de dépendance et de maîtrise, peut-être un lieu d'où on est empêché de partir (relevons que tous les participants du groupe (sauf un) vivent avec leur mère). Une possible motivation de survie apparaît dans l'image d'un train/arche de Noé (S63) (catastrophe du déluge/engloutissement). Le mouvement est tout autant tendu vers l'avenir, vers une destination, un ailleurs (l'utopique « *île de la bienvenue* », nouveau territoire promesse de trésors, d'enchantement ensoleillé dans une nature bruissante bienveillante, mais aussi de rencontres potentiellement dangereuses, voire mortelles), que vers le passé (« à rebours ») vers une quête des origines (origines de l'univers : télescopes, Big Bang, origine du vivant, origines de l'humanité : le primitif de la tribu, de vendredi, origines/préhistoire de la vie psychique : le bébé, origines de la souffrance).

Après le décollage du départ, le trajet vient figurer un transport, un transfert, dans le temps et dans l'espace. Je suis frappé par ce choix du train traversant les paysages multiples, mais possiblement unis par le mouvement (« *les états unis* ») qui renvoie à la métaphore freudienne du processus associatif. Le voyageur se meut et contemple, non sans inquiétude (dans le texte écrit un soutien est cherché dans le regard d'un autre qui partage le même voyage), des paysages changeants dont le passage de l'un à l'autre nécessite le franchissement d'un mur invisible, mais audible, le « *mur du son* ».

Le mouvement est mouvement-évasion dans l'imaginaire, dans des paysages extérieurs-intérieurs. Cette délocalisation paraît nécessaire pour mieux se découvrir, se localiser. Les rencontres possibles avec lequel le groupe doit composer mobilisent un désir de rapprochement, car se relier est vital. Mais toute tentative de liaison dégage aussi des affects comme la peur, la rivalité, une tonalité de méfiance, d'insécurité, d'attaque-fuite, et crée des moments d'ambiance paranoïde, de risque d'intrusion persécutive. Comment être avec les autres au milieu d'un espace et comment investir un espace au milieu des autres ? La question de la distance, de l'intervalle entre deux êtres se pose. Le jeu est le lieu de rencontre des altérités. Le marquage sonore et gestuel du territoire, de la tribu-groupe dans son ensemble et de ses membres, permet de se voir être vu, de s'entendre être entendu.

Chacun son style, chacun son rythme et sa mélodie, chacun sa manière de marquer, d'habiter, de transformer, un territoire gestuelle et sonore de sa ritournelle (Deleuze & Guattari, 1980). La question de l'accordage relationnel, de la signification relationnelle des évènements, la perte du sens commun, sont des difficultés majeures des sujets souffrants de psychose. « Jouer la rencontre » dans le groupe va potentiellement permettre d'éprouver et de construire du sens commun, d'exister au milieu des autres et d'accepter que d'autres existent à ses côtés (Englebert & Gauthier, 2011, p. 563).

6.3.11.5.3 La temporalité dans le voyage

> « *L'essence de la musique comme de la nature humaine ne se manifestent que dans le temps. L'homme est devenir, il n'est peut-être que devenir… le temps est le lieu de l'identité humaine, le temps en tisse la trame existentielle.* » (Imberty, 2007, p. 10)

Le voyage propose plusieurs types de constitutions temporelles, une « *temporalité complexe* ». D'une façon unifiante, le thème du voyage introduit le temps vécu du cheminement narratif mettant en scène une intrigue.

- La temporalité du départ est celle du temps linéaire, du « *temps absolu newtonien basé sur des rapports arithmétiques* » (Molino, 1998, p. 251), le temps de la succession un moment après un autre, le temps social de l'horloge, l'horloge-triangle du temps-mesure (S65). Ce temps bien que linéaire n'est cependant pas marqué par la régularité métronomique. Il s'accélère, se précipite par l'urgence des préparatifs au départ. Le train n'attend pas.

- Le voyage met en scène un déplacement, un processus dynamique dans un espace lié au temps. Le temps de la musique devient un temps spatialisé (Lassus, 2014, p. 13). Alors que l'anéantissement de la maladie ou du traumatisme semble abolir l'espace et le temps dans un trou (noir), laisse bloqué dans un espace du même et de la répétition sans changement, le voyage et la musique, tente d'ouvrir (après le son du décollage - S66), au moins temporairement, un espace dans lequel un changement peut s'opérer. Le voyage permet de vivre un moment de voyage intérieur dans un espace virtuel qui n'est à personne, un entre, à la fois intérieur à la subjectivité et extérieur à chaque participant, mais tenu par la configuration groupale. Le groupe semble entrer dans une « *temporalité transitionnelle* » (Lecourt, 2003 b), *« un « espace-temps transitionnel » comme zone intermédiaire entre le réel et l'imaginaire* ». Des « *effets de temporalisation* » sont alors possibles (Morhain, 2006, p. 130). Ce qui était figé dans la répétition, suspendu, se remet en marche.

- Vient ensuite au cours du voyage un temps sans mesure, sans repères définis, qui défie les lois de continuité temporelle, de son flux par des franchissements répétés du « *mur du son* ». Le voyage se moque de l'organisation temporelle et spatiale ordinaire, efface toute orientation ordonnée d'une ligne du temps qui serait définie par la succession passé, présent, futur. Le temps est éclaté (Green, 2000). Le présent est toujours en train-de-se-faire. Comme dans le rêve, dans le jeu sonore on se situe dans un pur présent. Dans ce présent le groupe réactualise et recompose son passé, le représente sous différentes formes au fil des changements de paysages (sonores). Ce faisant il recompose un futur, un « *retour vers le futur* » (Jules). Une toute-puissance se déploie dans un univers sans limites, des perturbations spatio-temporelles « *comme au cinéma* ». Le groupe a une faculté de voyager dans le temps, de retourner dans le passé dans un mouvement régrédient (« *à rebours tambour* » dans le texte écrit), pour infléchir le futur, éviter les catastrophes. Mais on peut tout aussi penser que le « train » imaginaire du groupe est projeté dans l'espace au gré des bangs sonores qui coupent, disloquent et configurent « *une incessante brisure de l'être au monde…* » (Morhain, 2006, p. 128), une rupture du fil narratif, un espace-temps qu'aucune cartographie ne peut tracer.

- L'arrivée sur l'île (le naufrage), l'inconnaissable dont on n'a pas de souvenir, qu'on ne peut pas représenter, ni jouer, n'est pas sans évoquer la dimension des origines, de la naissance, de l'atemporalité, de suspension du temps, de temps stationnaire, de temps qui ne passe pas. Il est figuré dans les improvisations et dans le langage verbal (le « *non-temps* », « *le voyageur innocent comme un enfant* », sont évoqués par la voix d'Aubin S70).

- Dans la vie sur l'île, « pas si déserte », l'orientation temporo-spatiale est touchée par l'altérité (le double, Vendredi, la tribu), une mutation du rapport à l'autre et au monde est possible. Le temps devient circulaire, le site de l'île devenant celui d'un possible nouveau départ … À ce sujet une tension sur la question d'un retour s'installe dans le groupe dès le départ (billet d'aller simple ou billet aller et retour ?), puis au moment de l'épilogue (le bateau qui passe au loin verra-t-il le feu et viendra-t-il chercher le(s) naufragé(s) pour le ramener à son point de départ?). Rester sur l'île pourrait signifier être égaré en souffrance dans une attente infinie, passive, un être-nulle-part-à-demeure, un non-lieu, une « *attente dans le fermer* » (Oury, 1989, p. 102). Mais le groupe semble prendre une autre option. Le non-retour au point de départ signe le « *voyage réussi* » (formulation du groupe dans le récit qu'il en fait) ouvert sur l'inachevé et la rencontre (end est suivi de hand). La solitude, la détresse, les dangers des attaques possibles sont surmontés dans l'enceinte protectrice

groupale, ferment de créativité et d'une possible entente se traduisant dans le sonore par une recherche d'« harmonisation » (S78, S82). Ce qui est inachevé reste vivant ouvert sur des potentialités de transformation à venir, sur des reprises et poursuites possibles. Le groupe mettra du reste en œuvre l'année suivante plusieurs thèmes en germe dans celui du voyage jusqu'au « conte de l'amitié » qui clôt le cycle. L'île devient un lieu identifiant et celui d'un recommencement. Le groupe entre dans un « *temps mythique circulaire* » (A. Bilheran). Dans cette scénarisation le groupe semble confirmer l'hypothèse d'A. Bilheran pour laquelle le temps de la psychose et le temps du mythe auraient une certaine proximité structurale : un temps circulaire qui impose une réactualisation incessante du temps et des origines. La temporalité mythique est circulaire, sacrée (éternel retour) ou maudite (le mythe de Sisyphe). La rythmicité sacrée s'illustre dans les rituels, les leitmotive, les répétitions sécures. La mort est pensée comme renaissance, la fin comme nouveau départ. Dans la psychose l'actualisation d'un temps mythique sacrée permet de lutter contre le temps maudit de Sisyphe, de l'éternel retour du malheur (Bilheran & Al., 2008) On peut imaginer que le retour au point de départ, au « déjà-vécu-depuis-toujours », aurait constitué un temps circulaire maudit.

6.3.11.5.4 « Je suis le groupe qui reste »

> « *L'être humain avant d'être une personne est toujours un groupe, pas dans le sens où il appartient à un groupe, mais dans celui où sa personnalité est un groupe.* » (Bleger, 1967, p. 59)

Cette formulation énigmatique conclusive du thème m'a particulièrement saisi. Prononcé par Jules qui s'étonne lui-même de sa formulation, elle est appuyée par François « *on s'intègre au groupe, moi, le groupe, le groupe c'est moi* ». Elle semble porteuse de plusieurs potentialités de sens. Elle condense le Je de tout seul, le groupe de tous ensemble, et une espèce de tout-en-un (un je-nous, un je qui serait aussi un nous des autres).

Cette phrase dans la bouche de Jules dit à un premier niveau je suis celui du groupe qui est sûr de rester sur l'île. Je suis celui qui ne quitte pas le groupe et reste l'année prochaine. Mais elle n'est pas sans dégager une certaine forme de toute puissance. L'île devient un lieu d'omnipotence dans un univers imaginaire sur laquelle il reste. Elle devient le lieu du corps groupal triomphant du groupe-musique qui renvoie à l'archigroupe[298] (archégroupe)

[298] L'archigroupe est un concept de R. Kaës qui désigne la « *puissance fantasmatique et idéale du groupe comme origine et comme fin, dont le temps, l'espace et le sens sont figurés à travers la translation sur lui de la puissance initiatique et sacrée de l'objet primordial auquel est soumis à l'origine, le tout-petit : celle de la mère prégénitale. Le retour et le recours à l'archigroupe peuvent dès lors être comme une quête régressive vers l'expérience et le sens originel « perdu » de l'existence*» (Kaës, 1976, p. 170).

de R. Kaës (Lecourt, 1994, p. 82), le groupe rêvé, celui de l'omnipotence infantile et maternelle, revers de celui infernal et destructeur (Kaës, 1976, p. 180)

Cette formulation fait aussi penser à la notion de « *personnalité groupe* » que W.R. Bion utilise pour décrire les sujets souffrants de psychoses. Les mécanismes de défense par la dissociation, par le morcellement et par la fragmentation sont utilisés pour protéger le Moi et le monde interne contre les motions ou les représentations intolérables, incontrôlables, non transformables. Le groupe interne se donne alors *« comme multiplicité fragmentée, kaléidoscopique, où triomphe la déliaison.* » (Kaës, 1993, p. 166)

Mais on peut penser aussi que le voyage (le trajet de groupe dans son ensemble) ouvrirait potentiellement un espace du Je et du Nous, du jeu de la rencontre comme possibilité d'existence. Une fois le territoire (le lieu et le lien qui permettent de vivre ensemble) conquis, Je (Je multiple, Je groupe interne) est le groupe qui reste. Chaque-un réunit sa multiplicité comme un groupe. Cette formulation viendrait témoigner que le sujet, en situation de groupe, par le travail sur l'articulation sujet-groupe, a ouvert un accès à sa groupalité interne sur le socle d'affects partagés et par réappropriation et mise en lien entre les représentations proposées au niveau intersubjectif et les éléments de ses groupes internes diffractés dans le groupe.

Si les transformations psychiques du Ça ont impliqué plusieurs autres, le Moi du sujet retransforme cette première forme pour la faire sienne, pour ne pas courir le risque d'être assujetti à la subjectivité d'un autre (soignant, ou autres participants)(Roussillon, 2016 f, p. 17). Cette formulation dit combien devenir sujet passe par la représentation du groupe dans le sujet, comment l'investissement de soi passe par l'altérité. Elle témoignerait d'un processus de subjectivation possible, inachevé par essence, tendant à l'unification de la personnalité et au sentiment de continuité de soi, un processus impliquant la rencontre avec un objet « subjectalisant » (Lempen & Roman, 2016, p. 248). le « *Je peut advenir* » selon la formule de P. Aulagnier dans un Nous, dans l'intersubjectivité (Kaës R. , 2006 b, p. 142). Dans le parcours du groupe (tout autant celui de voyage que celui de l'ensemble des thèmes parcourus, et des strates des niveaux de jeux) Je devient sujet et s'approprie son histoire propre. « *Wo es war soll ich werden* » (Freud, 1932), traduit « Là où le Ça était, le Je doit advenir » ou *« où Ça était, je/moi doit advenir* »[299], est souvent citée par R. Roussillon pour souligner le travail de conquête, de transformation et de construction, qui s'impose à la psyché : l'indéterminé, le non subjectivé du Ça, l'inconnu de soi, doit trouver une voie

[299] Lacan traduisait « Là où c'était, je dois advenir », traduction qui semble plus respectueuse du texte allemand où ne figurent ni majuscule ni article (Bertrand, 2005, p. 25)

vers le *Ich*, le *Je*, le *Moi-sujet*. R. Kaës transforme cet aphorisme de S. Freud pour les dispositifs plurisubjectifs par « *que le sujet devienne Je parmi d'autres* », « *Là où étaient les alliances inconscientes, que le Je et le Nous les dénouent.* » (Kaës, 2013 b, p. 63), et S. Wainrib pour le jeu « *Là où Ça joue, le Je doit devenir auteur du jeu de son inconscient.* » (Wainrib, 2004, p. 125). « *Wo es war, soll ich werden* » …Pour nos patients psychotiques cela peut vouloir dire que le Je rassemble ses fragments multiples séparés et se rassemble dans un corps vivant, un appareil à penser les pensées et à se raconter son (une) histoire en première personne ?

« Reste » peut dire j'existe dans un groupe sans le détruire. Si ça survit aux attaques destructrices, si ça reste, c'est sécure. C'est un lieu où peut être fait l'expérience du demeurer, expérience fondamentale probablement constitutive de l'être humain (Benedetti, 1995, p. 31). « *Je suis l'homme* » dit Jules dans l'improvisation S81.« *L'expérience du demeurer, sans confusion possible, soi-même, tout en découvrant des fragments semblables, et à un degré moindre, égaux chez l'autre. Cette différence dans la ressemblance, cette altérité dans l'interpénétration, constitue le mode fondamental de l'être homme et relève précisément de ce type d'expérience où l'acte d'identification à l'autre est dépourvu de l'angoisse – typiquement schizoïde – d'une perte de sa propre identité* » (ibid.)

Le « reste » dit aussi la permanence du sujet, du groupe, qui assure l'unité de l'intrigue du voyage, qui dit la nature expérientielle, processuelle du voyage intérieur (de la vie psychique). On *se* raconte pour être, pour le sentiment continu d'exister. Sans récit pas d'appartenance à un nous, pas de construction d'un monde commun partagé. Le Je qui reste garde la mémoire de la construction groupale, de la *« polyphonie de la narration »*. Il est le garant de la continuité, de la transmission. Le groupe habite son être. De la rencontre d'un étranger avec lequel se joue une inter-reconnaissance, et de l'inquiétante étrangeté du site sur laquelle le voyageur a, on ne sait comment échouer, Je est fécondé et transformé. Je reste pour habiter le lieu île, perdu au milieu de la mer, premier lieu appelé par le groupe pour son réconfort dans le prélude. La spatialité intersubjective du groupe est conquise sur l'hostilité de l'autre inconnu. Elle est devenue abri dans lequel il est possible d'exister tout en gardant une part de mystère et d'étrangeté. L'île est potentiellement source d'un riche vécu esthésique et relationnel, un véritable lieu d'établissement humain, un lieu de présence, un lieu où habiter pour un temps, un *lieu pour vivre*. L'île est le lieu d'une expérience de symbolisation, « *un lieu où mettre ce que nous trouvons* » (comme Winnicott

le suppose pour l'aire culturelle) un lieu du paysage, un lieu engendré par l'activité de jouer.

7. Retour aux questions et hypothèses de départ - Les limites et les difficultés rencontrées - Perspectives

> « *On peut décrire des processus (les reconstruire), on peut difficilement expliquer, et on ne peut jamais prédire. Le clinicien est donc nécessairement dans une position très modeste.* » (Ciccone, 2014, p. 77).

Après cette présentation du cheminement du groupe, revenons à la problématique de départ pour laquelle des éléments de compréhension sont déjà amorcés dans les commentaires suivant chaque thème.

7.1 Hypothèse 1 : Le dispositif à médiation sonore et musicale est un observatoire pour suivre les processus de symbolisation à l'œuvre dans le groupe.

> « *Figures de la désymbolisation, émergences de processus de symbolisation en lien avec les réponses des cliniciens, pour aboutir à la représentation des figures de la réflexivité ? Un des enjeux les plus cruciaux de la problématique psychotique.* » (Brun, 2016 b, p. 42)

Qu'est-ce qui a fait retour dans l'espace et la temporalité propre au dispositif groupal? Qu'est-ce qui s'est représenté à partir de la multiplicité des voix des groupes internes et du groupe externe, et de leur polysémie ? Qu'est-ce qui s'est transféré et transformé dans les thèmes élus par le groupe dans un jeu de va-et-vient associatif entre le registre du corps et du sonore, et le registre verbal ?

La lecture itérative des notes dans les cahiers de groupe et plusieurs esquisses de brouillons m'ont permis de repérer dans la succession des séances plusieurs séquences. Dans chacune d'elles, un thème est identifiable et leurs variations se déploient. Une première étape de mise en place de la contenance de groupe et de co-construction du dispositif sert de prélude à une succession de thèmes se déployant sur plusieurs séances. Le thème énoncé par un participant du groupe prend naissance et est mis en jeu dans le terreau collectif, dans le champ groupal. Je remarque qu'un thème proposé par un participant qui ne trouve pas de résonance dans le groupe n'est pas retenu pour le jeu, n'est pas mis au travail du jeu, n'émerge pas comme figure se détachant d'un fond dont le groupe se saisit pour la transformer, la reconfigurer. Les participants semblent utiliser la synergie

du groupe et de la médiation sonore comme « *transmission-mise en acte-mise en scène et élaboration intersubjective de leur traumatisme* » (Kaës R. , 2006 b, p. 155)

Il existe une avancée temporelle des productions du groupe. Chaque thème nouveau contient des reprises des thèmes précédents. Il semble exister une véritable continuité dans le travail du groupe entre février2013 et juin 2015 alors que des participants partent et que d'autres arrivent. Il existe un « noyau » de groupe, constitué par Jules, François, Odette, Victor, qui joue probablement un rôle de transmission et de vectorisation du travail sur cette période.

Le cheminement de type « Prélude et variations sur différents thèmes » semble révéler une trajectoire symbolisante, une « *partition du processus de symbolisation* » du groupe (Rabeyron, 2017, p. 362), *l'aventure de la symbolisation* du groupe, dont j'examine maintenant la direction prise et les formes de réflexivité qu'elle contient.

7.1.1 La trajectoire symbolisante suivie par le groupe : de la symbolisation de la désymbolisation à la symbolisation potentielle en appui sur la rencontre avec des objets symbolisants

> « *Ce qui est porteur du processus de symbolisation pour le sujet au travers de l'objet médiateur est aussi en même temps vecteur de la symbolisation partagée qui est à la base de la dynamique groupale elle-même. En tant que partie intégrante du groupe, en tant que partenaire engagé dans les modalités de travail commun sur l'objet, chacun n'en agit pas moins selon son moi propre, en suivant manifestement le cheminement thérapeutique personnel que lui garantit la contenance du corps groupal. C'est cette alchimie complexe des enjeux signifiants individuels et groupaux qui est active au sein du dispositif.* » (Chouvier, 2015, p. 15)

Le contenu des figurations présentes sous différentes formes langagières dans le groupe, leur répétition dans les différents scénarii, fait référence à une problématique centrale des sujets du groupe : les catastrophes et les appels à un autre pour une rencontre. Nous relevons que les questions de l'appel, de la communication, de l'adresse[300], de l'intervalle, sont fondamentales dans la musique, espace d'interaction, « *jonction vivante* » entre les sujets (Leroux P., 2011, p. 43) et que le groupe se saisit de cette qualité du médium.

L'insistance de ces deux thèmes dans l'expérience du jeu groupal marque leur importance et la contrainte qu'ils exercent sur le présent à défaut d'avoir pu recevoir un statut symbolique dans le passé (Roussillon, 2001 a, pp. 113-114). Ce qui n'a pas pu être symbolisé dans la réalité historique et psychique du lien à l'environnement premier est

[300] La *pulsion invocante* pour J. Lacan (les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Dans *le séminaire tome 11*. Paris : Seuil (éd.1973).)

rendu « audible » « visible », « sensible » et est remis au travail dans la réalité actuelle du groupe thérapeutique. Le dispositif à médiation fonctionne comme un attracteur des difficultés sur lesquelles le sujet s'est édifié et qui n'ont pas permis la mise en place de « *la virtualité symbolisante de vécus sensori-moteurs échoïsés, partagés* » (Garnier & Brun, 2016, p. 1158). Il ne s'agit pas là de faire des relations précoces un point d'origine de leur souffrance, mais de repérer dans la rencontre la problématique des processus de construction psychique, des distorsions du rapport à l'environnement. La mobilisation psychique de ces registres archaïques correspond à des modalités d'organisation en lien avec les formes primaires de la symbolisation (R. Roussillon).

Le jeu dans le groupe permet le travail du thème et sa progressive transformation. Cette évolution peut être considérée comme un indicateur potentiel de changement du rapport du groupe, des sujets, à la problématique mise en jeu dans les thèmes proposés. En effet par le cheminement d'un thème à un autre, se « reproduisent », se reconstruisent, se réinterprètent, se refaçonnent, la catastrophe et les modalités de rencontre possible. Des décalages, des variations, introduisent un écart, du jeu et témoignent d'une tentative de transformation dans l'espace du jeu du groupe, d'un mouvement de vie. Les improvisations inspirent la poursuite du dire, du récit, de l'associativité verbale du groupe et de chacun. Elles inspirent des rebondissements de semaine en semaine jusqu'à son dénouement avant le passage à une autre idée. Une inscription dans la temporalité s'opère. De nouvelles scénarisations, de nouvelles improvisations émergent, provoquent un, écart un décalage, un pas de côté, pour poursuivre ou rompre et retisser ailleurs.

Ce qui semble se jouer, en particulier dans les premiers thèmes (tout en gardant une présence sous différentes formes tout au long du cheminement), est une expérience irreprésentable de la catastrophe de la rencontre avec l'environnement primaire. Catastrophe et rencontre semblent alors une seule et même chose. Sont représentés dans une forme primaire de représentation, la disparition, l'effacement, la destructivité, à la limite de la représentation, au moment de l'émergence de la représentation[301], par des *signifiants formels* (des *formes de vitalité dynamiques* (D. Stern) dans un langage développemental, des *U.S.T.* (MIM) dans un langage musicologique): « *ça répond pas* » (S15-S16), « *ça s'élance en vain* » (S18), « *ça broie* », « *ça détruit* », « *ça s'écroule* », « *là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien* » (S29), « *ça expulse* » (S30), « *une tension monte* » (orage (S39) noyade (S41), « *c'est le chaos* » (des éléments) (S42)), « *ça*

[301] R. Roussillon, communication orale. Colloque international Université Lumière Lyon 2 organisé par le CRPPC: Art, médiation, jeu : créativité et soin. 20 et 21 janvier 2017

disparaît » (S57) « *ça se vide* » (S59), « *ça menace* », « *ça met la pression* » (S76)… Ces signifiants formels trouvent dans l'espace du dispositif et du travail de groupe une expression scénarisée de plus en plus complexe et déployée dans le temps potentiellement facilitatrice de leur intégration psychique.

Tout semble se passer comme si la première étape pour retrouver une potentialité de reprise de l'activité de symbolisation (une « nouvelle vue », une « nouvelle vie », une potentialité de voyager, de décoller) est de faire advenir une figuration de la désymbolisation. Le dé- privatif témoigne du mouvement inverse des processus de symbolisation, de l'échec de l'activité de symbolisation. Le sujet *désymbolise* pour ne pas avoir à représenter l'insupportable. Face à une situation désorganisatrice qui ne peut être endurée, métabolisée, surmontée, le sujet se retire de l'expérience catastrophique, traumatique. Ce retrait se retrouve dans les angoisses extrêmes archaïques: liquéfaction, morcellement, désintégration, néantisation, caractéristiques des moments psychotiques. Représenter les échecs du processus représentatif, symboliser la désymbolisation, est un enjeu majeur de la psychothérapie des psychoses (Brun & Roussillon, 2016 a), (Di Rocco, 2009, 2014, 2017). La désymbolisation implique la désunion, la déliaison, la destructivité, l'effacement. La symbolisation à l'inverse implique la réunion, la liaison, la malléabilité, la survivance, la présence…

La lecture de la partition du groupe permet de repérer l'évolution des situations de catastrophes qui se déploient au fil des thèmes. Les deux premières semblent irréversibles: un appel (au papa) ne trouve pas de réponse (je suis sollicitée pour la réponse), un contenant (déjà en ruine) est détruit. Tandis que les deux suivantes figurent des catastrophes réversibles : l'orage, la noyade, le chaos des éléments, sont surmontés, la vision s'efface, mais survient une « nouvelle vue ». La réversibilité scénarisée par le groupe est chaque fois rendue possible par une rencontre (couple, sauveteur, amour (cinquième élément), main tendue, vendredi, tribu). La recherche est celle d'une relation vivante, empathique, accessible, pas trop imprévisible, ajustée, à la bonne distance, celle d'un partage esthésique et affectif, d'une relation « harmonisée » (terme musical qui revient de façon très prégnante chez tous les participants du groupe), mais qui peut aussi accueillir la dysharmonie (souvent soulignée par la voix d'Odette). Ils semblent vouloir dire qu'« *Il n'y a pas d'existence sans une quelconque forme de communication* » (Benedetti, 1995, p. 210), que pour se sentir exister subjectivement et rétablir une capacité réflexive défaillante ils doivent bénéficier de l'écoute d'un autre, de sa fonction de miroir et de partage d'affects (Parat, 1995), être senti, vu, entendu (Roussillon, 1999 a, p. 61).

Fort de sa nouvelle vue/vie le groupe part en voyage. Il « décolle ». Il fait naufrage (rappel de la catastrophe), mais trouve une île, rencontre non sans appréhension une tribu/groupe (un site étrange et étranger). Il se défend de la rencontre puis se nomme, communique par les sons et les gestes. Il s'approprie un nouveau territoire, devient Je/Nous (« *Je suis le groupe qui reste* »).

Le groupe utilise deux modalités de travail clinique avec la symbolisation primaire (Roussillon, 2016 b, pp. 825-829). La première est une forme protonarrative des empreintes de leur histoire, une manière pour les sujets du groupe de raconter leur expérience de rencontre primaire avec l'objet, sous forme de signifiants formels/formes de vitalité dynamiques. Cette première modalité est particulièrement prégnante dans le thème de la destruction des ruines de la maison. La seconde modalité transforme par le jeu sensori-moteur, le jeu avec le son, la manipulation des instruments et le corps en mouvement, la donne historique en une forme utilisable pour s'approprier son histoire propre, devenir sujet.

7.1.2 Construction des formes de réflexivité dans le groupe – Représentation des figures de la réflexivité

> *« Le monde est ouverture, « corporéité », et paysage. L'homme ne peut pas se voir soi-même, il ne peut pas se contempler sans la présence de l'autre. Le paysage est déjà altérité environnante et en même temps notre interlocuteur premier.* (Resnik, 2006 b, p. 130)

On ne symbolise pas seul. Lorsque les capacités réflexives n'ont pas pu suffisamment s'étayer sur l'environnement premier, l'interaction avec un, plusieurs autres (membres du groupe, soignants), l'expérience de la manipulation sensible et de la transformation d'un médium malléable, le recours à des objets artistiques comme matrice d'une expérience de symbolisation, sont des opportunités de retours réflexifs qui sont tous mis en œuvre par le groupe.

7.1.2.1 La triple fonction réfléchissante du dispositif

Dans son cheminement de thème en thème, le groupe auto-représente ses processus de représentation. Il représente qu'il ne représente pas puis entrevoit qu'il peut potentiellement *se* représenter et advenir comme sujet s'il trouve une réponse à son appel, fait une rencontre avec la fonction symbolisante de l'objet. L'objet désigne tout autant un *objet-autre-sujet* dans le jeu interactif (avec les soignants, avec les participants du groupe) que l'objet-médium et son enregistrement (écoute des enregistrements sonores et textes écrits des

scénarisations du groupe), qu'un objet de relation culturel, objet concret produit par un artiste dans l'intimité de son propre processus créateur, offert en partage à la communauté des hommes et dans lequel les participants peuvent se reconnaître. Le groupe utilise cette fonction réfléchissante triple du dispositif.

L'expérience musicale est une expérience fondamentalement relationnelle et est à la source de toute communication humaine dès l'origine (D. Stern, C. Trevarthen). Le substrat de la musique, profondément incarné et relationnel, potentialise les possibilités de *se sentir, de se voir, de s'entendre*. « *L'expérience musicale, productrice comme réceptrice, est en relation à l'autre en tant que musicien ou compositeur, à l'autre en tant que musique comme réalité imaginaire de projection d'image du corps et de l'espace, à l'autre comme autre-moi émergeant par l'activation de la mémoire de ses expériences passées. Ce sont autant de miroirs ouvrant notre conscience au monde.* » (Spampinato, 2015 b, p. 58). Dans l'imaginaire groupal vectorisé par le musical, dans les scénarisations sonores, les sensorialités se rassemblent, contribuent à restaurer le registre de l'intersensorialité et de la fonction réflexive transmodale. Le sonore convoque la sensorialité auditive bien sûr, mais aussi d'autres dimensions : le visuel, la kinesthésie, le toucher.

L'écoute partagée des improvisations sonores enregistrées et leurs commentaires contribuent à s'étonner, à se laisser surprendre par la construction sonore produite, à prendre conscience de l'élaboration commune et de la place de chacun. Chacun est là en position d'écoute de la production de chacun et du groupe. Le jeu dans l'immersion de la sensorialité de l'instrument, du son, de la voix, du souffle, se transforme en ressenti, en entendu par chacun et tous. Chaque participant écoute également chaque autre dire en mots ce qu'il entend de la production du groupe et ouvre dans le retour réflexif la possibilité de dégager des pensées abstraites de ses formes sensorielles. Nous écoutons une bande-son sur laquelle les participants du groupe (soignant compris) projettent des images, des contextes…Cette écoute offre une possibilité d'appropriation de représentations archaïques qui faisait défaut ou qui existait en germe, mais n'avait pas pu trouver « *l'acquiescement relationnel*» (Tisseron, 1993, p. 84-85) de l'environnement. Chacun apporte des points de « vue », des écoutes semblables ou différentes. Chacun est sentant et senti, écoutant et écouté, entendu, voire compris. Il peut *se* reconnaître, ou pas, à travers les idées, les images apportées par d'autres. Chacun peut s'approprier le dire de l'autre : « *c'est ça* », « *c'est comme moi* », « *pareil* », ou se différencier « *Je ne l'entends pas, ne le ressens pas comme ça.* ». Des modulations, des nuances sont introduites. Chacun est confronté à son propre

imaginaire sonore qui entre en résonance ou en dissonance avec celui d'un ou plusieurs autres. Des nuances se dessinent et participent au plaisir ou à la tension des échanges lorsqu'un membre du groupe veut imposer aux autres sa façon d'entendre, son « point d'écoute ».

7.1.2.2 Appel à un double réel puis à un « *double transitionnel* »

Les participants du groupe lancent un appel à une rencontre dans plusieurs thèmes (« Je voudrais parler à mon père », Louis, l'aveugle, le voyage) pour rejouer autrement l'histoire de la fonction réflexive et de ses empêchements. Par le jeu d'appel et d'attente de réponses ils définissent un espace de jeu comme espace de communication, *espace acoustique* dans les termes d'E. Straus.

L'appel m'est adressé très directement dans le premier thème. Je réfléchis cet appel par une réponse-poème, création d'un artiste mettant en jeu l'appel qui attend une réponse. Ce poème sert de support au jeu, en mots et en gestes.

Dans le thème de Louis le groupe, sous l'impulsion créative d'Odette, invente des jeux corporels en double sur le support de musiques enregistrées.

L'appel est ensuite intégré dans les propositions scéniques imaginaires, déclinées dans toutes les modalités langagières : sonores, instrumentales, vocales, gestes, langage verbal. Le double se transitionnalise. La fonction réflexive interne ne peut s'acquérir que si un investissement de l'objet comme *double* de soi, comme un *semblable*, comme un « *à la fois même et différent de soi* », comme « *double transitionnel* », transitionnel car jouant de son statut paradoxal entre l'interne et l'externe, a eu lieu (Roussillon & Jung, 2013 , p. 1043). Le *double transitionnel* vient palier à la défaillance du double interne. Les thèmes de l'aveugle et du voyage me semblent créer des doubles pour jouer une fonction de *double transitionnel*. Ces *doubles transitionnels,* en effaçant la frontière entre imaginaire et réalité, entre intérieur et extérieur, éveillent un sentiment *d'inquiétante étrangeté*. Le voyageur est tout autant un explorateur de territoires inconnus externes qu'internes. Le voyage est aussi un voyage intérieur (« *ça donne de la profondeur au voyage* » dit François). Le voyageur se confronte tout autant à un inconnu étranger (vendredi, la tribu) qu'à l'étranger en lui (en lui le groupe, en lui l'individu). « *D'un côté c'est l'intime qui se dérobe pour s'étrangéifier, de l'autre c'est l'altérité qui s'intimise …* » (Chouvier, 1998 b, p. 156). L'*Unheimliche* (Freud, 1919) est ce qui aurait dû rester dans l'arrière-fond de la psyché. Dévoilant l'intime dans une « *étrange familiarité* » il génère de l'angoisse, de la peur, de l'effroi, mais aussi de la curiosité pour déchiffrer son mystère, son langage énigmatique. Le groupe semble

pouvoir se confronter avec cette inquiétante étrangeté pour la transformer et l'utiliser comme ferment dans le jeu créatif.

7.2 Hypothèse 2 : Les spécificités de l'utilisation du dispositif dans le groupe

Nous avons repéré plusieurs particularités de ce groupe dans son cheminement : son utilisation du médium sonore, son appui sur l'imaginaire, son « *besoin narratif* », et son utilisation des objets de relation culturels. Enfin, nous examinerons la place qu'a prise l'implication du corps en mouvement dans le groupe et sa créativité.

7.2.1 Remarques sur l'utilisation du médium sonore dans le groupe

> « *En jouant il fait l'expérience de lui-même en tant que réalité dynamique, et réalise qu'il n'a finalement d'existence que dans ces moments où il est actif comme dans l'enfance où domine le plaisir de jouer.* » (Lassus, 2014, pp. 16-17)

7.2.1.1 L'engagement transférentiel dans le jeu sonore.

La situation d'improvisation possède une dimension primitive des formes protomusicales de toute communication humaine, une dimension régressive. Le sonore favorise ce retour aux commencements. Les formes sonores que prennent les improvisations groupales peuvent paraître répétitives, fragmentées, incohérentes du fait de la prégnance des désynchronisations. Elles donnent fréquemment l'impression qu'il n'y a pas d'écoute réciproque, d'une difficulté à se rencontrer. Nous pouvons supposer que les participants du groupe rejouent là les dysrythmies et désaccordages déjà éprouvés en des temps premiers. La sensorialité du sonore et des instruments est utilisée pour exprimer des climats ou représenter des formes de vitalité dynamiques témoignant des angoisses contre lesquelles ils ont du s'organiser.

Mais le jeu amène aussi le groupe à faire l'expérience de moments de rencontres ajustées, parfois même très brefs, puis à les rechercher pour l'effet de satisfaction voire de jubilation qu'ils procurent (et ce dès la première étape du prélude). Ces moments que les membres du groupe entendent et soulignent en les nommant (« *harmonisation* », « *on s'est harmonisé* », « *c'était ensemble* »), sont les moments de partage d'une dimension commune du temps, d'une forme de présent vivant dans l'accordage des formes dynamiques de vitalité entre co-participants en présence (dans des moments de dialogue sonore ou avec l'ensemble). Ce sont les moments où ils ressentent un *effet d'ensemble*, ou

lorsqu'ils ont eu le sentiment d'avoir produit une musique (*groupe-musique*), des moments encore où ils se retrouvent spontanément dans les silences, les crescendos, des intentions. Ces moments témoignent d'une intériorisation des liens. Il arrive qu'un sujet porté par le jeu groupal se décolle du jeu d'ensemble pour devenir soliste un instant avec son instrument ou sa voix. Ce sont aussi des moments de satisfaction à la fois pour celui qui porte cette voix, mais aussi le plus souvent, dans ce groupe, pour l'ensemble du groupe. François est particulièrement porte-parole de la recherche du partage des mêmes mouvements dynamiques, des émergences imprévues, pour ressentir cette intériorisation des liens musicaux, la synchronisation du mouvement avec la musique (il annonce dès S1 ce souhait de se synchroniser sur la musique). Le sentiment « d'être en phase » relève du rythme de la rencontre témoin que l'on s'est rapproché du rythme de l'autre dans une « *compréhension partagée* », la « *cocréation d'un rythme commun* » qui réalise une véritable expérience esthétique (Ciccone, 2012 a, pp. 214-215). Cette synchronisation est recherchée à la fois dans le son et les mises en jeu du corps. Elle revient à cette expérience fondatrice soulignée par D. Stern : habiter subjectivement le temps avec d'autres, ou, autrement dit, habiter et partager l'espace ouvert par le mouvement (A. Boissière).

Le souhait de revivre des moments accordés les amène parfois à souhaiter refaire une improvisation ou à convenir de consignes de jeu, formes de pré-codages pour des propositions d'improvisation plus « réglée ». Les échanges pour savoir « comment mener le jeu ensemble» permettent des identifications à un idéal commun de groupe. Ils tiennent compte de leurs écoutes, de leurs appréciations, et suivent en cela l'évolution que propose F. Delalande dans son exploration du développement des jeux musicaux de l'enfant (chap. 4.3).

Les formes sonores produites par le groupe sont de l'ordre d'une « pré-musique » (avant l'expérience d'une véritable structure rythmique à pulsation régulière, de notes, de mélodie, d'organisation en parties…). François la qualifie de « *musique contemporaine* » (S48, S84) formulation qui traduit assez bien à la fois la remise en jeu dans l'actuel de la forme sonore, du non symbolisé, non approprié du passé, et le retour aux origines de la musique contemporaine qui défie les codes établis des derniers siècles (Solomos, 2013) et joue avec les formes de vitalité (les UST). Il n'y a pas véritablement de progression reposant sur des formes sonores qui deviendraient plus construites musicalement au fil du temps (rythmique stable, harmonie, mélodie). La progression[302] se situerait davantage dans la possibilité

[302] Lorsqu'à la fin du cycle, hors de la fenêtre de cette recherche, il réalise ce qu'ils ont nommé « un conte d'amitié » dans l'esprit de « *Pierre et le loup* » où chaque instrument joue, est identifié, à un personnage, ils

d'explorer le geste-son et de jouer avec (le répéter, le varier), dans la possibilité de relier le son avec autre chose, dans la recherche de moments jubilatoires de synchronisation (écouter, l'autre et se relier à lui dans le jeu des formes de vitalité) et dans la capacité à régresser en appui sur la groupalité et le dispositif pour explorer des souffrances précoces qui les ramènent régulièrement au vécu sensori-moteur chaotique. Ils inventent leur propre musique de groupe qui ne passe pas par « combiner les sons » mélodiquement ou rythmiquement[303] d'une façon pré-déterminée. Le mouvement qui unit les sons s'appréhende plutôt comme une force qui met les évènements sonores « au diapason » de leurs éprouvés sensori-moteurs, du sentir, et renvoie au cœur même du phénomène musical, de la musicalité humaine. La teneur du dispositif n'amène pas le groupe à une progression dans la forme musicale selon nos critères classiques mélodiques, harmoniques et rythmiques. Ceci impose au soignant d'abandonner les repères donnés par l'imprégnation de la musique occidentale de ces trois derniers siècles.

À un niveau individuel, dans le vécu sensori-moteur du jeu, du geste, la plupart des participants semblent régulièrement vivre l'expérience sonore avec curiosité et s'absorber dans l'exploration du mouvement et du son produit. Plusieurs membres du groupe font des trouvailles sonores à partir de tâtonnements dans un jeu exploratoire, proposent des idées, qui sont ensuite transmises, partagées et mémorisées. Elles sont parfois reprises très à distance de leur découverte par un autre membre du groupe (par exemple le frottement du mur trouvé par Michel (S4) repris par François (S71)). Leur investissement du sonore se rapproche de l'exploration sensori-motrice décrite par F. Delalande chez l'enfant. Chacun a son style propre, issu d'un engagement (ou d'un non-engagement) vrai dans le jeu. Le repérage des instruments utilisés par chaque participant permet parfois de voir les préférences pour certains gestes et timbres (annexes, p. 52). Je le signale dans l'écrit consacré à chaque participant (annexes, pp. 8-31).

L'exploration individuelle semble parfois tellement investie dans son exploration que le joueur ne s'engage pas dans l'expérience du jeu commun. Ce temps d'exploration pour soi est cependant une véritable expérience fondatrice ancrée dans le vécu corporel sensori-moteur au même titre que les échanges intersubjectifs. (Ceci m'amène à proposer des jeux

---

témoignent des liens solidaires et du pôle homomorphique de groupe sans qu'à l'écoute leur pâte sonore ait changé.

[303] Si nous considérons qu'il est trois manières d'être fondamentales du temps, à la base de toutes les musiques (Reibel 1984, p. 123) :- Tempo régulier pulsation répétitive (aspect le plus connu, le plus habituel), - Temps irrégulier (hors pulsation, discontinu non répétitif), - Temps progressif évolutif continu (fait d'incessantes accélérations ou ralentissements de contractions ou de dilatations rien ne se répète tout évolue change progressivement), la forme irrégulière est la plus fréquente dans le groupe.

dans la succession de solo ou de plus petites formations, duos, trios, et à me poser la question de prise en charge individuelle pour certains patients en préambule au jeu groupal).

La rencontre avec le médium sonore semble cependant déclencher des angoisses chez certains participants. Elles se traduisant par une agitation, ou à l'inverse une position de retrait (Aubin exprime clairement une position de retrait en ne jouant pas ou peu des instruments qui restent inaudibles dans les enregistrements. Victor se retire régulièrement avant la fin de la séance. Achille (S67) est typique de l'état d'angoisse se traduisant par de l'agitation). Aubin, Achille et, de façon moins systématique, Marcellin, Yvette, Omar, Odette, Jules, et Victor ne semblent pas toujours reliés psychiquement aux sons qu'ils produisent et faire des gestes qui paraissent mécaniques ou aléatoires. Ils ne semblent pas reliés à l'expérience sonore, ni aux autres. Il donne l'impression de « ne pas y être », d'être absent à leur production. Je considère cependant qu'il s'agit d'une mise en jeu, une mise en jeu « anti-jeu » en quelque sorte, qui adresse un message. Ce jeu nous fait ressentir l'incommunicabilité et le manque d'espace dans lesquels ils évoluent. De même je relève également que les instruments à percussion favorisent le transfert d'une certaine « décharge » motrice. Ils permettent probablement, comme le souligne J. de Backer (2006), d'expérimenter d'abord des limites physiques (à savoir la douleur) grâce auxquelles ils peuvent ensuite sentir les limites psychiques (S74 Jules et Victor échangent très clairement à ce sujet en parlant des tensions et douleurs musculaires ressenties dans le jeu au niveau de leurs épaules). La décharge sur l'instrument à percussion va du martèlement à une tentative d'organisation rythmique plus ou moins irrégulière. Le martèlement, l'accrochage à un seul type de frappes martelées forme un magma sonore, véritable « *muraille sonore* » (R. Gori, E. Lecourt voir S 34). Réalisé par un ou plusieurs participants il rend inaudible le jeu des autres participants. Aucune forme ne peut se différencier, le premier fond de nature rythmique n'est pas constitué. Sur un plan contretransférentiel elle fait vivre aux soignants un sentiment d'engloutissement par la production sonore, sans rencontre possible, pas toujours facile à contenir contretransférentiellement (par exemple S34 où j'emploie le terme de taper, immédiatement remarqué du reste par Jules). L'enregistrement et les verbalisations du groupe (par exemple : « *les petites voix ne se font pas entendre* » S34) permettent un retour réflexif sur ce sonore compact. Si cette réflexivité est entendue, elle peut entraîner des ajustements. Il est remarquable aussi que le groupe « en joue » avec à-propos, et l'organise en construisant une sorte d'enceinte sonore, de Haka de groupe, pour

affronter la peur de l'étranger (S76) lorsqu'il est en position de défense face à la rencontre de la tribu dans l'île.

7.2.1.2 Les rapports associativité verbale et associativité formelle sonore

Dans le second temps du dispositif, l'associativité verbale qui, dans ce groupe, m'a surpris par sa richesse[304], amorce une trame, une matrice à l'improvisation sonore. Le récit, ou l'idée semble jouer un rôle comme source de l'imaginaire sonore. Cependant ce qui est en jeu, ce que le groupe dit en mot et dit en sons ne semble pas la traduction l'un de l'autre, mais plutôt la concrétisation d'un *sens profond* ancré dans la sensori-motricité, du socle du sentir, sous-jacent aux deux (Spampinato, 2008, p. 118-119). Improvisation sonore et langage verbal sont tous deux directement liés à l'acte et au corps. Les sujets et le groupe poursuivent une exploration sensible avec le sonore de leur associativité verbale sur la base de leur socle commun. Nous pouvons parler d'une double configuration/re-configuration : dans les mots et dans le sonore.

Le groupe crée une forme de « *narrativité sonore* » (Lecourt, 2007 a, p. 13) qui lui est propre, à chaque fois singulière, une sorte de « théâtre sonore » au sein duquel chaque participant a la possibilité d'interagir (ou pas) (chap. 7.2.3). La trame donnée par les échanges verbaux laisse la liberté à chacun d'improviser comme il le ressent lorsqu'il est « en train de faire », de laisser venir ce qui vient spontanément dans le geste, de laisser la fécondité de l'inattendu se frayer un chemin dans les sons dans la simultanéité de la polyphonie du groupe. La forme se trouve le plus souvent en jouant. Elle entre en résonance, ou dissonance, avec l'associativité ou la scénarisation groupale en images, en mots.

Le groupe, chaque participant, est confronté à une « *zone obscure, non maîtrisée* » de son fonctionnement sonore (Lecourt, 1988, p. 83). Qu'est-ce qui se donne à entendre de l'inaudible des mots (ce qui ne peut pas ou ne doit pas être entendu, ce qui est « passé sous silence ») dans cet espace de scénarisation sonore groupal ? Est-ce que quelque chose de non prévisible, de non attendu va émerger et sous quelle forme ? Après un temps de participation suffisamment long, je remarque que les participants ont une curiosité anticipée de ce qu'ils vont produire et de l'écoute de l'enregistrement, d'un non-encore-connu qui deviendrait audible. La vie intérieure devient source de curiosité.

[304] Je ne l'ai pas retrouvé ensuite depuis septembre 2016

Les formes sonores que prend l'improvisation apparaissent non pas issue d'un modèle, d'une préfiguration par avance, mais « *d'un enregistrement sismique de microperceptions d'une mémoire oubliée, d'une sensation corporelle présente, d'un ressenti plus ou moins clair, d'une image floue.* » (Eslava, 2014, p. 108). Les formes sonores peuvent aussi venir au contact de l'instrument (voix comprise) et donner lieu à quelque chose qui ne se fait pas en se disant : « *Quoi faire* ? ». Ce sont comme des « pensées » qui ne sont pas configurées sous forme préétablie, mais une animation de traces mnésiques, de « *saillances résiduelles d'évènements* », « *de thèmes de symphonies personnelles* », thèmes récurrents sous formes insistantes ou variées, thèmes qui nous ont « *mobilisés, entamés, déformés* » (Vion-Dury, 2016, p. 11). Le rapport avec le sonore dans son état le plus primaire (archaïque) se trouve dans l'acte, dans le geste et le mouvement dans lesquels convergent le langage et la musique. Les thèmes, les gestes de chacun s'entremêlent dans l'improvisation, le champ expérientiel de groupe.

Dans l'improvisation il s'agit d'une transmission sensorielle de schèmes de vitalité (D. Stern) ou d'un impact esthésique, d'une représentation sonore audible de la traversée d'un paysage intérieur inaudible qui se trace dans le mouvement sonore qui s'ouvre sur l'extérieur et rencontre des formes éventuellement reconnaissables. Ce qui n'est pas forme (ce qui est en suspension entre deux formes, deux pensées) dans lequel le geste sonore se manifeste est partie essentielle de la forme Il s'agit d'une déconfiguration sonore qui ouvre une potentialité de changement, de transformation, de reconfiguration de la forme précédente, d'un *brouillage sonore* (E. Lecourt).

Des variantes de ce jeu d'improvisation spontanée apparaissent. Dans le thème des catastrophes climatiques, le groupe cherche à sonoriser les scènes en utilisant des bruits concrets au plus près des étapes du scénario. Il s'agit en quelque sorte d'une forme de bruitage d'accompagnement d'une histoire imaginaire construite par le groupe, d'une bande-son qui suivrait les péripéties aux mots à mots, aux « sons à sons ». (Jeanne a une forte influence sur cette proposition). Même s'il y a un thème et une forme de représentation dans le sonore il y a un accroissement par rapport au langage verbal linéaire du fait de la simultanéité des voix. Dans d'autres thèmes (un contenant est détruit, la perte de la vue par exemple) ce n'est pas une simple mise en scène sonore qui imiterait telle ou telle chose, mais son accomplissement immédiat dans le sonore. Les improvisations ont une autonomie de forme par rapport à l'action. Par exemple ce n'est pas que le bruit de l'action du bulldozer qui est reproduit, mais son geste, ce n'est pas que le bruit de destruction, mais le mouvement ressenti à la destruction (Delalande, 1984, pp. 170-171).

7.2.1.3 La musique du groupe : un alliage de sons, de mouvements et de textes.

Le dispositif repose sur une alternance de dire en mots et de jeux avec les sons (sons instrumentaux, vocaux, mots-sons, gestes-sons) sans oublier les gestes[305] qui ont trouvé dans ce groupe une particulière présence (goût pour la « chanson en geste », insistance du « langage des signes »). Le groupe joue de la valeur messagère du sonore commun aux deux codes élaborés de communication de l'être humain : la musique et la parole, tous deux vectorisés par le temps. Ces deux codes sont particulièrement entremêlés. La musique est capable d'imiter la courbe intonative d'un récit et le langage est habité d'éléments musicaux. Le sonore des instruments tout autant que celui des mots (chair sonore des mots-sons ou mots-significations) est la matière à manipuler, à transformer au sein du groupe et ouvre un espace mobilisateur de potentialité créatrice[306]

Au fil des séances le groupe amène une forme d'« *opéra* » témoignant de la pluri et transmodalité de toute rencontre. S'associent un récit (le livret), le sonore (la musique improvisée, et le récit narré avec les voix), la mimo-posturo-gestualité, trois niveaux d'expression pouvant transmettre des aspects convergents ou divergents. Le groupe utilise l'acte symbolique de substituer, de transposer une chose en une autre dans une chaîne associative selon des opérateurs logiques de similarité, de ressemblance globale ou partielle, de continuité réelle ou de contiguïté imaginaire. La médiation favorise là particulièrement (comme je l'ai signalé au fur et à mesure des commentaires du cheminement groupal) ces jeux de remplacement d'une image par une autre, d'une phrase par un geste, du sonore par une scène visuelle, et permet que ces opérations de substitution soient introjectées comme acte du penser, comme psychisation de l'action. Les participants vivent ces jeux de passage d'une modalité à l'autre avec intérêt parfois enthousiasme. « *Ce jeu de la transposition crée des affects élationnels qui « transportent » littéralement le sujet par la grâce de la libre disposition des courants énergétiques du moi.* » (Chouvier, 2002 a, p. 59)

Dans la plupart des musiques du monde, le déroulement sonore est scandé par les commentaires d'un texte, par les pas d'une danse ou par des images : on raconte une histoire, on déroule une trame. Il s'agit de mieux entendre ce que la musique reproduit, les humeurs, les atmosphères, les climats, les formes de vitalité dynamiques, même si on les

[305] Nous ne disposons pas d'enregistrement du geste qui nécessiterait une caméra. Sûrement intéressante dans un cadre de « recherche pure », elle ne fait pas partie du dispositif de pratique clinique.

[306] I. Julian qui le tenait d'échanges avec E. Lecourt m'a souvent fait remarquer ce flux mouvant des échanges de groupe dans ce dispositif en dessinant des arabesques entre les deux branches d'un diapason dont l'une figure le langage verbal et l'autre le musical partant de la tige commune du sonore.

entend déjà dans les productions instrumentales. L'évolution moderne européenne de la musique l'a détaché de la poésie et du geste avec lesquels elle était reliée. La musique semble, dans ce dispositif co-construit en groupe, ramenée à ses attaches originelles. Qu'il s'agisse de musique, de poésie, d'une histoire il se passe quelque chose avec du son, avec l'expérience esthésique du sonore et du corps en mouvement.

7.2.2 Recours à l'imaginaire, à la fiction

> « *Alors que les éprouvés de douleur provoquent un trou, un blanc dans le tissu psychique, les ateliers médiatisés mobilisent les éprouvés de plaisir et les affects en sollicitant le registre de l'image. L'activité du préconscient est alors revitalisée, notamment par la reconstruction de liens entre affect, image et représentation.* » (Brun A. , 2011, p. 62)

La médiation sonore, dans la matrice plurisubjective de ce groupe, a mobilisé de façon inattendue de l'imaginaire dont nos patients sont réputés être dépourvus. La synergie du groupe et du sonore a joué un rôle « *d'embrayeur d'imaginaire*[307] » (B. Chouvier) Or l'imaginaire tient une place prépondérante dans la vie psychique, il est *« le lieu interne où se rencontrent les processus primaires et les processus secondaires. »* (Brun & Chouvier, 2013 b, p. 208), un lieu charnière et créatif de l'espace psychique.

L'imaginaire fonctionne comme un attracteur et un organisateur de ce qui demeure informe, étrange et étranger, suivant l'évolution progressive des scènes multiples des scénarii du groupe. Le passage par la fiction et le jeu, leur pouvoir de générer des images, est respectueux des défenses des sujets qui se protègent du risque de retour d'angoisses d'anéantissement. L'imaginaire ne fait pas que se révéler en termes de contenus, il a aussi une fonction de liaison intégratrice pour la psyché. Il se transforme, évolue, change et s'échange dans le groupe. Il « *transite dans un espace de jeu, transitoire et transitionnel, un jeu d'échanges intersubjectifs »* (Vacheret, 2002, p. 21). En échangeant des imaginaires une opportunité de rencontrer de nouveaux modèles identificatoires est offerte (ibid., p. 11). Les fictions sont des processus intermédiaires qui participent au travail de transformation, un travail qui donne forme à de l'inconnu, à du non-pensable. Le groupe pratique l'imagination pour tenter de *« faire surgir dans le présent des potentialités jusque-là insoupçonnées* », pour « *faire surgir un monde, et de ce fait surgir dans le monde* », « *réordonnancer son monde* », pour constituer ainsi sa conscience d'exister (Chen, 2014, p. 136). L'histoire du voyage est en ce sens très exemplaire.

[307] B. Chouvier emprunte au linguiste le terme d'embrayeur (embrayeur du discours) pour qualifier les objets médiateurs « *d'embrayeurs d'imaginaire »*

Les œuvres collectives du patrimoine culturel sont aussi convoquées pour leur résonance avec l'imaginaire développé en groupe (chap. 7.2.4).

« *Les sujets humains vont à des groupes de la même façon que dans leur sommeil ils entrent en rêve* »[308]. D. Anzieu avance l'idée que « *le groupe est comme le rêve* », un moyen et un lieu (une scène externalisée) dans lequel une voie de réalisation imaginaire est ouverte. Les travaux de R. Kaës sur la *polyphonie*[309] *du rêve* ont prolongé et interrogé cette hypothèse. Pour R. Kaës le rêve d'un sujet est toujours traversé par les rêves d'autres sujets. « *L'idée d'un espace onirique partagé et commun à plusieurs rêveurs signifie que chaque rêveur rêve au carrefour de plusieurs fabriques de rêves dans l'espace d'une pluralité de rêveurs dont les rêves traversent les rêves de chacun.* » (Kaës, 2012 c, p. 147). Le rêve « *fabrique d'imaginaire* » (ibid. p. 151) est travaillé par et dans une multiplicité d'espaces, de temps, de sens et mêle plusieurs écritures, plusieurs images, plusieurs tableaux, plusieurs voix, qui forment un ensemble. (Kaës, 2010, p. 32). Au fil des séances la venue d'images contenues et maîtrisables, offrent des possibilités de déposer, d'échanger et de transformer les imaginaires de chacun et du groupe. Ce redoublement figuratif (scène imaginaire du sujet sur la scène du groupe) ouvre des potentialités nouvelles de se relier, de former une matrice pour l'imaginaire en germe chez chacun. (Kaës, 2012 c, p. 154). Le rêve, aurait trois endroits où il repose sur l'inconnu[310] et se nourrit de lui, trois ombilics, le corps biologique (le socle corporel pulsionnel), le nœud des relations interpsychiques, le nœud des relations sociales et des représentations culturelles où s'articulent avec lui le rite et le mythe. (Kaës, 2007 b, p. 55)

Tous les participants n'ont pas la même capacité à rêver/imaginer mais lorsque l'un d'eux (François, Jules tiennent souvent ce rôle) accomplit cette fonction de « porte-imaginaire » il soutient le processus associatif, de liens entre processus primaires et secondaires, donnant un étayage aux autres pour leur propre activité de représentation et de formation de leur propre pensée (Kaës, 2002 b, p. 22). Le groupe donne une densité, une richesse, une fécondité au matériel fictionnel (je pense ici en particulier à la fiction de l'aveugle et au voyage) en activant la figuration de pensées ou d'affects peu accessibles

[308] Anzieu, D. (1966). Etude psychanalytique des groupes réels. *Les temps modernes*, (242), 56-73 cité dans Kaës, R. (2001). L'analogie du groupe et du rêve : implication et développements. *Psychologie clinique et projective*, (7), 3-16, p. 4.

[309] R. Kaës s'inspire de la notion de polyphonie introduite par le linguiste russe M. Bakhtine dans sa théorie du roman

[310] « *Dans les rêves les mieux interprétés, on doit souvent laisser un endroit dans l'ombre parce que l'on remarque, à l'interprétation, qu'il y a là un enchevêtrement de pensées du rêve qui ne saurait se défaire, mais qui n'apporte aucune contribution supplémentaire au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve, l'endroit où il repose sur l'inconnu.* » (Freud, 1900, p. 578)

directement car soumis à des défenses par clivage (Brun, 2013 f, p. 294) ou en transitionnalisant le réel décevant ou inquiétant, en le « fictionnalisant » (Hochman[311], 2015 b, p. 416). La possibilité d'apprivoiser un aspect douloureux de soi générant des affects débordants, ou au contraire gelés, est offerte. Des identifications aux personnages et aux situations du scénario sont possibles. Un sujet du groupe peut s'identifier à un personnage créé par le groupe et l'incarner dans différentes modalités expressives : dans le son, dans le geste et les mots.

Leur création fictionnelle est paradoxalement porteuse de pans de leur histoire comme nous l'avons déjà souligné. Ils peuvent s'y glisser, s'y déguiser, pour passer « incognito » et être soumis au travail de transformation du groupe. Les contenus psychiques de chacun : affects, sensations, représentations… s'actualisent dans une *figuration scénique* du groupe, dans une coconstruction transitionnelle. Dans les scénarios imaginés par le groupe ce n'est pas la reconstruction d'une vérité historique équivalente à la réalité matérielle qui est visée, mais plutôt la « *construction d'une vérité narrative équivalente à la réalité psychique* » (Gibeault, 2014, p. 78). *« La narrativité ne cherche pas la vérité historique, elle recherche une version vraisemblable de la vie telle qu'elle a été vécue* » (Stern, 2008, p. 183). Ce qui compte n'est pas tant la « vérité », c'est « *reconstruire des scènes, des faits, du sens* », c'est « *raconter une histoire* », c'est trouver *« une cohésion et du sens « trouvé-créé » dans l'acte de raconter.* » (Bourlot, 2009-2010). Ce sens n'est pas unique, fermé sur une signification il ouvre sur de multiples lignes de reliaisons. La création fictionnelle possède une fonction d'enveloppe (D. Anzieu), permet d'entrer en contact de façon tempérée en se décollant de la dramatisation directe d'une situation traumatique et de donner une possibilité de figurabilité à des moments difficiles d'histoire irreprésentable jusque-là, de s'approprier peu à peu des éléments de cette histoire.

Les participants du groupe jouent dans ce cheminement avec un va-et-vient entre fiction et réalité vécue qui leur permet d'éprouver qu'il leur est possible de supporter l'angoisse, la folie et le désespoir. Le jeu fictionnel dédramatise considérablement les difficultés transférentielles (Attigui, 2016 b, p. 345)**.** Cet aller-retour entre réalité historique et réalité créative et imaginative fictionnelle évoque la *théorie de l'ellipse* (Klein & Darralt-Harris, 2007). L'ellipse est une figure mathématique à deux centres (ou passage du cercle (la répétition du même) à la spirale), qui offre la possibilité d'aller d'un centre à l'autre. Transposée dans une démarche psychothérapique, l'ellipse se déploie dans un aller et retour

[311] J. Hochmann souligne que les neurobiologistes comme L. Naccache (2006) par ex., accordent aussi au cerveau un « *pouvoir fictionnalisant* ».

entre le centre du *débrayage énonciatif* : l'espace du discours, où le sujet parle de sa souffrance, de lui *« je, ici, maintenant »*, et le centre du *débrayage énonciatif,* projection dans une fiction, une création, un autre espace, un autre temps, le *« il, ailleurs, alors »*.

7.2.3 Un « besoin narratif »

> « *Ce n'est pas la musique, il est vrai, qui veut raconter quelque chose, mais le compositeur qui veut faire de la musique comme on raconterait.* » (Adorno, 1960, p. 96) [312]

En suivant le cheminement du groupe au fil des séances j'observe une mise en œuvre progressive et continue d'un « *besoin narratif* » (Piron, 2011, p. 37). La narrativité est au cœur de la psychothérapie. Le sujet en remobilisant le cours de la narration met en intrigue sa souffrance, rend compte de sa biographie et de son expérience. L'espace groupal de la thérapie à médiation s'offre comme une aire de jeu disponible à la construction d'un « *néo-contenant narratif* » (Benghozi, 2003, p. 10) et offre une possibilité de réappropriation subjective par une reprise de contact avec l'histoire de chaque sujet et une mise en histoire du groupe.

Dès le « Prélude aux variations » de la « partition » de groupe, la narration est déjà convoquée. En témoigne le soin que les participants mettent parfois, après avoir dit quelques mots sur l'écoute de leur improvisation, à lui trouver un titre (pour la première fois à S3), à trouver les mots pour être au plus près de l'expression juste, parfois poétique, qui ouvre tout un espace scénique. Un titre, ça raconte déjà quelque chose, ça décrit, vient dire un lieu, un contexte, à ce qui se passe, donne un cadrage interprétatif. Ce titre évoque, en même temps qu'un condensé du ressenti pendant l'improvisation et à la réception de l'enregistrement, une signature du groupe pour son improvisation. En avançant dans les thèmes[313], un sujet de l'action (action subie pour l'aveugle, action agie pour le voyageur) est imaginé, des séquences sont identifiables (situation de départ et d'arrivée et une quête, des aventures, des rencontres au milieu), des sensations, des affects, des souhaits, un cadre temporel, différents lieux, des rappels de souvenirs de leur histoire, des opacités, des ambiguïtés, des transformations sont possibles. La succession et la liaison des évènements

[312] Adorno, T. (1960). Mahler. *Une physionomie musicale.* Paris : Minuit (éd. 1976) (cité dans Pecker-Berio, 2014, p. 120)

[313] Je retrouve là les étapes que G. Pankow (1981) a mises en lumière avec la médiation modelage avec des sujets psychotiques.

dans les récits ouvre et « domestique[314] le temps », lui donne une continuité (thèmes des catastrophes surmontées, de l'aveugle, du voyage, par exemple).

P. Ricœur considère la *fonction narrative* comme un acte de pensée, comme une fonction constitutive de l'existence. Advenir dans une parole narrative fait une place dans le monde, dans sa dimension temporelle, et soutient un rapport réflexif à soi, son *identité narrative,* la constitution d'un Je, d'un Nous. Le récit organise, sous forme de mise en intrigue de soi comme personnage, une synthèse d'éléments hétérogènes, « *une concordance discordance* », un alliage de surgissement et d'avancées dans l'histoire, une conciliation d'une identité et de la diversité. Une personne est pour P. Ricœur un personnage qui se construit intérieurement dans un récit, dans une inscription intime de soi et simultanément partage ce récit avec autrui dans une narrativité. Les récits de chacun sont enchevêtrés avec ceux des autres dans un « *tissu internarratif* » (Ricoeur, 1990). De son côté R. Kaës souligne l'importance de la polyphonie de la narration dans la reconnaissance intersubjective de l'altérité, la reconnaissance de *« soi comme cet autre (Ricœur, 1990) et ce même : soi comme singulier pluriel. Se reconnaître est alors l'effet de la réflexivité intersubjective dans ce sujet polyphonique.* » (Kaës, 2008 b, p. 39-40). Au fil des thèmes proposés par les différents participants, le groupe prend une place d'auteur, joue avec des histoires, les reconfigurent, « *donne une forme à une vie* » dans un tissage internarratif. *« La capacité narrative permet de reconfigurer les évènements pour (se)lire et pour lier, pour donner quelque chose de soi à l'autre. Elle soutient « l'hospitalité langagière » dont parle Ricœur…* » (Pirone, 2017, p. 45).

Concernant les liens entre musique et narrativité les auteurs qui ont étudié cette question soulignent les potentialités heuristiques de l'analogie entre la logique et la gestualité musicale (la multitude des figures sonores qui habitent l'espace créé par le geste dans la composition d'un « *tableau sonore vaste et mobile* ») et les techniques de la narration littéraire (Pecker Berio, 2014, p. 121, 129)

Jules, François font allusion plusieurs fois aux musiques dans leur potentialité à leur raconter quelque chose, une énigme à déchiffrer, une « *pièce d'un puzzle* » (Jules). Le groupe semble entraîné dans une « *narrativisation* » (Marty N., 2015)[315] de la musique, musique du patrimoine culturel et celles de leurs improvisations (titres). Dans la

[314] « *Pas de musique ni de récit sans domestication du temps par la causalité*. » (Wolf, 2015, p. 393)

[315] Pour cet auteur la narrativisation semble se dérouler sur trois plans : corporel, écologique et sémiotique, trois plans pouvant être mis en relation avec les écoutes empathique, figurative et taxinomique proposées par F. Delalande.

perspective de narrativisation proposée par N. Marty la narrativité n'est pas une valeur inhérente à l'œuvre musicale. La musique n'est pas véritablement un art narratif (elle ne raconte pas une histoire), mais un art proto-narratif. Elle déploie un temps plus originaire que le temps narratif. La narrativité de la musique est construite, par la conduite d'écoute de l'auditeur dans un processus général de *narrativisation* à partir de la matrice que constitue *l'enveloppe proto-narrative* (D. Stern[316], repris par M. Imberty en termes de « *proto-narrativité musicale* »). La musique réalise du coté poïétique une « *proto-intrigue* », un « *proto-récit* » (Nattiez, 2011), une « *ligne de tension dramatique* » à partir de « *formes de vitalité dynamiques*» (D. Stern), présents dans les fondements de la communication humaine. Du coté esthésique l'appréciation affective et l'imaginaire, l'engagement du corps dans l'écoute, donnent sur la base de nos expériences, une cohérence, un sens à notre écoute d'une série d'évènements sonores.

L'associativité verbale qui précède l'improvisation donne par ailleurs un « *programme narratif extérieur* » (Grabotz, 2009, p. 68). L'enchaînement des contenus expressifs du matériau sonore ouvré dans l'improvisation suit assez régulièrement la logique du discours narratif, du récit externe à la musique (c'est particulièrement net dans le thème des catastrophes surmontées). À d'autres moments il semble exister un véritable moteur interne à leur production, ou des trouvailles dans le sonore, indépendantes du récit externe (chap. 7.2.1.2).

7.2.4 La mise en jeu d'« *objets de relation* »[317] culturels

> « *Il* (l'art) *est sens d'une unité introuvable, il est sens d'un manque de sens. Ou bien il est un manque de sens qui ne cesse de faire sens.* » (Nancy, 2004, p.68).

À partir du premier thème (S15), initié par un objet-relation-chanson, plusieurs participants du groupe (moi compris) vont utiliser à de nombreuses reprises des objets culturels (chansons, musiques, films, poésies plus rarement romans, arts plastiques, mythes…), « *chair de nos souvenirs* » (Dutheil, 2002). Ils sont le support d'une expérience sensorielle et de pensée partageable dans le cadre thérapeutique pour vectoriser la relation,

[316] P. Ricœur a tenu une place importante dans la réflexion de D. Stern. En introduction du son ouvrage « *Le monde interpersonnel du nourrisson* » D. Stern dit son accord avec P. Ricœur qui « *a fourni l'essentiel de la logique*» de son livre .Tous deux accordent une grande importance à la notion de temps. L'expérience humaine fondatrice est *d'habiter subjectivement le temps*.

[317] *L'objet de relation* a pour caractéristiques d'être un objet concret. Étymologiquement objet renvoie à « ce qui est jeté en avant » « ce qui se présente aux sens », et concret à « consistant », « solidifié ». L'objet de relation n'est pas un objet abstrait comme la pensée, le rêve. Il a une réalité extérieure. G. Gimenez, C. Guerin, M. Thaon,...ont particulièrement travaillé cette question. Nous nous référons ici essentiellement à G. Gimenez (2002).

le travail associatif, représentatif et transformationnel, pour nous narrer quelque chose (annexes, p. 126)

7.2.4.1 Fonctions des objets de relation

R. Kaës évoque en « *arrière-fond* » (2013 a, p. 18), ou en position méta des espaces du groupe d'autres ordres de réalité *: « les institutions et le social, la culture et la religion, les grands récits collectifs : mythes, idéologies et utopies.*» (2015, p. 71). Avant que la notion de groupe ne s'inscrive dans un dispositif thérapeutique, dans un objectif de soin, il est avant tout un élément du champ social et culturel. D.W. Winnicott utilise le mot culture en pensant à la tradition dont on hérite. *« Je pense à quelque chose qui est le lot commun de l'humanité auquel des individus et des groupes peuvent contribuer et d'où chacun de nous pourra tirer quelque chose, si nous avons un lieu où mettre ce que nous trouvons.* » (Winnicott, 1971, p. 137). Ce sont les garants métapsychiques transindividuels qui soutiennent les processus de reconnaissance subjective et intersubjective.

L'objet de relation culturel n'est ni tout à fait soi (fonction de masque), ni tout à fait autre (fonction identificatoire). Prélevé dans la mémoire collective il se situe dans une équivalence avec la démarche du trouver-créer que fait l'enfant expérimentant l'investissement d'un objet du champ transitionnel et qui devient pour lui un *« objet à haut potentiel symbolique* » (Vacheret, 2004, p. 195). L'objet de relation appartient au champ de l'intermédiaire, de l' « entre-deux » de « l'*entremonde*» *« des lieux de passages* » (Kaës, 2002 a, p. 155).

Support de projection pour tous il peut être porteur de sens potentiels différents pour chaque interlocuteur contribuant à enrichir la *polyphonie groupale*. Il éveille un investissement réciproque et des résonances entre les participants qui en feront une coconstruction par l'articulation des traces de leur expérience en lien avec cet objet. Il émerge dans un mouvement spontané (à la différence de l'objet médiateur qui est constant dans le cadre) de surprise[318], et devient un nouvel élément concret et ponctuel matérialisant un espace de rencontre, d'articulation possible entre les sujets en présence. Il permet d'explorer au-dehors, sans trop de risque, le négatif ou des émotions qui sans lui pourraient déborder les capacités de métabolisation des personnes en présence (fonction de *métaconteneur* selon R. Kaës). Il donne ainsi une forme, vient figurer ce qui est difficile à

[318] G. Gimenez souligne que « *cette dimension de surprise est moins forte avec l'objet médiateur, objet préinvesti par une personne (le clinicien) qui le propose à un autre ce mouvement inductif n'existe pas dans l'objet de relation* » (2002, p. 89).

nommer, ce qui suscite de l'angoisse, ce qui est en attente de sens et d'appropriation subjective. Il a potentiellement une action de transformation en relançant la fonction métaphorique et la scénarisation. Il garde en mémoire une trace durable réinvestissable à tout moment de la rencontre qu'il a permise (Ulysse, Robinson, la scène du naufrage du film Titanic, les poèmes de R. Juarroz par exemple, reviennent à différents moments de l'associativité groupale).

Le groupe semble se saisir de la dimension artistique du dispositif au plus près de son étymologie (ajustage, jointure, prolongement, juste rapport, lieu où « ça s'articule ») pour son offre d'une d'expérience dont le sens n'est pas imposé, réductible, noué à une signification, une expérience qui s'oppose à toute forme de « *dernier mot* », une expérience qui oppose sa réalité sensible et résiste à la traduction. L'objet artistique répond à « *notre exigence de nous donner à sentir – ensemble et chacun pour soi – un débordement du sens.* » (Nancy, 2004, p.69). La dimension artistique ouvre un accès vers l'inquiétante étrangeté, vers l'énigmatique des origines et de la fin, fraye un passage à l'inconnu en quête d'une forme partageable, pour tenter de nous re-mettre au monde. Les artistes nous emmènent sur des territoires inconnus que nous sommes potentiellement en mesure de traverser. Ils nous emmènent dans ce que C. Bollas (1996) nomme le « *su impensé* » (« unthought known »), un langage premier qui nous ramène au lien avec l'*objet transformationnel* (C. Bollas, 1989). L'*objet transformationnel* est « *identifié par l'enfant à partir de ce qu'il éprouve comme ce qui modifie l'expérience du self* ». La mère transforme continuellement l'environnement intérieur et extérieur de son bébé. Elle le soutient dans « *une continuité d'être* », et lui transmet à travers la tonalité de maternage qui lui est propre « *une esthétique de l'être* », une « *culture privée* » qui constitue la toile de fond des interactions. Le souvenir de l'objet transformationnel en tant que processus qui métamorphose, est « *remis en acte* » dans la rencontre avec l'objet esthétique. L'art donne potentiellement forme à notre quête de transformations. Il offre un site où revivre de manière fugace, intense, fondamentale, profonde, « *l'expérience du processus de transformation du self* », l'« *expérience du moment esthétique* », qui rappelle le vécu des premières expériences et spécifie les pratiques soignantes à médiation artistique. Le thème du voyage donne au groupe une figurabilité de cette trajectoire poussée vers et tirée par une rencontre.

7.2.4.2 Poésie, musique… R. Juarroz, poète du groupe

« *La seule manière de recevoir une création est de la créer à nouveau. Peut-être de se créer avec elle* » (Juarroz, 1983, p. 13).

La réception et l'investissement de l'art poétique de R. Juarroz par le groupe, poète que je découvre moi-même dans le temps du cheminement du groupe, est particulièrement sensible et créatif. Je propose ses poèmes comme offre « interprétative » et contre-transférentielle. Sa poésie traduit davantage ce qui semble se jouer dans le groupe que ne peut le faire toute « *prose psy-chanalytique.* » (Ciccone, 2012 a, p. 207). R. Juarroz devient en quelque sorte le « poète du groupe ». Trois poèmes de cet auteur viennent ponctuer le cheminement groupal (S20, S54, S72).Son œuvre est constituée de plusieurs recueils regroupés, comme un unique poème ininterrompu, sous le seul titre de « *Poésie verticale* », rendant en cela hommage à G. Bachelard pour lequel « *le temps de la poésie est un temps vertical* » alors que « *le temps de la prosodie est horizontal* » (1932, p. 106). S'il résonne autant avec le travail qu'effectue le groupe, c'est que ce poète parle de la tendance inévitable à la chute de l'homme, soumis à une force de gravité, à une attraction du vide, à une plongée vers les déchirures des profondeurs, au vertige de l'abîme. Mais cette polarité vers le bas est corrélée à la polarité vers le haut de l'élévation, de l'élan, de l'essor, de « se tenir debout », de prise d'espace. C'est un axe transformationnel qui va du bas en haut et du haut en bas, que R. Juarroz trace. Dans toute son œuvre il juxtapose les opposés dehors/dedans (S20), haut/bas (S54), (S72), mais aussi sur/sous, fait/non-fait (S72) et espace-du-monde/espace-intérieur (S72)… sans chercher véritablement à les dialectiser, ni à ordonner leurs oscillations.

D'autres poètes sont introduits dans le jeu de groupe : H. Michaux, J. Prévert, A. de Lamartine. J. de La Fontaine a marqué la scolarité de tous et est plusieurs fois cité. Sous les mots par des procédés de métaphore, métonymie, condensation, déplacement, le langage poétique est au service de l'image et du sentir. *« Les poèmes mettent en images, plus qu'en mots, des complexes sensoriels auditifs, visuels, kinesthésiques, olfactifs, des sensations et des affects en voie d'être représentés par l'auteur au cours même de son travail de création.* » (Cohou, 2007, pp. 68-69). Ce travail du poète vient enrichir le champ du pensable et du communicable, donner forme, force, et sens à des éprouvés intuitifs, à des données somato-psychiques qui sans lui resteraient hors de la pensée partagée. Le poète réussi *« à mouvoir les dormantes images des choses vers la lumière », « sert de passeur entre l'infiguré et le figurable, entre l'absence de représentation et le trésor du langage »* (David, C. 1981). Cette utilisation du *« langage en tant que geste »* (ibid.) peut être

considérée comme une forme d'accès à la connaissance, qui n'est pas une connaissance rationnelle ou discursive, mais une connaissance dans la mesure où elle permet de faire entrer dans le domaine du représentable et du verbalisable ce qui ne s'y trouvait pas.

Les poèmes sont tissés avec l'associativité formelle et verbale du groupe. Ils portent, avec d'autres impressions sensori-motrices, d'autres mots, ce qui se trame dans le groupe, et l'accompagnent plus loin. La mise en bouche du texte est un plaisir sonore. La poésie offre un univers, une structure narrative déjà là. Elle crée un espace intérieur tout autant que scénique et invite la sensibilité, la voix, la mise en forme de chacun et du groupe. Par la richesse de son travail de substitution métaphorique qui peut être empêché pour nos patients, le poème rend sensible ce qui est resté inaudible, inaccessible.

L'écoute musicale qui conclut la séance ne tient pas systématiquement le rôle d'objet de relation. Mais souvent, comme je l'ai décrit dans le cheminement de thème en thème, elle semble adresser un message énigmatique et apporte un rebond à l'associativité groupale. J'ai eu le sentiment que le groupe comptait sur moi à certaines périodes pour apporter une musique et j'ai laissé des « blancs » pour solliciter davantage les participants. Cette écoute venant en fin d'atelier ne donne pas forcément lieu à beaucoup d'échanges pour des questions de temps, mais aussi de fatigue du groupe.

7.2.5 Le mouvement à l'œuvre ?

> *« Nous découvrons à quel point le geste contient de la musique et la musique du geste, et combien parler à l'autre c'est l'amener, par des gestes remplis de musique et une prosodie toute entière gestualisée, à saisir instantanément dans sa conscience pré-réflexive, le contexte personnel expérientiel (sédimenté au cours du temps) du discours qu'il analyse dans sa conscience réflexive… Faire attention à ce qui est présent dans notre conscience pré-réflexive lors de la communication verbale et musicale nous montre ce qu'il en est de notre manière d'être au monde, mais surtout à l'autre. » (Vion-Dury, 2012, p. 97).*

7.2.5.1 Le dispositif met en jeu le « *savoir-faire du corps-en-mouvement* »

G. Pankow (1981), l'une des pionnières dans la psychothérapie des psychoses, propose de retourner aux expériences corporelles fondamentales[319], sur le socle des expériences

[319] Pour G. Pankow l'identification primordiale est une incarnation et la psychose est un défaut d'incarnation se traduisant par une désagrégation de l'image du corps, un corps « *en bribes et morceaux* », des bouts de corps dont chaque morceau est un tout non reconnu comme partie, dont chaque fragment est perçu comme séparé sans rapport avec une globalité. Le soin consiste dans cette approche à saisir cette dissociation et de permettre une réunification, à reconstruire une image du corps en travaillant à partir de fragments de l'expérience du corps à un rassemblement des parties pour les intégrer dans une totalité.

sensori-affectivo-motrices, « *là où on a pied* »[320] en les médiatisant. Nous retrouvons cette idée chez J. Oury[321] pour qui le socle du sentir est altéré dans l'existence schizophrénique (1989, p. 43). Il y a « *des troubles de l'aesthesis, de cet espace de la sensation primordiale* » (ibid., p. 57). Il « *se passe quelque chose de l'ordre d'une distorsion* » (ibid., p. 18), « *il y a quelque chose qui se forme mal* » (ibid., p. 43), il y a de la « *dysrythmie* », « *il n'y a pas de rassemblement* » (ibid., p. 19). Il faut faire une « *greffe d'ouvert* » une « *greffe d'espace* » (en référence à G. Pankow qui parlait de « *greffe de transfert* »), rétablir de la relation et de la « bildung », autrement dit rétablir dans une relation thérapeutique la générativité symbolisante (ibid., p. 124, 159)

Dès la première rencontre (S1) des participants du groupe, le dispositif prend appui sur la musique comme génératrice potentielle de mouvement et d'espace. Il émane du groupe une pesanteur, des corps lourds, figés, abattus, peu enclins au déplacement ni même à initier un mouvement. Les regards sont rivés au sol. Le « se mouvoir » comme expérience du mouvement semble altéré. Les corps des uns et des autres ne semblent pas pouvoir se relier par leurs présences réciproques. L'enjeu qui sous-tend mes propositions est de remettre en jeu « *un mode d'être au monde enacté par l'intelligence du corps en mouvement* **»** (Leroy-Viémon, 2008 b, p. 96)**,** de revitaliser le *corps-en-mouvement*.

Je note que l'attention portée sur les ballons en suspension dans l'air (S8, S9, S10) et les échanges encouragés « par le regard » ouvrent à la présence d'un et plusieurs autres, semblent libérer le corps de ses entraves. L'expression de l'autre peut se lire sur un visage, la rencontre des regards. Les jeux de distance, de rapprochement/éloignement dans l'espace semblent plus libres. L'atmosphère change, devient plus légère, l'attention à un autre plus disponible et confiante. Une certaine jubilation apparaît dans le groupe. Ça joue. Chaque corps et le groupe semblent engagés et habiter l'espace. « *Lorsque nous marchons en musique, nous nous éprouvons nous-mêmes, nous vivons notre corps dans son action d'entrer à grandes foulées dans l'espace. Nous vivons non pas l'action, mais le faire vital. Alors qu'il fallait abattre le chemin pas à pas, le laisser bout après bout derrière nous, une fois que la marche retentit, nous nous propulsons dans l'espace et « gagnons» du terrain. Direction et éloignement dans l'espace sont remplacés par les qualités symboliques de*

[320] G. Pankow cité par S. Tisseron (1993, p. 81)

[321] La proposition de J. Oury (1989) est que le site où il se passe quelque chose de l'ordre de la création esthétique (site de la Gestaltung) est aussi le site d'où émergent les manifestations symptomatiques de la schizophrénie. C'est dans le site du pathique qu'il est possible de réfléchir sur les rapports entre création artistique « officielle » et création d'auto-reconstruction, « *d'auto-production : refaire son œuf* », d'essai de survie à l'effondrement dans la psychose (1989, p. 193)

l'espace ; la longueur qui s'étire en face de nous, par l'ampleur qui s'ouvre devant nous. » (Straus, 1930, p. 32).

Cette expérience positive de revitalisation du corps et du lien du premier temps du groupe, m'amène à favoriser, à « entretenir » ce rapport fondamental au *corps-en-mouvement* et au sentir non seulement dans le prélude aux thèmes et variations, mais tout au long du cheminement du groupe dans le premier temps du dispositif. Le groupe s'approprie du reste, à différents moments de son parcours, ce lien intrinsèque entre le sentir, la musique et le mouvement : langage des signes, proposition de dire en gestes un poème, soutenir par une musique du répertoire un mouvement psychique…

Le « *savoir-faire du corps-en-mouvement* » joue un rôle central par son retrait, son empêchement dans les souffrances psychiques invalidantes (Leroy-Viémon & Gal, 2008) (Leroy-Viémon, 2008 b) altérant le sentiment d'existence et la vie relationnelle. La dynamique du « sentir » par le contact et la présence, et celle du « se mouvoir » par l'approche et l'éloignement sont intimement liés (E. Straus). Par le « *se-mouvoir* », dans une couche fondamentale, se constituent de façon co-impliquée et le temps et l'espace, et ce dès la plus simple respiration, première rythmicité que d'autres comme la marche viennent prolonger (Pouillaude, 2008, pp. 123-124). La danse libre et improvisée peut être considéré comme une écoute de soi-même se mouvant dans le temps dans une immédiate réflexivité, en rejouant, une « *très intime pulsation corporelle* » (Pouillaude, 2008, pp. 124-125).

Le sentir incarne un mode d'expérience sensible par lequel « *homme et monde co-naissent* ». Le sentir traduit un mode de connaissance première incarnée, une forme de connaissance qui oriente, engage, l'être dans la relation au monde et à autrui. « *Il nous introduit à la catégorie de l'atmosphérique foyer de la confiance basale humaine* ». En activant ce niveau du sentir s'ouvre de nouvelles possibilités d'être en situation et de s'ajuster avec un autre (Leroy-Viémon, Moraguès, & Gal, 2008, pp. 406-407). Il génère un contact qui s'énacte porté par une dynamique de rapprochement et d'éloignement, une dialectique du proche et du lointain dans une spatio-temporalité ouverte par le mouvement (Boissière, 2014 a, p. 90). Ce type de mouvement n'est pas réductible à une action musculaire du corps ni au déplacement d'un point à un autre. Le déplacement devient distance, et la temporalité durée, toutes deux vécues corporellement. L'espace parcouru devient pour chaque sujet un « *paysage intime* » (Leroy-Viémon, 2008 b, p. 99). Le groupe scénarise tout particulièrement cette dynamique d'éloignement et de rapprochement dans le thème et variations de l'aveugle et du voyage. La question de l'appel à une rencontre et

de la construction d'un nouvel espace de communication, thèmes récurrents de travail du groupe dans ses propositions scéniques évoque *l'espace acoustique* d'E. Straus (chap. 4.7.5.4).

7.2.5.2 Le « Moi-corps-mouvement »[322]

> *« … ce qui est universel et précède tout agencement particulier, c'est l'unité originelle de la musique et du mouvement et celle-ci est antérieure à toute esthétique, à toute invention, à tout apprentissage. »* (Straus, 1935, p. 277).

La musique une expérience vivante qui touche profondément et met en mouvement, énergise, tout l'être. Elle s'adresse particulièrement à la dimension préverbale, en deçà de la compréhension et du sens (au sens de la signification) et ne peut être déliée des expériences corporels qu'elle met en jeu, de « *l'impulsion au mouvement qui est tangible dans les corps* » (Boissière, 2016, p. 43), « *d'un rythme vivant* », de « *la part de danse que contient la musique* », (Boissière, 2016, p. 41). Il existe un lien étroit entre notre imagination auditive et notre imagination kinésique. « *Ce lien se fonde à la fois sur un « être musique » du geste et sur un « être geste du musical, les deux se joignant dans un « être danse » de l'expérience musicale et de l'expérience motrice. »* (Spampinato, 2015 a, p. 97).

L'expérience clinique de la danse comme médiation thérapeutique « *comme mise en jeu mouvementée du corps », « mise en geste de la psyché* », « *sorte de psychanalyse gestuelle* » (Poder, 2013, p. 144) prend en compte l'ensemble du corps en mouvement. La mise en relation du schéma corporel (dans sa réalité physique et organique commun à tous), et le l'image du corps (reliée à l'histoire de chacun, synthèse des expériences émotionnelles, représentation inconsciente) permettrait de se constituer un « *moi-corps-mouvement »*.

Proposer des modalités d'investissement du corps dans le dispositif permet d'aller vers une reconstruction du *Moi-corps-mouvement* par la traversée de trois axes qui reprennent les trois caractéristiques du la relation avec la mère-environnement de D.W. Winnicott (Roussillon, 2013 e, p. 273)

---

[322] Concept forgé par Anne-Sophie le Poder (2013) repris dans R. Roussillon. R. (2013 e) dans un écrit sur « *le corps comme médiation médium malléable* ». Le cadre théorique d'A.S. Le Poder inclut : des concepts de *Moi-peau* (Anzieu, 1985), de *géométrie primitive* (genèse des contenances primitives et leur introjection) et de *moi corporel* de G. Haag (2004), de *l'image inconsciente du corps* de F.Dolto (1984), de C. Dejours (2001), de G. Pankow (1981). A. S. Le Poder propose le terme de *moi-corps-mouvement*, terme constitué de trois mots et deux traits d'union, terme constitué de la juxtaposition/liaison de parties appartenant à des champs distincts, mais articulés entre eux.

- l'*éveil du corps sensible*, (*object-presenting*) correspond à « *l'ouverture au monde des sensations* » (D. Stern) en direction de son propre corps et de ses rapports avec l'environnement et les autres.

- La découverte de schèmes de mouvements dans la contenance du dispositif groupal offre un sentiment de sécurité (*holding).* Dans le mouvement marché ou dansé s'expérience « *l'éprouvé d'une stabilité du sol* », l' « *appui du dos, pilier fondamental de la structure du corps* », les « *bras qui portent et qui contiennent* », l'équilibre, la répétition des gestes pour construire ses propres repères… offrant potentiellement un sentiment de sécurité, de confiance.

- La mise en jeu des mouvements dans un processus créatif (*handling*) place le mouvement dans un processus associatif (associativité motrice), réflexif (je me perçois, je me sens en mouvement), le registre du plaisir, du partage, de l'émotion, de la résonance entre vécu intérieur et mouvement extérieur (la chanson en geste inventé par le groupe sur le poème de R. Juarroz S24 est saisissante de ce point de vue – annexes, p. 123)

7.2.6 La créativité mobilisée dans les scénarisations du groupe – La jubilation, des moments d'intégration subjective

Au fil du temps les scénarisations sont de plus en plus complexes et créatives. Elles mobilisent au sein du fonctionnement groupal les cinq registres d'expression créative : *l'étonnement, l'originalité, la pensée décalée, l'épuisement du thème et la jubilation* (Brun & Chouvier, 2013 b, p. 220). Je suis en particulier surprise par les idées si inattendues et fécondes des scénarisations de l'aveugle et du voyage qui créent de véritables histoires se déployant dans l'espace et le temps. Elle ouvre de nouvelles pistes innovantes et originales du dispositif (écriture, association voix parlées-sons musicaux, montage unifiant pour la scénarisation de l'aveugle). Les trouvailles de compositions avec le souffle, de recherches de sons (passage du mur du son) sont particulièrement émouvantes. Elles témoignent et confirment le goût et la curiosité pour le sonore de la majorité des participants de ce groupe. Le groupe apporte une touche supplémentaire d'originalité au dispositif par la construction en épisodes qui accentue la dimension temporelle et le travail de construction d'une continuité dans la discontinuité des ateliers. Dans le voyage le groupe invente au fur et à mesure et utilise la « *pensée décalée* », du « *déraillage contrôlé* ». *« La pensée saute délibérément d'une ligne déductive à une autre, avec la volonté d'explorer de nouvelles pistes et de créer de nouveaux frayages »* (Brun & Chouvier, 2013 b, pp. 222-223). La possibilité de prendre le temps sur un même scénario permet d'aller jusqu'au bout de l'idée

pour explorer différentes ressources du thème en engageant de la concentration, de l'énergie et de la persévérance en vue d'une finalité créatrice. Je regrette de ne pas avoir eu la possibilité de réaliser un montage des différents épisodes du voyage (comme pour celle de l'aveugle), en impliquant le groupe cette fois dans un travail d'unification.

Les expériences rappelées pour être partagées et mises au travail du groupe sont souvent douloureuses (papa ne répond pas, environnement détruit, catastrophes, peur de la rencontre…), mais leur partage, le plaisir à jouer ce qui a été source de difficultés permet l'intégration subjective de l'expérience qui s'accompagne parfois d'un sentiment de jubilation. « *Cet affect de jubilation signe le processus d'appropriation en cours. La création apparaît alors dans l'un de ses aspects fondamentaux, elle comporte un processus d'intégration, elle est aussi création de soi, recréation de soi par l'intégration de pans de sa subjectivité jusqu'alors tenus hors de soi.* » (Roussillon, 2012 b, p. 301) (chap. 1.1)

Je relève dans le fil du travail du groupe des moments de densification de l'expérience de jeu et d'être-ensemble. Ces moments que l'on peut rapprocher des *moments présents* de D. Stern, des « *pivotal moments* » (chap. 2.3.5), s'associent à un enthousiasme dans la participation, et semble générer une plus grande régularité de présence. L'enthousiasme devient jubilatoire dans les moments de synchronisation et de groupe-musique au moment de l'improvisation et dans les moments où le scénario trouve une forme partagée reliée à la vie intérieure.

Comment « décrypter » ces moments féconds qui semblent correspondre à l'appropriation subjective de l'expérience en train de se faire ? Le point de départ du son est le geste (vocal ou par l'intermédiaire de l'instrument). Il crée un évènement sonore dans une continuité corps-psyché de chaque sujet et les liens du groupe. La dimension de la forme est inséparable de l'action que l'on fait de la former et de la transformer. Dans le jeu associatif groupal, chacun a l'occasion de s'expérimenter comme étant à la fois acteur, spectateur et support de l'émergence et de la transformation constante d'évènements (sonores, imaginaires...). À certains moments, l'expérience de la résonance entre la forme sonore, imaginaire, perçue a priori comme extérieure, et le vécu intérieur fait de la pratique d'improvisation une expérience d'ouverture dimensionnelle, une expérience du mouvement expansif d'une trajectoire depuis le point de contact (sentir, signifiant formel, formes de vitalité). « *Dans cette dynamique expansive un canal dialogique s'ouvre* » (Eslava, 2014, p. 105) entre ce qui se produit dans le sonore et l'espace d'où émerge le geste intérieur co-auteur de l'expérience sonore. Les participants font l'expérience d'être au lieu d'où émerge une forme, lieu de « laisser-passer » pour les flux de vitalité. Dans ce

double mouvement de la psyché à la matière sonore et de la matière sonore vers la psyché qui la configure, dans « *cette transfusion vitale* » (Eslava, 2014, p. 115), dans cette « *pulsation de la psyché* » (R. Roussillon) on assiste à une circulation co-émergente entre le geste intérieur et sa manifestation sonore, dans une co-incidence intérieur-extérieur. La synchronisation, l'accordage des psychés et des gestes reliés génère un sentiment de présence à soi et à l'autre et au monde jubilatoire, un sentiment d'existence.

7.3 Hypothèse 3 : Construction d'une trame d'évaluation des processus de symbolisation

> « *Nous pouvons avancer sans trop de crainte qu'il n'existe pas actuellement de théorie générale de l'évaluation clinique qui ait atteint un degré de complexité et de consensus suffisant pour qu'un clinicien averti s'en trouve satisfait.* » (Roussillon, 2016 c, p. 41)

Notre approche clinique place le jeu comme support de l'activité de symbolisation et modèle du travail thérapeutique avec le sonore. Un rapprochement nous semble possible entre l'évaluation par le jeu comme support de symbolisation proposé par A. Brun (chap. 2.2.2.5) et le développement spontané du jeu musical proposé par F. Delalande (chap. 4.3):

	Jeux d'exploration sensori-motrice et de remantèlement sensoriel	Jeux avec les formes sensori-motrices	Jeux de miroir sensoriel Jeux sensori-moteurs en double	Jeux avec les mots, les codes
A. Brun	Jeux intersensoriels	Entrejeu formel Formes primaires de symbolisation	intersubjectif	Intrasubjectif Réflexivité Formes secondaires de symbolisation
F. Delalande	le contrôle sensori-moteur de l'émission du son au niveau gestuel, tactile et auditif - Geste-son Trouvaille sonore UST	La forme sonore est rattachée à un vécu (expérience de mouvement, d'affect) (bande-son) Composition d'UST	la satisfaction du jeu réglé partagé	La forme sonore est attachée à des formes symboliques culturelles (mythe, rituels)

Dans un effort de synthèse à partir de la revue de littérature, des données théoriques, de de l'observation clinique et de notre recueil de données, nous avons tenté d'établir une trame d'évaluation du cheminement des modalités de jeu.

Pour voir apparaitre les dimensions associatives et transférentielles et tenir compte de l'aspect fondamentalement intersubjectif du jeu avec le son en groupe à tous les niveaux, nous avons supprimé la colonne du jeu intersubjectif et ajouté des lignes concernant l'associativité et les transferts sur le médium, le groupe, les soignants.

L’empêchement du jeu chez certains des participants, ou du groupe, à certains moments du cheminement clinique, m’amène à ajouter une colonne que j’ai nommé pré-jeux. Il s’agit de mise en jeu empêchant le jeu, ou d’une étape précédent le jeu, d’un jeu « anti-jeu » en quelque sorte, que nous considérons cependant comme un jeu car il adresse un message et met en jeu un éprouvé, nous fait ressentir cet éprouvé.

Nous avons rempli ces tableaux en notant les séances où les items apparaissent et si l’item est diffus nous notons : présent par +, fréquent par ++, massivement utilisé par +++.

Évaluer le cheminement thérapeutique en le synthétisant sous forme de tableau est inéluctablement réducteur et difficile à réaliser. Mais la confrontation à ces difficultés est stimulante pour poursuivre, réfléchir et l’améliorer. « *L’évaluation n’est pas une fin en soi mais engage un travail qui remet en mouvement et amorce un nouveau changement* » (Attigui, 2016 a, p.189)

Évaluation/groupe	PRÉ-JEUX (mises en jeu « anti-jeu » ou étapes précédents un jeu potentiel)		JEUX D'EXPLORATION SENSORI-MOTRICE (formes pré-représentatives)		JEUX AVEC LES FORMES SENSORI-MOTRICES (formes primaires de symbolisation)		JEUX AVEC LES MOTS, LES CODES (formes secondaires de symbolisation et réflexivité)	
Dimension sonore et gestuelle **Transferts sur le médium et le cadre** **Associativités**	**Retrait** : - sorties de la salle - Inhibition massive - Signe d'ennui, semble ailleurs. - hypercontrôle - envahissement par des hallucinations ou un vécu délirant **Absence de dualité fond/forme (collage)** - Magma, martèlement, masse chaotique sonore indifférenciée, décharge motrice. **Accrochage défensif à une forme sonore « tout faite »** (Conformisme) **Corps aux mouvements entravés et contact visuel limité**		**Intérêt pour l'exploration sensori-motrice** **-** le geste-son avec l'instrument (exploration de ses ressources sonores) - Le geste-son avec la voix - Mots-sons - Intérêt pour les bruits - Intérêt pour le corps en mouvement **Constitution d'un fond sonore** - Rythmique commune (maintenue par instrument ou implicite) - Rêverie sonore **Emergence de signifiants formels (UST)** Ça chute Ça s'effondre, ça s'écroule Ça broie Ça éclate, ça explose Ça s'efface Ça bloque Ça tape Ça met la pression, ça menace Ça enveloppe Stagnation, stationnaire Ça tourne Ça frotte Ça fourmille Ça bruisse Ça s'active Ça émerge Ça s'élance		**Développement d'une trouvaille sonore ou gestuel** (un Nous sujet des transformations) **-** répétition – variations, inventivité avec les instruments - avec la voix - avec les gestes **Détachement d'une forme sonore. Jeux avec les signifiants formels** - Ça bloque, ça débloque - Ça accélère, ça ralenti - Ça chute, ça se redresse, Ça monte, ça descend - Ça apparait, ça disparait - Tension, apaisement - Lâcher-Contrôler - C'est énergique ça s'épuise - Mouvement pluridirectionnel **Jeu sonore groupal partagé, moments de synchronisation créativité.** - des instruments se différencient - succession d'idées ou une fin se construit (structuration spontanée) - Appels - Imitations avec variations (dialogues sonores) - variations rythmiques - variations d'intensité (présence de nuances) - Présence de silence (arrêt, reprise) **Conquête de l'espace mouvement synchronisé avec la musique, le groupe, poème**		**Verbalisations sur les productions sonores. Le groupe se reflète dans l'image sonore = il s'entend** - Effet d'ensemble (accordage réussi) - Groupe-musique - Reconnaissance du contenu que véhiculent les formes sonores (sensations corporelles, images, émotions, recherche de mots justes, de nuances, métaphores) - titre - Jugement de gout sur la composition - Humour **Pré-code musical** - recherche d'accordage par un échange d'idées avant l'improvisation **Référence au code musical** **Construction d'une scénarisation verbale fictionnelle** **-** En troisième personne - En première personne - Construction par épisodes (logique temporelle et spatiale)	

Dimension groupale **(Transferts sur le groupe)**	**Dissociation prépondérante** (Contenu archaïque avec désorganisation de la pensée, circulation des affects et des pensées entravées)		**Constitution d'une ambiance, d'un climat** - chaleureux, convivial - énergique, vitalité - tendu, paranoïde - lourd mélancolique - double polarité (sombre – léger, triste-gai) - Tourbillonnaire - Fatigué - enveloppant **Jeux de miroir sensoriel** (transmodalité)		**Individualisation possible dans l'improvisation** - Un soliste dans la production sonore - proposition d'une idée (geste-son, rythmique, mélodique) reprise en groupe **Rivalité dans le son** **Couplage** **Affects** - Terreur, détresse - Colère agressivité - Tristesse - Plaisir, satisfaction - Jubilation, émotion esthétique - Mouvements empathiques		**Thèmes mis au travail dans les scénarisations et les échanges verbaux** - La maladie - Mort Deuil - Origines - Catastrophes, Conflits, Guerre - Imago de l'objet imprévisible - Imago de l'objet détruit - L'inconnu, l'étranger - Le sauveur - la tribu, le groupe, la famille - Isolement - Appels sans réponses - Séparation - Rencontre - Contenu philosophique sur la destinée humaine, la vie sociale, l'écologie, l'avenir, les sciences, la nature) **Rivalité dans le code verbal** **Appui sur des objets de relation culturels** - contes, mythes - Poèmes - Romans - chansons - musiques - films - œuvres plastiques	

Relation au(x) soignant(s) **(Transferts sur le(s) soignant(s))**	**Retrait :** - Semble dans l'évitement - Semble indifférent aux consignes **Adhésivité :** - A besoin du soignant pour choisir des instruments - Imitation adhésive aux soignants		**Recherche d'un appui (par le regard, un sourire, un geste)** **Mise en jeu de la survivance de l'objet (soignant, cadre)**		**Imitation/accordage au soignant comme point de départ d'une exploration** **Attentes de propositions du soignant** **Soignant investi comme différencié**		**Questions sur le dispositif** **Anticipation positive du dispositif** **Appropriation du dispositif**	

Je place dans les annexes (pp. 137-164), les tableaux remplis pour le groupe sur l'ensemble du cheminement et donne des exemples de tableau pour quelques sujets (Lucie, François, Victor, Aubin, Achille).

Au fil de l'évolution du cheminement du groupe, les moments de synchronisation et la créativité du groupe s'intensifie. Les verbalisations sur les productions attestent d'une meilleure écoute (se voir dans l'image sonore, amélioration de la réflexivité. L'appui sur le champ culturel partagé, l'appui sur l'art, est aussi plus dense. Les scénarisations évoluent. Elles se déploient dans le temps et dans l'espace, en première personne.

Sur le plan individuel je remarque qu'il est difficile, du fait du caractère fondamentalement groupal de la musique, de repérer le cheminement individuel des participants en retrait, peu audible dans les deux registres (comme Viviane par exemple).

Ce type d'évaluation offre un outil pour suivre ce qui se passe dans la rencontre clinique vectorisée par le jeu. Il peut donner des repères, support d'une narration qui restera toujours plus riche que tout tableau et ses cloisonnements

Il représente une étape et demande à être encore enrichi et questionné.

7.4 Les difficultés et les limites rencontrées - Perspectives

> « *Ce que nous savons le mieux faire en tant que nous sommes des cliniciens, c'est produire des témoignages. Montrer, non pas démontrer. C'est peu et c'est beaucoup.* » (Perron, 2009, p. 540)

Différents niveaux de limites et de questionnements apparaissent à l'issue de ce travail. Je recense ici ceux qui me semblent aujourd'hui les plus visibles.

7.4.1 Limites rencontrées dans une recherche sur un dispositif praticien par le praticien lui-même

En me situant dans une posture de praticien dans une méthodologie de recherche à partir de l'observation, la description, la modélisation de phénomènes rencontrés dans le cadre d'une clinique de terrain, je suis engagée dans les processus qui se déploient et leurs implications transférentielles. Ce parti-pris de départ a l'avantage de proposer une recherche qui ne soit pas désarrimée de la véritable pratique en milieu « naturel».

Mais la situation clinique se moque de nos positionnements théoriques et de nos projets de recherche. Elle nous oblige à « être-toute-là-présente», dans une écoute et une attention ouverte, à réfléchir vite et parfois à agir en espérant que cette action trouvée sur le vif sera parlante et appropriée à la situation. J'ai souhaité avant tout conserver une approche « au

contact », au plus près de la dynamique de transformation par le jeu avec la matière sonore musicale et verbale, et les liens de groupe, « *en un abandon aux phénomènes* ». Malgré mes efforts d'attention, d'observation, de notations, et le précieux travail de supervision, je ne peux saisir qu'un aspect très parcellaire de cette clinique complexe pour répondre aux questionnements posés. L'implication dans la clinique est difficilement compatible avec la désimplication nécessaire à la posture de recherche.

Mais je constate que la posture de recherche a des effets positifs sur la pratique. L'exigence de recherche mobilise et intensifie l'attention, l'engagement. Ainsi mon propre élan motivationnel autour des thèmes de la recherche, les multiples lectures auxquelles je me livre, les réunions scientifiques auxquelles je me rends, l'élargissement de ma propre pratique musicale et de mes goûts pour le sonore… modifient mon écoute, transforment ma réceptivité, ma façon d'énoncer les consignes, ma posture, mon cadre interne… et contribuent à la co-construction du dispositif. Sans grande expérience de la médiation sonore et musicale en groupe avant ma formation à l'université, ma pratique s'est trouvée enrichie, accélérée par l'exigence du regard de cette dimension de recherche. Ce projet m'amène à investir ce groupe de façon très singulière. Cet investissement sert la clinique. Les participants prennent place dans ma pensée bien au-delà de mon espace de travail. Le temps passé par exemple à chercher des musiques, à réécouter leurs improvisations, annoter, organiser les notes de séances … est du temps passé avec eux dans ma pensée qui va bien au-delà du travail clinique habituel. Cette intensité de rencontre facilite l'empathie, la régression, le partage des représentations.

7.4.2 Les limites dans la prise de notes

Il est difficile de rendre compte des séquences détaillées concernant les groupes, du fait de la complexité liée à l'écoute polyphonique faisant intervenir différents niveaux mouvants (chap. 5.4.5). Le fait d'être impliqué dans ce travail « à la recherche » mobilise de ma part une exigence de réceptivité, d'écoute et de prise de notes « internes » puis « écrites » plus soutenues. En travaillant cliniquement, en rêvant pendant la séance, j'oublie parfois que les sujets du groupe sont l'objet d'une observation nécessitant une tenue de l'attention particulière, un recueil le plus complet possible, base du travail de recherche. Les enregistrements des séances audio et vidéo sont des outils techniques dont nous pourrions disposer pour analyser plus en détail ce qui se passe dans les interactions de groupe. Ils pourraient permettre de réduire les biais d'attention inévitablement

fluctuante. Le matériel pourrait être interprété et analysé par d'autres cliniciens que le thérapeute lui-même. Mais ils mettraient à l'écart une lecture contre-transférentielle d'après-coup se dévoilant au fur et à mesure du cheminement thérapeutique de groupe (Bittolo & Robert, 2012, p. 198). Cet aspect technique ne correspondrait pas à la pratique clinique courante qui travaille avec les failles du clinicien. La prise de notes est soumise à une digestion transformatrice et à l'acceptation d'une perte, toutes deux conditions de l'introjection (Borgel, 2006 b, p. 171). On ne peut pas tout noter d'une séance dans un fantasme de contrôle omnipotent à tout écrire et ce qui est noté témoigne déjà d'une traduction et d'un choix. Nous devons accepter de travailler à partir de nos souvenirs et de nos oublis, d'après notre façon d'interpréter et de trahir la langue d'un et de plusieurs autres (Marty, 2009, p. 63). L'observation puis la prise de notes impliquent inévitablement une sélection d'éléments qui risque de réduire les sujets et le groupe à ce que l'on a la capacité d'observer et ce que nous en retenons. Ce sont les limites de l'observation clinique**.** Je ne peux faire état que de ce qui est lisible et audible sur le moment dans mes propres limites d'écoute et de transcription.

Je me suis heurtée en particulier à la difficulté de noter les données concernant la mimo-posturo-gestualité, l'engagement du corps dans les échanges de groupe. Cette gestualité du corps, le style de la position corporelle, la « *manière d'y être* » sont pourtant un mode d'expression privilégiée chez les psychotiques. La situation groupale, qui ne permet l'expression verbale que d'une personne à la fois, contraint les autres à ce mode de langage visible mais « silencieux ». Les pieds s'agitent, les mains tapotent sur les genoux, les épaules se relèvent, le regard quitte le cercle du groupe ou regarde le sol… Ce sont autant de petits gestes qui témoignent d'expériences émotionnelles produites par le climat dans le groupe auxquels je suis sensible, mais que je ne suis pas parvenue à noter. Je n'ai pas suffisamment repéré mes propres mouvements d'ajustement, d'accordage, lorsque j'étais prise dans le vif d'une interaction chaotique. J'ai toujours favorisé la présence clinique. Les moments critiques en particulier sollicitent une telle présence. Après certaines séances un sentiment de confusion, une sensation diffuse de tête vide, un sentiment d'impuissance à dire, une fatigue, un découragement, dominent. Que noter ? Comment retranscrire dans le langage des mots des éprouvés informes et pénibles ? Ces difficultés me font douter à de nombreuses reprises de ma capacité à mener une recherche sur un groupe. Il me semble que je ne peux rien dire de ma clinique et que la recherche ne pourra pas aboutir. Dans la pratique clinique je m'accommode de ses troubles de la pensée, de cette impossibilité à transcrire dans le langage des mots inhérents à la fréquentation de la psychose et j'attends

que les souvenirs reviennent. Sans l'exigence d'un travail de recherche qui inclut le souci d'une objectivation des phénomènes, je ne me fais pas violence pour rester devant mon cahier là où rien ne me vient. Je n'ai pas non plus habituellement la rigueur de reprendre le cahier à chaque survenue dans la pensée d'éléments référés au groupe et qui me reviennent par surprise « *sur le mode de la pensée incidente, de la présence du fragment, de l'image qui s'invite* » (Tamet, 2014, p. 75).

7.4.3 Les Limites posées par l'absence d'une véritable co-thérapie.

La co-thérapie est souhaitable avec les groupes de patients psychotiques à la fois pour permettre le déploiement de la conflictualité psychique qui n'émerge pas facilement dans ce type de groupe et pour rendre la charge de travail supportable. Elle permet de jouer des rôles différents, d'avoir des échanges et une réflexivité réciproque. Elle est cependant de moins en moins facile à organiser dans les institutions du fait du manque de personnel et je pense que nous ne devons pas renoncer à faire des propositions de soins psychothérapiques à médiation en l'absence de ce confort de fonctionnement. Là encore nous sommes au plus près de la pratique du terrain actuel.

La présence de stagiaires[323] (infirmières musiciennes, arts-thérapeutes en formation) sur des durées brèves (maximum de trois mois) concerne un peu plus d'un tiers des séances (34 séances sur 84 pour être exacte). Leur présence permet un soutien à l'observation et à la prise de notes, un soutien à la réflexion et à l'analyse de ce qui s'est joué par les questions posées pour leur formation. Être deux de façon continue permettrait de bénéficier d'un « *observateur écrivant* » (Brun, 2013 c, p. 113), d'un « scribe » (Jules) destinataire du récit du groupe, ou du récit du soignant à propos du groupe, tandis que je m'implique dans les échanges et soutient l'associativité.

7.4.4 Questions posées par la participation aux jeux dans le groupe

> « *Traduire ce que nous observons au sein du jeu théâtral n'est pas sans poser une question d'ordre épistémologique, puisque notre observation est conditionnée au fait que nous participons à l'interaction ludique, et que par conséquent il n'est pas possible de jouer tout en restant extérieur au jeu lui-même. Celui qui joue exerce par son action même une influence sur la situation et modifie les sujets en présence. En ce sens, on peut dire que jouer c'est faire vivre une pensée en acte. Comment dès lors observer une situation si on y est pleinement impliqué ?* » (Attigui, 2016 b, p. 329).

[323] Les patients de l'hôpital de jour ont l'habitude du turn-over des stagiaires, car nous avons en permanence deux élèves infirmières, une stagiaire psychologue et souvent un stagiaire art-thérapeute. Ils sont le plus souvent accueillants et soucieux de leur apprentissage du métier.

7.4.4.1 Partager le même paysage

« *Pour accueillir quelqu'un il faut se mettre dans le même paysage… C'est du sentir. On participe.* » (Oury, 1989, p. 58). Je partage dans le groupe, avec le groupe, les jeux avec les sons et les gestes. Nous sommes tous « côte à côte » immergés dans le sonore, la musique. Je sais que cette position participative d'implication dans le jeu entraîne une réticence chez certains cliniciens (voir une suspicion et une critique par la part de régression et de plaisir autoérotique éventuel présent dans le jeu partagé). La position distanciée du retrait observateur est plus souvent prônée, pour laisser la spontanéité des patients se déployer, ne pas intervenir, ne pas induire, ne pas empiéter sur leur expression, ne pas majorer le risque de suggestion et de séduction inhérent à toutes les thérapies. Mais pour les personnes de ce groupe, il me semble qu'il faut rester au contact, au plus près de leur vécu, du vécu du groupe, pour construire un espace commun, un espace d'échange, engageant non seulement les mots, mais toutes les potentialités langagières des sujets en présence. Soulignons là que la possibilité d'observer tout en s'impliquant dans le jeu, d'avoir une *attitude d'observation participative active et réflexive* (Delalande, 2015, p. 255) est grandement facilitée par la présence de l'enregistrement des improvisations qui offre la possibilité d'écouter autant que nécessaire l'improvisation et permet de garder un écart élaboratif après coup.

« *Conduire un groupe c'est accepter et respecter sa force et les aléas qui peuvent se produire, et c'est aussi supporter d'être embarqué avec lui* » (Robert, 2014, p. 123). Je m'implique dans le jeu pour être dans une présence effective participative, partager leur champ expérientiel, un « *co-agir scénique* » (Hartung, 2016, p. 1218), un « *ouvrage de création de sens mené en commun, au plus près des éprouvés* » (Baranès, 2002 p. 1839). IL me semble que la présence dans le jeu amène les patients à ressentir que nous nous préoccupons d'eux, qu'ils nous importent. « *L'autre nous importe ce qui veut dire deux choses : qu'il compte pour nous en même temps qu'il nous amène à lui* » (Vion-Dury & Al., 2013, p. 348).

Tous les soignants participant à l'atelier sont impliqués au niveau de l'échange de base du groupe par leur présence énergétique, par de mini-stimulations de regard, d'attitudes, de gestes et cette activité *d'interliaison rythmique* dans ces deux pôles de réceptivité et de stimulation s'organise en fonction de soi et des autres. Il ne peut être perçu « *qu'en*

l'éprouvant de l'intérieur, en étant soi-même partenaire-participant » (Avron, 1996, p. 98)[324]

7.4.4.2 Un positionnement de discrétion

« *C'est bien parce que le poids de toute présence est tel que nous devons y mettre de la discrétion* » (Avron, 1996, p. 24). Il existe effectivement une véritable difficulté à trouver ce positionnement de discrétion, à trouver le tempo juste des silences, des interventions, pour encourager l'utilisation du dispositif. Chaque clinicien, chaque musicien a son propre style, ses singularités, sa propre façon d'utiliser son médiat. Ce style propre se forge au fil de la pratique et les improvisations des patients sont inévitablement influencés par la façon dont le thérapeute interagit avec le sonore, par son expérience du sonore (De Backer, 2006).

La difficulté est de trouver un dosage entre retrait et implication dans le jeu, de « *rester en retrait tout en sollicitant* » (Chouvier, 2015, p. 14), de se situer sur une ligne de crête inconfortable entre un trop de neutralité et un trop d'excitation, de ne pas se laisser absorber dans sa propre production pour ne pas donner aux patients le sentiment de les laisser tomber, d'être dans un partage porteur et vivifiant sans empêcher les transferts négatifs ou la dépression, d'être à la fois dedans et dehors, de maintenir la dissymétrie inhérente à toute relation thérapeutique…

Dans le jeu avec les sons, le rôle des formes de vitalité dynamiques dans la rencontre entre les participants du groupe est fondamental pour partager des « *moments de reconnaissance mutuelle* », des « *moments de rencontre* » (D. Stern) par l'immersion dans le flux sonore partagé. Je peux trouver une forme *d'être-avec* en proposant des modalités d'accordage, de soutien à ce qui émerge dans le groupe, ou encore en dialoguant, en jouant quelque chose d'autre, mais toujours en restant « dynamiquement en dessous de ma musique » (Stern, 2010, pp. 177-178), (Wigram, 2004), (De Backer, 2006). Nous restons relativement discrètes, en deçà de nos compétences musicales. Lorsqu'on est musicien et que l'on a travaillé des années à la recherche d'un « beau son », avec le support du code musical de notre culture musicale occidentale, un véritable travail est nécessaire pour

[324] O. Avron s'appuie sur l'observation réceptive, participante et intuitive décrite par W.R. Bion qui témoigne de la capacité du thérapeute à supporter les tensions de la situation émotionnelle et de leur donner sens, d'exercer une fonction alpha dans un contexte interactionnel actif (Avron, 1996, pp. 184-185), de se servir de sa subjectivité comme d' « *une sonde sensible* »pour décrire un état mental collectif, un climat, auquel il se sent participer lui-même (Avron, 1996, p. 190). Il utilise ses propres sensations pour ressentir ce qui est train d'être vécu par chacun et l'ensemble du groupe. Il s'adapte au climat, à l'atmosphère du groupe sans perdre de vue sa direction, ses objectifs.

laisser de côté certains repères rythmiques, harmoniques, pour être curieux de la tonalité archaïque dégagée par certaines improvisations, du chaos sonore que produisent les magmas sonores bruts, les dissonances. Cela impose un déconditionnement, un désapprendre de son savoir, un recommencement. « *Nous pourrions donc parler ici d'un savoir-faire qui désapprend son savoir, et progressivement apprend à savoir ne pas savoir faire, ou bien, il se peut que son savoir-faire se développe progressivement dans la plasticité de ne plus savoir.* » (Eslava, 2014, p. 103). En m'aventurant dans le jeu et l'interaction avec le groupe, mon goût et plaisir du sonore, ma propre associativité, mon engagement corporel et émotionnel en lien avec l'associativité du groupe s'exprime, se transfert, dans le jeu. Accepter de jouer implique une part d'inconnu, de surprise, implique « d'être prise au jeu et au corps », d'être face à ses propres résistances, d'être confrontée à ses propres expressions archaïques. Il faut refréner les consignes d'apprentissage de la musique, éviter de combler le vide ou d'apporter une structure rythmique « toute faite », qui ferait perdre au dispositif son objectif thérapeutique pour se transformer en apprentissage, ou en moment de loisir musical. C'est à cette condition que le jeu avec le sonore peut faciliter la restauration d'un espace potentiel et les transferts, que l'improvisation peut être le lieu de projections de sentiments confus et inélaborés. L'objet médiateur ne vaut que comme espace de mise en jeu de dimension psychique, c'est-à-dire pour ses fonctions médiatrices. Des progrès pourraient se repérer dans l'utilisation du sonore, des instruments, un jeu en rythme, par exemple, mais ne rien ouvrir au niveau de la dynamique psychique. Or c'est cette ouverture et les potentialités de changement qu'elle pourrait offrir qui nous intéressent.

7.4.4.3 Un engagement pour (re)jouer une relation homosensuelle en double

> *« Il s'agit finalement de rendre signifiant les mouvements, les sensations, les vécus corporels d'ordre cénesthésique, kinesthésique, mimogestuopostural, autrement dit de mettre en forme et en figure des impressions sensori-motrices, qui vont pouvoir devenir des représentations choses sensorielles (symbolisation primaire). Cette appropriation d'un sens, qui ne saurait s'effectuer pour les patients que dans l'intersubjectivité, nécessite des modalités d'intervention spécifiques du clinicien, usant par exemple du langage pictural, de la gestualité, de la théâtralisation. »* (Brun A. 2013 c, p. 114)

Ce partage du jeu dans le même langage, langage non verbal auxquels les patients sont parfois plus sensibles, permet de reconnaitre les « presque jeu » des participants, les jeux potentiels en friche, « *d'entendre les traces du jeu potentiel qui n'a pas pu déployer ses virtualités symbolisantes* » et de (re)mobiliser une capacité à jouer malgré l'angoisse, en

apportant, avec l'ensemble du groupe, une présence, une contenance et des réponses que l'environnement premier a été empêché d'apporter historiquement (Roussillon, 2008 a), de mettre notre psyché au travail dans ses fonctions médiatrices (Kaës, 2004).

Ce qui cherche à se répéter tout au long du parcours du groupe, je l'ai plusieurs fois souligné dans la description du cheminement clinique, est un manque, des appels à une rencontre. Les participants ont besoin de faire l'expérience de personnes réceptives, « *réelles et vivantes* » selon l'expression de D.W. Winnicott, qui supportent les tensions et cherchent à comprendre avec eux ce qui se passe malgré la confusion, le sentiment de débordement et d'impuissance que peuvent faire vivre à la fois la psychose, la situation groupale et le chaos sonore. Je ne dois pas être vécue comme absente, détruite et morte et doit laisser apparaître à l'image d'un environnement primaire facilitant, suffisamment bon (donc suffisamment défaillant), une forme de *holding* (D.W. Winnicott). Il s'agit d'être là, en première personne comme un semblable néanmoins différent, de se laisser atteindre, touchée, de ressentir, imaginer, ce qui a pu se passer, de s'ajuster, d'inventer du « sur mesure », d'être disponible. Une attitude trop neutre, en retrait, pourrait être vécue comme de l'indifférence ou de l'abandon répétant un environnement premier peu sensible, peu empathique insuffisamment accordé, un environnement dont les fonctions médium malléable et miroir ont fait défaut. Avant d'atteindre le niveau verbal, l'expérience prend forme dans la musique.

Le partage du jeu permet de tenir compte de leurs motivations (de la charge sensible et affective qui la sous-tend) de leurs aptitudes à établir un contact avec les autres et de les soutenir en s'accordant à leurs actions, à leurs besoins intersubjectifs fondamentaux. Lorsque je me mets en mouvement avec eux dans le geste, le sonore, une autre réceptivité s'ouvre aux éléments corporels archaïques sensori-moteurs. J'offre un support identificatoire, un double qui propose des figurations que les participants peuvent transformer et faire varier pour jouer des petites différences. Le partage de l'improvisation sonore au côté du groupe permet d'avoir une fonction de soutien et de *relation homosensuelle en double,* à prendre temporairement la place d'un double ajusté rêvant, qui pourrait secondairement être intériorisée… tout en veillant à ne pas me trouver enfermée dans une position maternelle dont il serait difficile ensuite de se dégager (Attigui, 2016 b, p. 347).

7.4.5 Limites rencontrées pendant l'écriture

Au moment de formaliser un écrit pour rendre compte du parcours clinique du groupe j'ai fait à nouveau l'expérience qu'il est difficile de faire coexister une posture de clinicienne impliquée dans la rencontre et de l'écriture. Pendant la période d'immersion dans la pratique clinique je me suis demandée comment je pourrais la restituer tant elle m'apparaissait sur le vif souvent confuse, chaotique. J'ai plusieurs fois repoussé le moment de me plonger dans mes cahiers de notes pour organiser un écrit qui puisse, conformément à mon projet, rendre compte, même partiellement d'une clinique de la médiation sonore et musicale « en train de se faire ». Ce n'est qu'après la fin du cycle (février 2013-juin 2016) avec un peu de recul, et sous le joug de l'avancée du calendrier, que j'ai pu véritablement reprendre le cheminement de ce groupe et découvrir avec intérêt sa forme et ses reliefs de type Thème et Variations. J'avais alors une idée de la « fin », la possibilité de deviner une « *cohérence à rebours* » (Apfelbaum, 2009, p. 16). Puis m'absorbant dans ce travail d'après-coup avec ce groupe il me semble que j'ai perdu une partie de mon attention et de ma présence clinique avec le nouveau groupe qui s'est constitué en septembre 2016, comme si les deux taches étaient difficilement compatibles.

Je n'ai cependant, une fois la forme trouvée, pas perdu mes appréhensions, appréhensions de mal comprendre comment les participants utilisent le dispositif, de mal comprendre « ce qu'ils font » avec le sonore, appréhensions de donner du matériel clinique une vision insuffisamment dégagée de mon interprétation, d'en faire une « *récupération imaginative* » et d'établir des « *référenciations abusives* » (Oury, 1989, p. 131), ou d'en faire une opération purement intellectuelle. Le retard à « m'y mettre » relève d'une véritable résistance qui m'apparaît en lien avec le risque de « *mutiler le réel clinique* » (Rabeyron, 2017, p. 360), le risque d'une *« défiguration du groupe réel*» (Roquefort, 2014, p. 99) et le dévoilement à des « tiers étrangers » de l'intimité de cette pratique. L'aspect « non tangible », et intime du matériel observé (émotions, rêveries, fantasmes…) est difficile à transcrire par écrit et entraîne inévitablement une forme de censure. S'ajoute la difficulté à mettre en forme des matériaux multiples recueillis sur une longue durée concernant un grand nombre de patients, par les réserves concernant la confidentialité, et les choix nécessaires que cela implique dans le projet même d'une communication.

Le langage verbal impose une linéarité qui rend difficile la transcription de la simultanéité et des flux qui s'entrecroisent, de la condensation temporo-spatiale des ressentis, de leurs correspondances, des lignes de force qu'ils tracent, des champs

d'attraction qu'ils créent, toujours mouvants, à la limite du saisissable. Toute expression verbale est très lente par rapport, à la vivacité, la fulgurance, la polyphonie (la verticalité) de la sensation. Il réduit là où l'on voudrait communiquer la complexité du processus, la richesse de l'expérience vécue dans la situation clinique. J'ai cherché une figuration polyphonique musicale de l'associativité groupale, mais elle s'est avérée difficile à écrire en format informatique et n'était d'aucun apport pour la lisibilité des phénomènes.

La restitution est donc marquée par l'incomplétude, la linéarité, mais aussi l'inachèvement du fait des choix de lecture des significations potentielles proposées. C'est un travail qui n'est pas clos et reste en marche. D'autres approches, d'autres lectures peuvent être données dans des après-coups à rebonds. Le cas clinique de groupe n'est qu'une représentation qui ne peut pas rendre compte de la réalité clinique, mais reste un exercice incontournable pour rendre intelligible la clinique.

Il faut d'emblée accepter le risque de se tromper, l'imperfection, la faiblesse des propos qui ne peuvent rendre compte de l'ensemble de l'expérience et l'idée de contestations et de désapprobations possibles.

7.4.6 Les limites concernant le matériel sonore

Les productions sonores de nos patients auraient-elles plus de sens pour nous qu'une simple cacophonie ? Nos patients peu individualisés voire désorganisés ne sont pas encore prêts à percevoir une délimitation à cet « objet incertain » que représente le sonore et leur expérience avec la musique est plus fusionnelle que triangulaire (Lecourt, 1988, pp. 92-93). J'ai rencontré des difficultés à exercer mon écoute pour entendre dans le chaos sonore ou le presque pas audible ce qui cherche à se manifester, à faire lien ou à l'éviter. J'ai tenté d'écouter l'acte sonore comme message émergeant des psychés, dans le statut d'une interface qui s'organise dans une interaction entre geste, activation sensori-motrice et trace mnésique perceptive, comme matériau qui a une présence, une musicalité.

L'espace musical est à la fois un espace psychique et un espace du mouvement. Du geste corporel de chacun naît une suite de sons audibles par tous dans une pluralité d'écoutes subjectives et ces écoutes génèrent un espace mental pour chacun des auditeurs et pour le groupe d'où émergent d'autres gestes sous-tendus éventuellement par le projet imaginaire en train de se faire pour chacun dans un sorte de poly-organisation spatiale, texturale et émotionnelle. Des représentations de gestes sonores mentaux sont transférées dans le jeu

instrumental et deviennent des gestes sonores spatio-temporels audibles. Le geste sonore, par sa coïncidence avec le geste physique rend audible, donne une forme à des éprouvés.

Peut-être faut-il que notre écoute n'attende rien des improvisations sinon de guetter les moments où elles nous surprennent et surprennent le groupe et nous fait avancer en territoires inconnus, inaudibles jusque-là[325] « *On pourra faire remarquer que, pour les psychanalystes, la question est moins de savoir comment la communication passe et s'établit, que de comprendre comment s'articule, dans ce qui est dit dans le groupe, le rapport et l'écart entre ce qui peut se dire ici et ce qui s'est noué ou ne s'est pas constitué psychiquement ailleurs autrefois*. » (Kaës, 1998, p. 18)

7.4.7 Limites dans l'appréciation des effets sur les patients

> « *Même si nos patients ne guérissent pas, ils nous sont reconnaissants de les voir tels qu'ils sont, ce qui nous procure une grande satisfaction.* » (Winnicott, 1971, p. 162)

Les patients sont pris en charge dans différents espaces institutionnels qui sont tous des espaces potentiellement propices à la symbolisation et nous ne savons pas comment le patient relie, tisse dans sa psyché ce que lui apportent les différents espaces de soin. Il semble que cela se passe hors de nos possibilités d'observation et que nous devons renoncer à tout comprendre, tout expliquer, tout interpréter. Il est difficile d'apprécier comment les processus relancés dans le petit groupe à médiation peut s'élargir à d'autres situations de la vie du sujet (Rabeyron, 2017, p. 362). Quoi qu'il en soit « *Il faut bien avoir à l'esprit qu'une brève succession de moments psychothérapeutiques ne saurait suffire à guérir une longue psychose*. » (Benedetti, 2000, p. 901) et que nous ne pouvons qu'être modeste sur les apports de nos soins.

7.4.8 Les limites d'une recherche qualitative par étude de cas

> « *Le cas clinique ne prouve rien, il enrichit les connaissances de ceux qui partagent le même type d'expérience*. » (Widlöcher, 1990, p. 286)

Rechercher implique de se situer par rapport à une démarche de recherche et les critères qui la caractérisent.

[325] « *Il me semble essentiel que l'écoute clinique n'attende rien de la parole qu'elle écoute sinon de guetter les moments où cette parole se surprend elle-même et se permet d'avancer en des territoires où la conscience ne voit plus rien.* » (Estellon, 2014, p. 9)

7.4.8.1 Une démarche scientifique ?

Les critères traditionnels de la recherche sont : l'objectivité, la validité, la fidélité, la réfutabilité. Axé sur une démarche exploratoire, de découverte, de réflexion à partir de l'observation clinique de sujets, de groupes, dans leur singularité, le statut scientifique du cas est souvent considéré comme fragile (Pedinielli & Fernandez, 2005, p. 60). De plus nous l'associons ici à la musique, un « *art louche* » qui apparaît comme *« une puissance irrationnelle », « liée à l'élémentaire du corps, dans ce qu'il a d'immaîtrisable…* » (Sève, 2002, p. 57). Et elle ne « *remplit aucune des deux conditions de l'objectivité : la présence d'une matière, la présence d'une signification conceptuelle.* » (Sève, 2002, p. 60)

- Objectivité ? Le cas ne s'atteint que par la saisie et la reconstruction qui en est faite par le clinicien (Bourguignon, & Bydlowsky, 1995, p. 44), (Humery, 1995). C'est une démarche qui engage des sujets dans leur subjectivité : patients, clinicien, mais aussi lecteur, évaluateur. Les faits observés, les sens potentiels dégagés, ne sont pas vérifiables. Ils sont établis à partir d'une construction subjective. L'implication subjective fait partie intégrante de la posture de recherche et intervient à différents niveaux : au moment de la naissance et de la construction du projet, au moment des ateliers, dans le recueil et l'analyse des données, dans la mise en forme des résultats et leur écriture. Le récit du cheminement clinique est en partie une interprétation qui relève du travail du contre-transfert. Il s'agit donc surtout d'être objectif par la reconnaissance des subjectivités en présence sur lesquelles porte notre travail. L'objet de l'observation du clinicien a une structure analogue à son instrument d'observation. Les processus psychiques des sujets, du groupe et de leurs liens, que nous cherchons à saisir, subissent une distorsion sous l'effet de notre propre psyché, de notre propre écoute, de nos éprouvés. Les sujets, le groupe sont le reflet de personnages composites multiformes, fait des images internes des sujets du groupe et de celles du clinicien lui-même (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 13). Il serait plus juste de dire que le psychisme d'autrui, d'un groupe, ne « s'observe pas » au sens d'une observation extérieure, mais qu'il s'éprouve ou *« s'expérience »*[326] et que l'objet de la recherche se situe dans une perspective intersubjective fondamentale qui est là valorisée.

- Validité ? Il n'y a de praxis qu'à une échelle restreinte. Une praxis ne peut être un modèle généralisable. Le caractère singulier des études de cas fait douter de la possibilité

[326] En référence aux deux termes anglais qui différencient to experiment et to expérience.

de généralisation (validité externe). Par contre la proximité de l'objet de la recherche garantit une bonne validité interne[327], car on étudie bien le phénomène choisi.

Un seul thérapeute ne peut pas réunir dans sa vie professionnelle un très grand nombre de cas, mais ce nombre peut être accru par la mise en commun de nos cas et permettre de repérer les points communs et les différences. J.M. Thurin[328] propose de réunir les observations des cas cliniques dans des bases pour contrebalancer l'absence de généralisation reprochée à cette approche prenant en compte la singularité et la complexité de chaque cas et la subjectivité du chercheur et accroitre la validité de la méthode de l'étude de cas. « *Chaque nouveau cas apporte à la fois sa singularité et sa communauté avec l'ensemble ou un groupe des autres cas*» (Thurin J.M., 2012, p. 371). Ainsi la réunion des cas par des groupes de pairs exerçant dans des institutions diversifiées et leur mise en relation dans une recherche qui travaille à partir de « *cas isolés-regroupés* », au *« niveau de l'inter-cas »* permettraient d'identifier des facteurs communs et des facteurs spécifiques (Thurin M. & Thurin J.M., 2007) (Thurin J.M., 2012), (Briffaux et al., 2007), «*enrichirait considérablement non seulement la définition des critères d'évaluation clinique, mais les pratiques cliniques en elles-mêmes*. » (Brun & Roussillon, 2016 b, p. 200). La comparaison avec d'autres cas de groupe à médiation sonore et musicale pourrait permettre une meilleure compréhension des processus de symbolisation dans cette médiation. Cela nécessiterait de trouver une certaine homogénéité dans la description et la présentation pour participer éventuellement ensuite collégialement au regroupement de cas et travailler transversalement sur plusieurs cas. Nous ne travaillons jamais seul. Même seul face à nos patients, nos groupes internes d'appartenance, nos espaces de supervision (en équipe et personnel) nous accompagnent. Mais la constitution et la participation à un groupe de pairs de recherche sur la médiation thérapeutique sonore et musicale, proche de la clinique, apporterait un supplément de cohérence et de richesse au travail avec ce médium.

- Fidélité ? Elle porte sur les techniques et les instruments d'observation en référence à des référentiels théoriques donnés. Dans notre champ épistémologique psychanalytique, le clinicien-chercheur est l'instrument principal de la collecte et de l'analyse. Il engage

[327] « *La validité interne répond à la question : le résultat est-il réel et fiable ?* » et celui de la *validité externe* à « *le résultat est-il transposable au monde réel ?* ». « *En recherche qualitative (glossaire de Pigeon et Kellett) la validité interne repose sur la qualité d'une recherche où l'observation porte réellement sur l'objet qui doit être observé.* » (Thurin M. & Thurin J.M., 2007, p. 289. Voir aussi p. 94 et 115).

[328] En France, J.M. et M. Thurin et leurs collaborateurs sont à l'origine d'un vaste projet d'évaluation des psychothérapies à partir d'études intensives de cas. Nous ne pouvons citer ici tous leurs travaux, leur méthodologie et leurs sources de référence dont un aperçu est possible sur le site www.techniques-psychotherapiques.org/

pleinement sa propre activité psychique qui n'est ni prédéterminée, ni statique, ni reproductible. Mais cette plasticité et cette souplesse qui rendent le critère de fidélité peu probable constituent justement l'un des éléments déterminants de l'efficacité thérapeutique (chap. 2.1.2).

- Réfutabilité ? Une hypothèse n'est scientifique que si elle peut être démentie par l'expérience (K. Popper). L'étude de cas garde « *une sensibilité au contradictoire* », « *au non cohérent avec ce qui était attendu* » (Perron, 2007, p. 66). La pratique met la théorie, le rapport au savoir préalable, « e*n crise* » (Roussillon, 2012, pp. 12-13). « *Le récit tirera son pouvoir de conviction de sa fidélité aux faits, de la qualité de l'intrigue qu'ils tissent, de l'intelligence des enchaînements déductifs. A la limite, ce qui semblera irréfutable, c'est la complexité à proprement parler inimaginable du puzzle de la reconstruction.* » (Donnet, 1990, p. 235).

7.4.8.2 Les limites d'une étude de cas est aussi à la source de son intérêt

Si le cas clinique ne répond pas en tout point à une forme de positivisme qui semble aujourd'hui s'imposer, il nous encourage à ne pas abandonner des modèles qui ne sont pas expérimentalement démontrables et mesurables, mais n'en possèdent pas moins une valeur pour la connaissance de l'humain comme l'attestent les savoirs cliniques, mais aussi sociaux, philosophiques, artistiques, mythologiques… (Georgieff, 2013, p. 21). Pour cela une formalisation la plus rigoureuse possible de l'exploration clinique conçue comme une recherche permanente est à trouver (Roussillon, 2012).

Plusieurs arguments sont en faveur de l'étude de cas (Stile, 2013)

- L'étude de cas utilise une autre stratégie que celle des tests d'hypothèses et de recherche d'exactitude par la preuve. L'enjeu n'est pas là de vérifier une hypothèse et d'explorer une facette d'une seule théorie. Un cas fait appel à de nombreuses questions théoriques (Stile, 2013) mises à l'épreuve de la clinique.. Il ne s'agit pas de vérifier une facette d'une seule théorie. Le questionnement, l'exploration, sont le moteur de la recherche à partir du cas (Widlöcher, 1990, p. 286).

L'étude de cas poussée et détaillée par sa prise en compte du contexte la pratique clinique dans son milieu et leur sensibilité à percevoir comment le processus de changement se produit peut offrir des informations originales, des innovations. Ils ne sont plus considérés aujourd'hui comme « de simples récits » ou « des illustrations de théories », mais comme des points de départ d'une élaboration théorique « à partir » du cas. En effet le rôle de la clinique mis en relief par l'étude de cas, n'est pas d'illustrer ou

d'exemplifier la théorie, mais de la problématiser, de mettre la théorie à l'épreuve de la clinique, de dégager de nouvelles hypothèses en rapport avec une problématique.

- L'étude de cas a un caractère concret et actif (Giroux, 2003). Elle est ancrée, enracinée sur le terrain de l'exercice clinique. Elle se donne pour objectif de partir de la clinique telle qu'on la rencontre en réalité dans les lieux de soins et de ne pas dissocier le soin psychique qui se fait et celui qui fait l'objet de publication scientifique centrée sur des éléments isolés.

- L'étude de cas tient compte de la singularité, de la complexité, du contexte d'ensemble de la pratique clinique. Elle concerne « de vrais » patients, considérés dans leur complexité « *comme une totalité contradictoire et opaque, en proie à des conflits et produit par une histoire, dont une part lui reste à découvrir dans une relation toujours difficiles aux autres, représentés dans l'observation et l'étude de cas par le clinicien.* » (Pedinielli & Fernandez, 2005, p. 125). Une des particularités de cette approche est de prendre en compte la temporalité, les dimensions historiques, contextuelles et circonstancielles des phénomènes observés, de prendre en compte les singularités individuelles, les registres pluridimensionnels d'un sujet, du groupe et de leurs interactions complexes, les micro mécanismes de changement et leurs liens, les phénomènes transférentiels, les variables d'ajustement des dispositifs à l'évolution des personnes suivies, la part d'indécidable, l'absence de programme préétabli… Elle permet de décrire des phénomènes avec leur complexité et leur singularité, dans une approche compréhensive qui implique de nombreux facteurs que l'on ne pourra jamais du reste tous décrire.

- Par ailleurs les normes actuelles ont ouvert deux nouveaux horizons pour la recherche (Bruscia, 2005). Le premier est la reconnaissance que les facteurs esthétiques influencent la qualité de notre savoir. Savoir et esthétique sont inséparables dans l'expérience humaine, ils sont inséparables dans l'expérience de la musique, et ils sont inséparables dans l'expérience de la clinique de la médiation sonore et musicale. Comment peuvent-ils être distincts dans la recherche sur la médiation sonore et musicale ? Le deuxième nouvel horizon est la reconnaissance de « l'humanité » (humanness) du chercheur et des causes déterminantes de ses qualités singulières. La recherche qualitative est un processus où un être humain essaye véritablement de comprendre quelque chose au sujet d'un autre être humain ou au sujet des conditions d'être humain à l'aide des approches qui profitent pleinement d'être humaines. (Bruscia 1995, p. 426).

7.4.10 Survie par la pratique clinique et son écriture

Nous avions commencé ce travail en évoquant l'enjeu de survie de la pratique clinique à partir de recherches situées au plus près des conditions d'exercice en milieu hospitalier (chap. 1.2). En cette fin de parcours, nous souhaitons souligner la question de la survie par la réflexion sur la pratique clinique et son écriture dans les institutions psychiatriques.

La pratique quotidienne en milieu hospitalier psychiatrique impose un contact continu avec des formes de souffrances psychiques particulièrement lourdes et désespérantes. La disponibilité dans le temps et dans la pensée pour un travail de distanciation et de partage narratif dans la groupalité de l'équipe pluridisciplinaire, pour les supervisions et les analyses de la pratique qui permettent un si nécessaire travail de liaison psychique et de transformation, est de plus en plus difficile à maintenir (Gaillard, 2017). La psychiatrie institutionnelle et la sectorisation porteuse d'une culture et d'une entourance fondamentalement humaine aux sujets souffrants psychiquement sont aujourd'hui démantelées. Des aspects pénuriques s'installent (Bittolo, 2007 b, pp. 12-14). Le manque de personnel (faible attractivité, pénibilité, obsession sécuritaire, nombre d'arrêt de travail sans précédent, départs) entraîne d'incessants remaniements déstabilisant le travail collectif des équipes. La souffrance au travail est de plus en plus prégnante parmi les soignants. La pénurie idéologique, un management opératoire, le vacillement des repères théoriques, s'ajoutent au manque de moyens matériels laissant la place à une forme de positivisme, de surestimation du quantitatif, aux démarches de protocolisation déniant la complexité de la vie psychique. Le risque est d'abandonner tout modèle qui n'est pas expérimentalement démontrable et ne plus trouver d'ouverture pour développer des soins innovants et originaux fondés sur la rencontre et le partage dans les structures hospitalières…

J. Hochmann (2015 a) souligne le « *discrédit* » et le « *désaveu croissant* » qui touchent la pratique psychiatrique relationnelle fondée sur plusieurs décennies d'expériences et de théorisations et dit son regret de ne pas avoir plus tôt soutenu une démarche d'évaluation de ces pratiques (Martin & Al., 2016, p. 198). Dans cette clinique relationnelle, la rencontre, l'art de l'écoute, l'alliance thérapeutique, le partage d'affect, la prise en compte du vécu des soignants, le développement de l'empathie visent à donner un sens potentiel aux symptômes psychiques et valeur à la subjectivité de celui qui l'éprouve. « *Alors qu'il y a peu on cherchait dans la psychiatrie et dans son organisation institutionnelle une inspiration pour rendre la médecine hospitalière plus humaine, plus attentive aux besoins*

individuels des usagers, plus soucieuse d'un travail d'équipe associant davantage tous les agents à la prise de décision, plus ouverte aussi sur le territoire d'origine des patients et sur un fonctionnement en réseau, on s'est mis à dénoncer son défaut d'évaluation scientifique, son recours théorique à la psychanalyse, assimilée à une idéologie mystifiante, à l'absence de publications dans les revues internationales indexées. » (Hochmann J. , 2015, p. 10). Les espoirs de découvrir et d'expliquer les pathologies mentales exclusivement par leurs soubassements cérébraux de la psychiatrie biologique sont déçus. « *Le constat actuel est clair : les recherches en neurosciences n'ont abouti ni à la mise au point d'indicateurs biologiques pour le diagnostic des maladies psychiatriques ni à de nouvelles classes de médicaments psychotropes.* » (Gonon, 2011, p. 54). Les modèles neurologiques sont fragiles et inadéquats à la psychiatrie (Vion-Dury & Naudin, 2017). Il est ainsi reproché à la psychiatrie son ignorance (aucune lésion d'organe ou substrat biologique certain) mais aussi ses approximations (aucun test diagnostic fiable, un diagnostic souvent provisoire, une frontière entre le normal et le pathologique floue), et son manque d'efficacité (pas de guérison à l'horizon, tout au plus parlerons-nous de rétablissement). La spécificité de la psychiatrie dans le champ médical a de plus en plus de difficulté à s'imposer. La référence à l'approche psychanalytique ou phénoménologique n'est plus organisatrice de la pensée soignante dans les projets institutionnels.

Dans ce contexte général, la clinique de la médiation thérapeutique dans les secteurs adultes a été peu favorisée au sein du Pôle Santé Mentale de l'hôpital dans lequel j'exerce, malgré des engagements forts de certains soignants qui se débrouillent « avec les moyens du bord ». Une unité de soins à médiations créée depuis quelques années dans les unités d'hospitalisation temps plein peine à s'organiser de façon unitaire faute d'équipe dédiée. Une telle équipe permettrait d'acquérir une formation et d'avoir des temps réguliers réservés à ce type d'activités thérapeutiques spécifiques. Les démarches « d'éducation thérapeutique » semblent aujourd'hui davantage dans « l'air du temps » et ce sont elles qui sont valorisées dans les démarches d'accréditation et de formation du personnel soignant. Sans doute répondent-elles aux attentes de rapidité, d'évaluation et du court terme. La créativité met en œuvre la spontanéité, l'imagination, le jeu, une posture d'ouverture, de mobilité. Elle contient une dimension subversive pour les institutions qui exigent aujourd'hui une conformité, une transparence, une traçabilité, une lisibilité de type protocole. Une complémentarité entre les différents types d'approches est cependant possible et souhaitable. Elle serait plus féconde que des mouvements de balancier.

L'ensemble de cette situation génère du découragement, mais peut se convertir en travail, un travail pour « *rester créatif et vivant* ». Ce choix de recherche à un moment où dans l'institution qui m'emploie les propositions de soins à médiations sont particulièrement dévalorisés n'est pas étranger à mon souhait de me déterritorialiser de la sphère hospitalière, de respirer sur « une autre scène, en me tournant vers l'université pour pouvoir continuer à travailler, à défendre la pratique clinique de terrain, du jeu, dans un climat qui ne lui est pas favorable.

M. Enriquez (2001, pp. 201-219)[329] dans « *l'écriture représentative* » souligne combien l'écriture peut être pour le clinicien (comme pour certains patients) une activité indispensable au maintien de sa vitalité psychique et permet de « *tenir le coup* », de maintenir l'investissement nécessaire. Cette « *activité de réappropriation de soi et de création* » peut se comprendre comme une « *réponse à l'insoutenable* », à « *l'insaisissable* », à « *l'opaque et au dysharmonique* » pour tenter de « *donner forme et sens* » à des vécus archaïques (ibid. p. 218). Dans cette perspective il s'agit d'un « *soin du soin* » (Roman, 2013, p. 40), d'une « *récupération nécessaire à l'économie narcissique* » (Mijolla-Mellor de, 2009, p. 13)

J'ai ressenti la nécessité de rendre compte du travail qui permet de faire coexister la douleur de la confrontation à la souffrance et la beauté des moments de rencontre où semble surgir du néant, de la solitude extrême, un *« sentiment bouleversant d'exister » ;* la beauté qui *« s'oppose à l'horreur d'un temps mortifère, figé »*, celle qui donne à entrevoir *« les mouvements obscurs et souterrains »*, celle qui *« engage un mouvement vital »* (Franck, 2007). Je m'intéresse, à partir de la médiation sonore et musicale, à ces moments de remaniements, d'ouverture, de clarté, qui ouvrent un nouvel espace, ces moments à partir desquels des transformations symbolisantes sont possibles. Ce sont ces moments fondamentaux, ces « *éléments moléculair*es » de la clinique, ces « *moments de mouvement »* (Rogers & Ducraux-Biass, 2009), vecteurs de changements qui me semblent devoir être valorisé dans leur réalité concrète, pour les rendre partageables, compréhensibles à d'autres et permettre de formaliser ce qu'ils contiennent de théories, de modélisations préalables, mais aussi d'imprévus.

[329] Texte paru initialement en 1978 sous le titre « *l'indicible et l'écriture* », dans la revue *Topique*, (21) 47-66.

7.4.11 Perspectives

La prise en compte des limites rencontrées dans cette étude de cas permet d'envisager des prolongements possibles à ce travail et insuffle des idées pour de nouvelles recherches.

Les données du groupe étudié ne sont pas toutes exploitées. Tous les enregistrements peuvent être à nouveau repris et réétudiés plus en détail, ou selon un autre axe qui n'était pas celui que je m'étais fixé au départ. Je pense par exemple à une lecture plus fine (éventuellement avec l'aide d'outils informatiques) d'un sujet dans le groupe.

Un aspect du déroulé « macroscopique » du groupe est souligné ici. Une nouvelle étude à une échelle plus « microscopique », sur quelques séances, avec une co-thérapie stable permettrait d'entrer plus en détail dans les phénomènes « discrets » en jeu.

La mise en commun avec d'autres groupes travaillant sur des bases communes permettrait de situer la singularité de ce groupe. Une collaboration entre recherches universitaires et pratiques de terrain pourrait enrichir les deux démarches.

Une étude à partir d'un groupe à médiation écoute musicale permettrait de comparer les potentialités symboligènes des deux approches : approche réceptive et approche active.

À l'hôpital de jour les patients s'engagent dans plusieurs espaces de soin, avec différents médiums. Une recherche pourrait être menée pour tenter de saisir comment les patients se saisissent de ces différents espaces mis à leur disposition et comment les qualités différentes des médiums sont mises en jeu.

Conclusion

« *Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons* »[330]

Sur la base d'une « *épistémologie des multiples possibles* », nous avons cherché des correspondances entre trois champs conceptuels : psychanalytique, philosophique et musicologique. Cette recherche théorique a souligné l'aspect fondamental des processus de symbolisation primaire, véritable « *pulsation de la psyché* » que nous rapprochons des formes de vitalité dynamiques, des Unités Sémiotiques Temporelles, de l'unité indissoluble du sentir, du se mouvoir et du signifier. Ces concepts sont féconds pour lire et dire la clinique de la médiation thérapeutique sonore et musicale.

Établir un lien, un « *être-là ensemble* », construire un « *pont avec l'expérience psychotique* » (Benedetti, 1995), est un premier enjeu fondamental du soin. Il reste incertain tant les modalités de contact des personnes que nous accueillons dans nos institutions hospitalières sont instables et vécues comme source potentielle de danger. Le travail psychique de la psychose, cette organisation psychique défensive contre la catastrophe, impose une vie autrement, souvent dans un retrait affectif qui ne signifie pas l'absence d'affects, ni l'absence d'attente d'une réponse, d'une rencontre. Chacun à leur façon, les sujets souffrant de troubles psychiques invalidants nous disent: « *Je ne sais pas qui je suis, je n'existe pas, j'ai peur des autres et de moi-même, je ne me sens en sécurité que dans mes idées et je n'habite pas mon corps.* » (Enjalbert, 2002, p. 240). Nos pratiques cliniques cherchent à faciliter la transformation de la réalité psychique et du mode relationnel de ces sujets pour ne pas les laisser seuls face à l'inexorable[331], tenter de leur restituer une certaine liberté d'être, de possibilités de rencontrer… Lorsque l'existence échoue à prendre fond, que l'ouverture à l'évènement de l'autre et du monde est difficile, la médiation sonore et musicale peut offrir un espace de jeu propice à la rencontre. Par ses qualités dynamiques, sa fluidité, son aspect mouvant, elle possède les mêmes caractéristiques que les processus vitaux et rappelle les propriétés de la musicalité des interactions avec l'objet premier.

[330] Flaubert, G. (1893). Un cœur simple. Dans *Trois contes*. Paris : Le livre de poche.
[331] Selon l'expression d'E. Levinas (1982. *Ethique et infini*. Paris : Fayard.)

Sur le terrain expérientiel du jeu créatif avec les sons, nous avons repéré une véritable partition de « *l'aventure de la symbolisation* » du groupe présenté dans notre étude de cas passant par la symbolisation de la désymbolisation et la symbolisation potentielle par et dans la rencontre avec des objets symbolisant (médium sonore, soignants). Dans un cadre-dispositif dont nous avons exposé les ressorts, le groupe semble avoir cheminé en mettant en jeu, en scène, en récit des catastrophes, l'appel à une rencontre pour découvrir une « nouvelle vue/vie », un nouveau lieu où habiter. Il semble mû par l'impératif d'ouvrir un champ relationnel, un « site où nous trouver », un site pour éprouver et réfléchir les fragments d'expériences impensées jusque-là, un site au sein duquel les *« éléments matriciels de l'activité de symbolisation* » (Brun A. , 2012 , p. 38) peuvent retrouver leur générativité. Un nouvel espace de communication entre proche et lointain, un espace de présence, un espace du paysage, un espace-temps ouvert par le mouvement, apparait : « l'île de la bienvenue », véritable espace acoustique.

Tout au long de ce cheminement les formes de vitalité dynamiques transmodales, partagées (partage esthésique et affectif) deviennent langage dans les échanges du groupe. Elles se combinent et réalisent de véritables scénarii en faisant ressentir quelque chose des modalités premières de rencontre avec le monde. Mais le profil sonore des improvisations ne se limite pas à sa matière, à sa forme, à un vécu sensori-moteur, à un ressenti. Le son est utilisé pour créer du sens. La forme sonore est rattachée à une valeur symbolique. Elle est en relation avec autre chose, de l'ordre du réel ou de l'imaginaire, quelque chose qui n'est pas de nature sonore et ouvre à des renvois en chaîne. Elle cherche à être reconnue. La narration en mots ouvre un passage des sons ressenti dans le mouvement-musique qu'ils créent à des sons signifiants *à « une métabolisation des sens en Sens* » (Brun A., 2013 d, p. 319), des sons … en Sens.

De façon inespérée
Survient quelquefois une musique
Qui palpe notre parole la plus cachée

Il peut arriver alors
Que cette musique la mette en lumière
Ou reste avec elle
Dans le candélabre le plus secret.

Dans tous les cas
Notre solitude a rencontré
Une présence indéfectible.

Juarroz, R. (1997, p. 223).

Bibliographie

Abelhauser, A., Gori, R., Sauret, M.J. (2011). La folie évaluation. Les nouvelles fabriques de la servitude. Paris : Fayard.

Abelhauser, A., (2016). La folie évaluation : l'outil et la machine (pp. 107-121). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds), *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels* Paris : Dunod.

Accaoui, C. (2001). *Le temps musical.* Paris : Desclée de Brouwer.

Advenier, F. (2009). Quels liens entre le raisonnement pratique et la théorie ? Le cas de la psychanalyse (pp. 57-66). Dans G. Fischman, (Ed.) *L'évaluation des psychothérapies et de la psychanalyse* Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson.

Ansermet, F., Magistretti, P. (2004). *A chacun son cerveau. Plasticité neuronale et inconscient.* Paris : Odile Jacob.

Anzieu, D. (1971). L'Illusion groupale. *Nouvelle revue de psychanalyse*, (4), 73-93. (rééd. dans Anzieu, 1975).

Anzieu, D. (1975). *Le Groupe et l'Inconscient, l'imaginaire groupal* (éd.1984). Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1976). L'enveloppe sonore du Soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (13), 161-180. Repris dans le Moi-peau (pp. 159-174)

Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre* (éd. 2009). Paris : Gallimard

Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau.* Paris : Dunod

Anzieu, D. (Ed.) (1987). *Les enveloppes psychiques* (éd. 1993). Paris : Dunod

Anzieu, D. (1989-2000). Note pour introduire l'échelle des symbolisations (pp. 13-16). Dans B. Chouvier (Ed.) *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse.* Paris : Delachaux et Nieslé.

Anzieu, D. (1990). Comment dire. Du récit d'une séance à l'histoire d'une cure. *Nouvelle revue de psychanalyse,* (42), 25-42.

Anzieu, D. (1994). *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant.* Paris : Dunod.

Apfelbaum, L. (2009). Histoires de cas. *Libres cahiers pour la psychanalyse,* (20), 7-17.

Arbo, A. (2013). Acte, objet, œuvre. Esquisse d'ontologie musicale (pp.81-101). Dans G. Giacco, F. Spampinato & J. Vion-Dury (Eds), *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique.* Paris : L'Harmattan.

Arrivé, M. (2003). Langage et inconscient chez Freud : représentations de mots et représentations de choses. *Clinique méditerranéennes* (68), 7-21.

Attigui, P. (2016 a). Exploration métapsychologique des étapes évolutives en psychopathologie de l'adulte. Evaluation qualitative des dispositifs à médiations (pp.183-196). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds), *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels* Paris : Dunod.

Attigui, P. (2016 b). La médiation théâtrale : opérativité de quatre critères fondamentaux (pp. 325-347). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds), *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels* Paris : Dunod.

Attigui, P., Cukier, A. (Eds) (2011). *Les paradoxes de l'empathie. Philosophie, psychanalyse, sciences sociales*. Paris : CNRS Éditions

Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*. *Du pictogramme à l'énoncé* (éd. 2013). Paris : PUF

Aulagnier, P. (1986). *Un interprète en quête de sens*. Paris : Petite Bibliothèque Payot (éd.2001).

Austin, J.L. (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil.

Avron, O. (1996). *La pensée scénique. Groupe et psychodrame* (éd. 2012). Toulouse : Érès

Avron, O. (2006). Discussion avec René Kaës. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (46), 27-29.

Bachelard, G. (1932). *L'intuition de l'instant* (éd. 1994). Paris : le Livre de Poche.

Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (éd. 1990). Paris : José Corti, récupéré sur http://classiques.ucaq.ca

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace* (éd. 2004). Paris : PUF

Balestrière, L., Godfrind, J., Lebrun, J.-P., Malengreau, P. (2012). *Ce qui est opérant dans la cure*. Toulouse : Érès.

Balzani, C., Naudin, J., Vion-Dury, J. (2014). Phénoménologie expérientielle de l'écoute musicale en psychiatrie. *Annales Médico-Psychologiques 172*, (7), 524-529.

Baranes, J.J. (2002). Penser le double. *Revue Française de Psychanalyse 66* (5), 1837-1843.

Baranes, J.J. (2008). Un lieu pour construire du sujet : psychodrame et symbolisations plurielles. *Revue française de psychanalyse 72*, (5), 1605-1616.

Baranger, M. et W. (1985). La situation analytique comme champ dynamique. *Revue française de psychanalyse 49* (6), 1543-1572.

Barbero, A.M. (2016). Le développement des compétences relationnelles dans le fœtus pendant la vie intra-utérine. *Psychosomatique relationnelle* (6), 101-118.

Bateson, G. (1972). *Vers une écologie de l'esprit.* Paris : Seuil.

Beaune de, S.A. (2013 a). De la beauté du geste technique en préhistoire. *Gradhiva* (17) 26-49. Récupéré sur : http://gradhiva.revues.org/2583

Beaune de, S.A. (2013 b). Introduction : Esthétique du geste technique. *Gradhiva* (17) 4-25. Récupéré sur : http://gradhiva.revues.org/2556

Bejarano, A. (1972). Résistance et transfert dans les groupes. Dans R. Kaës (Ed.) *Le travail psychanalytique dans les groupes.* Paris : Dunod.

Benedetti, G. (1995). *La mort dans l'âme. Psychothérapie de la schizophrénie : existence et transfert.* Ramonville Sainte Agne : Érès.

Benedetti, G. (2000). La créativité du patient psychotique. *L'information psychiatrique 76*, (8), 889-906.

Benghozi, P. (2003). Esthétique de la figurabilité et néocontenants narratifs groupaux médiations d'expression. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (41), 7-12.

Benveniste, E. (1966). Le rythme dans son acception linguistique (pp. 327-335). Dans *Problème de linguistique générale*, tome I. Paris : Gallimard.

Bergson, H. (1908). *L'évolution créatrice* (éd. 2003). Paris : PUF

Berthoz A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.

Berthoz, A., Petit, J.L. (2006). Nouvelles propositions pour une physiologie de l'action (pp. 253-259). Dans Barbier, J.M. *Sujets, activités, environnements.* Paris : PUF. doi 10.3917/puf.barbi.2006.01.0253 Reproduction de l'article publié en 2003 dans *Intellectica* (36-37), 367-372.

Berthoz, A., Jorland, G. (2004). *L'empathie.* Paris : Odile Jacob.

Bertrand, M. (2005) Qu'est-ce que la subjectivation ? *Le carnet PSY* (96), 24-27.

Bilheran, A., Barthélémy, S., Pedinielli, J.L. (2008). La temporalité dans la psychose: une temporalité mythique? Rythmicité circulaire et sacralité. *L'Évolution psychiatrique 73*, 629-638.

Bion, W.R. (1956). *Réflexion faite* (éd. 1983). Paris : PUF

Bion, W.R. (1979). *Aux sources de l'expérience* (éd. 2003). Paris : PUF

Bispham, J., (2010). Le modèle musical et ses caractéristiques : motivation, pulsation, hauteur (pp. 25-34). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Bitbol, M. (2014). *La conscience a-t-elle une origine ? Des neurosciences à la pleine conscience : une nouvelle approche de l'esprit*. Paris : Flammarion.

Bittolo, C. (2007 a). Introduction à la psychopathologie des ambiances (pp. 281-312). Dans E. Lecourt (Ed.) *Modernité du groupe dans la clinique psychanalytique*. Ramonville Saint-Agne : Érès.

Bittolo, C. (2007 b). Ambiances et changements en analyse de groupe. *Connexions* (88), 9-62.

Bittolo, C. (2016). À quel sein se vouer ? La forme et l'informe dans les groupes. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (66), 173-186.

Bittolo, C., Robert, P. (2012). Espace sensible et groupes : régulation, contenance et transformation de la sensorialité dans les groupes, les familles et les institutions. Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe (59), 187-200.

Bleger, J. (1967). *Symbiose et ambiguïté* (éd.1985).. Paris : PUF

Boissière, A (2006). Interprétation et expérience vécue dans le Moïse de Michel-Ange : Freud et Théodor Reik. *Savoirs et clinique,* (7), 39-50.

Boissière, A (2008). L'expérience de la durée (pp. 27-38). Dans *Musique et temps.* Paris : Cité de la musique.

Boissière, A. (2010 a). La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin (pp. 265-277). Dans A. Soulez & H. Vaggione, *Les manières de faire des sons*. Paris : L'Harmattan.

Boissière, A. (2010 b). *L'espace : habiter, sentir, en quoi l'art a-t-il part à l'existence ?* (pp.170-180). Dans le catalogue d'exposition *Habiter poétiquement*, Lille : laM,

Boissière, A. (2011a). Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse. Insistance, (5), 55-68.

Boissière, A. (2011 b). André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique. *Methodos* (11). Récupéré sur http://methodos.revues.org/2481. Repris dans Boissière, A. (2016 a). *Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir* (pp.15-39). Paris : Delatour.

Boissière, A. (2011c). Le tissu comme médium malléable chez Jérôme Andrews (pp. 21-29). Dans A. Brun & B. Chouvier, *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur*. Bruxelles : de Boeck.

Boissière, A., (2014 a). *Musique Mouvement.* Paris: Manucius.

Boissière, A., (2014 b). Qu'est-ce qu'un espace de jeu ? Entre art et psychanalyse. *Psychoanalytische Perspectieven 32*, (1), 5-10.

Boissière, A. (2016 a). *Chanter, Narrer, Danser. Contribution à une philosophie du sentir*. Paris : Delatour.

Boissière A., Duplay, M. (Eds), (2012). *Vie, symbole, mouvement. Suzanne K. Langer et la danse*. Lille : De l'incidence éditeur.

Bollas, C. (1989). L'Objet transformationnel. *Revue Française de Psychanalyse 53* (4), 1181-1196.

Bolle De Bal, M. (2003). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Sociétés* (80), 99-131.

Bolognini, S. (2006). *L'empathie psychanalytique*. Ramonville Saint-Agnes : Érès.

Borgel, M. (2006 a). L'effort pour continuer à penser dans un groupe de patients psychotiques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (47). 63-78.

Borgel, M. (2006 b). Sur le chemin d'une libre pensée… Transit, transmission, transfert, transformation, dans un groupe de patients psychotiques (pp. 169-185). Dans M. Sassolas, (Ed.), *Transmissions et soins psychiques.* Toulouse : Érès.

Borgel, M. (2010) Le groupe comme fabrique de représentations. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* (54), 7-22.

Borgel, M. (2011). Mouvements identificatoires dans un groupe de patients psychotiques. *L'information psychiatrique, 87*(1), 23-29.

Botbol, M. Garret-Gloanec, N., Besse, A. (2014). *L'empathie au Carrefour des sciences et de la Clinique.* Paris : Doin

Botella, C. (2016). Mémoire sans souvenirs, cas limites et psychosomatique. *Revue française de psychosomatique* (50), 183-206.

Botella, C., Botella, S. (1990). La problématique de la régression formelle de la pensée et de l'hallucinatoire. *Monographie de la Revue française de psychanalyse*. *La psychanalyse : question pour demain*, 63-90.

Boubli, M. (1993). Les mots dans la bouche. Des objets au premier langage parlé (pp. 127-143). Dans D. Anzieu (Ed.) *Les contenants de pensée.* Paris : Dunod.

Boubli, M., Konicheckis, A. (Eds), (2002). *Clinique psychanalytique de la sensorialité.* Paris : Dunod.

Bourassa, L. (1992). La forme du mouvement (sur la notion de rythme). *Horizons philosophiques* 31, 103-120. Récupéré sur https://apropos.érudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Bourguignon, O., Bydlowsky, M. (1995). *La recherche clinique en psychopathologie. Perspectives critiques.* Paris : PUF.

Bourlot, G. (2009-2010). La théorie freudienne du récit : la narration et ses enjeux spécifiques pour la psychanalyse. *Oxymoron* récupéré sur http://revel.unice.f/oxymoron/index.html?id=3141&format=print

Bourlot, G. (2015). Métapsychologie et fictions. *L'évolution psychiatrique, 80* (3), 544-553.

Bourlot, G., Vives, J.M. (2012). Freud et la dimension sonore du langage. *L'évolution psychiatrique 77* (4), 503-517.

Brattico, E., Brattico, P., Jacobsen, T. (2010). Les origines du plaisir esthétique de la musique : Examen de la littérature existante (pp. 9-24). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Bréchet, J.P., Gigand, G. (2015). La perception au fondement de la connaissance. Les enseignements d'une ingénierie représentationnelle ternaire. *Natures Sciences Sociétés, 23*(2), 120-132.

Brown, S. (2000). The « musilanguage ». Model of music evolution (pp. 273-300). Dans N.L. Vallin, B. Merker & S. Brown. *The origins of music*. Cambridge: MIT Press.

Brun, A. (2007). *Médiations thérapeutiques et psychose infantile* (éd. 2010). Paris : Dunod

Brun, A. (2011). Repères pour une évaluation de la créativité. *Gérontologie et société*, (137), 49-65.

Brun, A. (2012). Messages corporels et médiations thérapeutiques pour enfants psychotiques. *Le Journal des psychologues*, (298), 35-39.

Brun, A. (2013 a). Histoire de l'utilisation de la médiation dans le soin (pp.10-40). Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques* Paris : Dunod.

Brun, A. (2013 b). Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques (pp. 122-158). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Brun, A. (2013 c). Construction du cadre-dispositif en situation individuelle ou groupale (pp. 95-121). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Brun, A. (2013 d). La médiation sensorielle olfactive (pp. 317-329).. Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques* Paris : Dunod.

Brun, A. (2013 e). Spécificité du transfert dans les médiations thérapeutiques (pp. 159-187). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Brun, A. (2014). Médiation thérapeutique picturale et associativité formelle dans les dispositifs pour enfants avec troubles envahissants du développement. *La psychiatrie de l'enfant, 57*(2), 437-464.

Brun, A. (2015). Processus créateur et figuration des traumas corporels archaïques dans les médiations thérapeutiques pour enfants psychotiques et autistes. *Cliniques méditerranéenne,* (91), 9-26.

Brun, A. (2016 a). Sexuel infantile et processus créateur. *Revue française de psychanalyse 80* (1), 232-237.

Brun, A. (2016 b). Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques. *Cliniques*, (11) 16-44.

Brun, A. (2016 c). Figures de la désymbolisation dans la clinique de la psychose (pp. 41-64). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds), *Aux limites de la symbolisation.* Paris: Dunod.

Brun, A. (2016 d). Evaluation « par le processus » : la méthode à partir de dispositifs de médiations thérapeutiques pour enfants (pp. 125-182). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Brun, A. (2016 e). Histoire et épistémologie de l'évaluation des psychothérapies (pp. 9-36). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Brun, A., Chouvier, B. (Eds) (2013 a). *L'archaïque, création et psychanalyse.* Paris : Armand Colin / Recherches.

Brun, A., Chouvier, B. (2013 b). Interaction entre art et clinique : créativité et création (pp. 203-230). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques* Paris : Dunod.

Brun, A., Chouvier B., Roussillon, R. (Eds), (2013). *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Brun, A., Roussillon, R. (Eds), (2014). *Formes primaires de symbolisation*. Paris : Dunod.

Brun, A., Roussillon, R. (Eds). (2016 a). *Aux limites de la symbolisation.* Paris: Dunod

Brun, A., Roussillon, R. (2016 b). Evaluation « par le processus » : la méthode à partir de dispositifs de psychothérapie institutionnelle (pp. 197-218). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Brun, A., Roussillon, R., Attigui, P. (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Bruscia K.E. (1987). *Improvisational models of music therapy.* Springfield: Charles C. Thomas Publishers.

Bruscia, K.E. (Ed.) 1991. *Case studies in Music Therapy*. Phoenixville: Barcelone Publishers.

Bruscia, K.E. (1995). The process of Doing Qualitative Research. Part II: Procedural Steps. In Wheeler (Ed.) *Music therapy research: Quantitative and Qualitative perspectives* (pp. 429-446). Gilsum, NH: Barcelona Publishers.

Bruscia, K.E. (2005). Standards of Integrity for Qualitative music Therapy Research. Voices: A World forum for Music Therapy 5, (3). Récupéré sur http://voices.no/index.php/voices/rt/printerFriendly/238/182

Caillois, R. (1976). *Cohérences aventureuses*. Paris : Gallimard.

Canet G., Falquet C., Lecourt E. (2017). Enjeux et actualité de l'étude de cas de groupe dans la recherche contemporaine. *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe* (68), pp. 165-178

Chamond, J. (1999). Le temps de l'illégitimité dans la schizophrénie. Approche phénoménologique. *L'Évolution Psychiatrique 64* (2), 323-336.

Chen, C.Y. (2014). Plaisir esthétique ou nécessité existentielle (pp. 121-137). Dans J. Vion-Dury et C. Xerri (Ed.), *Plaisir esthétique dans les arts* Paris : L'Harmattan.

Chiland, C. (2012). Pour une méta-théorie de la psychothérapie. *Perspectives psy*, *51* (4), 356-363.

Chouvier, B. (1991). Les modes associatifs dans les groupes à médiation. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (17), 133-136.

Chouvier, B. (Ed.), (1998). *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse.* Lausanne: Delachaux et Niestlé.

Chouvier, B. (1998 a). Introduction. Sens de l'intime et de l'universel (pp. 1-8). Dans B. Chouvier (Ed.) *Symbolisation et processus de création* Paris : Dunod.

Chouvier, B. (1998 b). Le paradoxe intimiste de la création (pp. 127-157). Dans B. Chouvier (Ed.) *Symbolisation et processus de création* Paris : Dunod.

Chouvier, B. (Ed.), (2002). *Les processus psychique de la médiation. Créativité, champ thérapeutique et psychanalyse* (éd. 2004).. Paris : Dunod

Chouvier, B. (2002 a). Les fonctions médiatrices de l'objet, (éd. 2004, pp.29-59). Dans B. Chouvier (Ed.), *Les processus psychique de la médiation. Créativité, champ thérapeutique et psychanalyse.* Paris : Dunod.

Chouvier, B. (2006 a).Freud et l'intemporel : de l'art à la mystique (pp. 131-165). Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* Paris : Dunod.

Chouvier, B. (2006 b). Temporalité et psychanalyse (pp. 1-4). Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* Paris : Dunod.

Chouvier, B. (2010). De l'espace psychique à l'espace créateur (pp. 53-73). Dans A. Boissière, V. Fabbri & A. Volvey (Eds), *Activité artistique et spatialité*. Paris: l'Harmattan.

Chouvier, B. (2013). Objet médiateur et groupalité. Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques* (pp. 70-94). Paris, Dunod.

Chouvier, B. (2015). Corps, rythme et médiation. *La Revue Française de Musicothérapie 25* (4), 4-17.

Ciccone, A. (1997). L'éclosion de la vie psychique. Dans A., Ciccone, Y., Gauthier, B., Golse, & D. Stern, *Naissance et développement de la vie psychique* (éd. 2000, pp. 11-37). Ramonville Saint-Agne : Erès.

Ciccone, A. (1998). *L'observation clinique*. Paris : Dunod.

Ciccone, A. (2001). Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques. *Cahiers de psychologie clinique,* (17), 81-102.

Ciccone, A. (2008). L'archaïque et l'infantile. *Spirale*, (45), 133-147.

Ciccone, A., (2012 a). Rythmes et harmonies dans le soin psychique. Dans S. Korff-Sausse (Ed.), *Art et handicap* (pp. 207-219). Toulouse : Erès.

Ciccone, A., (2012 b). Rythmicité et discontinuité des expériences chez le bébé. Dans D. Mellier, A. Ciccone, & A. Konicheckis (Eds). *La vie du bébé. Emergence et construction intersubjective* (pp. 125-148). Paris : Dunod.

Ciccone, A. (2014). L'observation clinique attentive, une méthode pour la pratique et la recherche clinique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (63), 65-78.

Ciccone, A., (2015). Fondements de la position clinique face au discours social dominant. *Bulletin de psychologie* (538), 277-284.

Ciccone, A. (2017) Psychanalyse ou psychothérapie psychanalytique ? Fondements de la position clinique. *Journal de la psychanalyse de l'enfant 7* (1), 17-44. Ciccone, A., Lhopital, M. (1991). *Naissance à la vie psychique* (éd. 2001). Paris : Dunod

Ciccone, A., Ferrant, A. (2006). Les échos du temps : le rythme, le tempo et la mélodie de l'affect. Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* (pp. 93-109). Paris : Dunod.

Cioran, E. (1973), *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard, Folio Essais.

Coblence, F. (2010). La vie d'âme. Psyché est corporelle, n'en sait rien. *Revue française de psychanalyse 74* (5), 1285-1356.

Cohou, C. (2007). Psychothérapie de groupe en hôpital de jour. Connexions (88), 63-116. P. 68-69.

Coppens, Y. (2006). *Histoire de l'homme et changement climatique*. Paris : Collège de France/Fayard.

Couchot, E. (1993). Des outils, des mots et des figures. Vers un nouvel état de l'art. *Réseaux, 11* (61), 33-47.

Couchot, E. (2012). *La nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*. Paris : Hermann.

Couchot, E. (2013). La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive. *Revue Protéus – Cahiers des théories de l'art*, (6), 27-34

Cox A. (2011). Embodying music: principles of the mimetic hypothesis. *Music theory on line 17*, (2). Récupéré sur http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.htlm

Criton, P. (1998). Espaces sensibles. Dans J.M. Chouvel & M. Solomos, *L'espace : Musique/philosophie* (pp. 129-139). Paris : L'Harmattan.

Criton, P. (2007). Bords à bords : vers une pensée-musique. *Le Portique* (20). Récupéré sur http://leportique.revues.org/1366

Cross, I. (2010). La nature évolutionnaire de la signification musicale (pp. 157-169). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution*. Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Cuen, L. (2007). Le geste sonore et le geste cinétique : une évocation des sensations et des émotions humaines. Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds) *Temps geste et musicalité* (pp. 152-168). Paris : L'Harmattan

Cumont, I. (2010). *L'espace sonore et musical à l'école élémentaire : Au cœur de l'expérience groupale*. Courlay : Fuzeau

Cupa, D. (2007). Tendresse au négatif (éd. 2009, pp. 125-144). Dans C. Chabert, D. Cupa, R. Kaës & R. Roussillon, *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*. Toulouse : Érès

Dakovanou, X. (2014). Le musicodrame analytique : entre musique et psychanalyse, une application clinique. *Topique*, (129), 69-86.

Dakovanou, X. (2015). L'harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel ». *Topique*, (132), 145-163.

Damasio, A. (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions.* Paris : Odile Jacob.

Damasio, A. (1999). *Le sentiment même de soi. Corps émotion, conscience*. Paris : Odile Jacob.

Damasio, A. (2010). *L'Autre Moi-Même. Les nouvelles cartes du cerveau de la conscience et des émotions.* Paris : Odile Jacob.

Da Rocha Barros, E.M., & Da Rocha Barros, E.L. (2012). Réflexions sur les implications cliniques du symbolisme. *L'Année Psychanalytique Internationale*, 43-69.

Darbellay, E. (1998). Préface. Dans E. Darbellay (Ed.), *Le temps et la forme : pour une épistémologie de la connaissance musicale* (pp. 15-33). Genève : Droz.

Dauvois, M. (2005). Homo musicus paleolithicus et Palaeocoustica. *Munibe (Antropologia-Arkeologia)* (57) 225-241. Récupéré sur http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/**munibe**/aa/**2005**03**225241**.pdf

David, C. (1981). Si quelqu'un parle, il fait clair. *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse*, (23), 175-188.

De Backer, J. (2006). Specific aspects of music therapy relationship to psychiatry. Récupéré sur https://www.researchgate.net/publication/284509263

De Backer, J. (2008). Music and Psychosis. The transition from sensorial play to musical form by psychotic patients in a music therapy process. *Nordic Journal of Music therapy* 17 (2), 89-104. Récupéré sur https://www.researchgate.net/publication/249064306

De Batista, J., Askofare, S. (2015). Réexamen de la méthodologie freudienne pour une recherche en psychanalyse aujourd'hui. *Cliniques méditerranéennes*, (91), 153-166.

De Casper, A.J., Fifer, W.P. (1980). Of human bonding: newborns prefer their mother's voices. *Science 208*, (4448), 1174-1176

De Rivoyre, F. (2016). La créativité de Donald Woods Winnicott. *Figures de la psychanalyse* (32), 155-165.

Dejours, C. (2001). *Le corps d'abord, corps biologique, corps érotique et sens moral*. Paris : Payot-Rivages (éd. de poche, 2003).

Dejours, C. (2004). Le corps entre séduction et clivage. Dans J. Aïn (Ed.), *Résonances, entre corps et psyché* (pp. 59-83). Toulouse : Érès.

Dejours, C. (2006). Travail du rêve et enrichissement de la mémoire (pp. 41-59). Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* Paris : Dunod

Delalande, F. (1984). *La musique est un jeu d'enfant* (éd. 2003). Paris : Buchet-Chastel

Delalande, F. (1990 a). Introduction à la création musicale enfantine. L'école maternelle enfantine (2). Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/articles-domaine-i/

Delalande, F. (1990 b). Qu'est-ce que la musique ? Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/articles-domaine-i/

Delalande, F. (1996). Les Unités Sémiotiques temporelles : problématiques et essai de définition. Dans Laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, (pp. 17-25). Marseille : MIM.

Delalande, F. (1997). Le jeu sensori-moteur, de l'exploration sonore à l'invention musicale. Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par.../articles-domaines-ii/

Delalande, F. (2001). L'invention musicale chez le compositeur et le jeune enfant : observation sur le développement ontogénétique de l'idée musicale. Récupéré sur www.cefedem-rhonealpes.org/carnet/wp-content/uploads/.../Linvention-musicale.pdf

Delalande, F. (2013). *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Paris : INA.

Delalande, F. (Ed.) (2015). *Naissance de la musique. Les explorations sonores de la première enfance*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes

Deliège, I. (Ed.), (2010). *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux.* Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, logique de la sensation tome I,* (éd. 1996). Paris : Éditions de la différence la Vue le Texte

Deleuze, G. (1988). *Le pli : Leibnitz et le baroque*. Paris : Editions de Minuit.

Delion, P. (Ed.) (1999). *Psychose, vie quotidienne et psychothérapie institutionnelle*. Ramonville Saint-Agne : Érès.

Delion, P. (2014). La psychothérapie institutionnelle : d'où vient-elle et où va-t-elle ? *Empan*, (96), 104-112.

Demazeux, S. (2017). Postface. Dans A. Guillen (Ed.), *Essais d'épistémologie pour la psychiatrie de demain*. Toulouse : Érès.

Denis, A. (2005). Pulsion et sonorité. Dans M.F. Castarède & G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (éd. 2010, pp. 191-198). Toulouse : Érès

Depraz, N. (2005). L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole. Deux terrains pratiques : l'écriture poétique et l'intervention psychiatrique. *Expliciter* (61) 1-7. Récupéré sur http://www.grex2.com/expliciter-sommaires-numeros.html

Depraz, N. (2006). *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète*. Paris : Armand Colin.

Depraz, N., Varela, F., Vermersch, P. (2011). *A l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique.* Bucarest : Zeta books.

Despland, J.N., Zimmermann, G., De Roten, Y., (2006). L'évaluation empirique des psychothérapies. *Psychothérapies 26*, (2), 91-95.

Devereux, G. (1972). *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris : Flammarion.

Devereux, G. (1980). *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris : Flammarion.

Dewey, J. (1934). *L'art comme expérience* (éd. 2010). Paris Folio poche

Di Liberatore, D. (2015). Ethique et clinique. *Cahiers de psychologie clinique,* (44), 73-88.

Di Rocco, V. (2007). Le narcissisme primaire, une construction psychotique ? *Filigrane 16* (2), 97-108. Récupéré sur http://id.erudit.org/iderudit/016924ar.

Di Rocco, V. (2009). Représenter l'irreprésentable. Un enjeu de la psychothérapie des psychoses. *L'Information psychiatrique 85* (1), 69-75.

Di Rocco, V. (2014). *Clinique des états psychotiques chez l'adulte*. Paris : Armand Colin.

Di Rocco, V. (2017 a). La représentation qui rend fou… Psychopathologie du processus représentatif dans les états psychotiques. *Cliniques méditerranéennes* (95), 167-178.

Di Rocco, V. (2017 b). Espoir et désespoir dans les groupes d'analyse des pratiques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (68), 81-88.

Di Rocco, V. & Jacquet, E. (2015). *Aventures de pensée, transitionnaliser les échanges épistémologiques*. Le Carnet PSY, (187), 48-51.

Diet, E. (2006). Perspectives complémentaristes sur le paradigme psychanalytique. *Connexions*, (85), 73-110.

Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris : le Seuil.

Donnet, J.L. (1985). Sur l'écart théorico-clinique. *Revue Française de Psychanalyse, 49* (5), 1289-1307.

Donnet, J.L. (1990). Le récit de l'action. *Nouvelle revue de psychanalyse,* (42), 235-243.

Donnet, J.L., Green, A. (1973). *L'enfant de ça*. Paris : Editions de minuit.

Duez, B. (1998). Préliminaires à la construction d'n dispositif psychanalytique en institution. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (29), 23-39.

Duez, B. (2000). La solitude de l'autre et le transfert topique. *Cahiers de psychologie clinique*, (14), 67-85.

Duhamel, G. (1957). *Les plaisirs et les jeux.* Paris : Mercure de France.

Duparc, F. (2001). Les trois temps du contre-transfert. *Revue française de psychanalyse 65*, (3), 711-730.

Duriez, N. (2009). L'étude intensive de cas dans la recherche sur les modérateurs et les médiateurs du changement activé par une thérapie familiale. *Thérapie Familiale 30*, (2) 251-273.

Dutheil, C. (2002). La chair de nos souvenirs, voix et chansons populaires. *Revue internationale de psychosociologie 8* (18), 189-200.

Edelman, G.M. (1992). *Biologie de la conscience*. Paris : Odile Jacob.

Englebert, J., Gauthier, J.M. (2011). Géographie et psychose : territoire et perte du corps commun. *Annales médico-psychologiques 169* (9), 559-563.

Enjalbert, J.M. (2002). La psychose et les groupes de psychothérapie analytique en institution. Dans J. Falguière (Ed.), *Analyse de groupe et psychodrame* (pp. 237-274). Toulouse : Erès.

Enriquez, M. (2001). *La souffrance et la haine. Paranoïa, masochisme et apathie*. Paris : Dunod.

Escots, S., Duruz, N. (2015). Esquisse d'une anthropologie clinique. I Anthropopsychiatrie et anthropologie sémiotique. *PSN 13* (3), 27-52.

Eslava, C. (2014). Graphic meditation. Un certain plaisir caché dans l'expérience d'ouverture dimensionnelle (pp. 101-119). Dans J. Vion-Dury et C. Xerri (Ed.), *Plaisir esthétique dans les arts*. Paris : L'Harmattan.

Estellon, V. (2014). La musique des mots à l'épreuve de l'écoute en psychanalyse. *Topique*, (129), 7-18.

Ey, H. (1948). *Etudes psychiatriques, Historique - Méthodologie - Psychopathologie générale* (vol. 1). Paris : Desclée de Brouwer.

Falguière J., (2002). L'élaboration d'une pratique et sa théorisation (pp. 29-77). Dans J. Falguière (Ed.) *Analyse de groupe et psychodrame*. Ramonville saint Agne : Erès.

Favory, J. (2007). Les Unités Sémiotiques Temporelles. *Mathématiques et Sciences humaines* (148), 51-55. Récupéré sur https://msh.revues.org/4192

Fédida, P. (1978). *L'absence* (éd. 2005). Paris : Gallimard essais Folio

Fédida, P. (1995). *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique.* Paris : PUF

Ferrant, A. (2007 a). Définitions (éd. 2014, pp.193-199). Dans R. Roussillon (Ed.) *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale.* Issy-Les-Moulineaux : Elsevier-Masson

Ferrant, A. (2007 b). Méthodologie clinique générale (éd. 2014, pp.201-209). Dans R. Roussillon (Ed.) *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale.* Issy-Les-Moulineaux : Elsevier-Masson

Ferrant, A. (2016). Nelly Arcan, météore mélancolique. *Le Carnet PSY* (199), 39-43.

Fischman, G. (2009). Modèles épistémologiques de l'évaluation des psychothérapies et méthodologies de recherche en psychanalyse. *L'information psychiatrique*, *85*(2), 143-151.

Fonagy, I. (1991). *La vive voix. Essais de psycho-phonétique.* Paris : Payot

Francès, R. (1959). *La perception de la musique* (éd. 1984). Paris : Vrin

Franck, A. (2007). *Beautés et transfert*. Paris: Hermann.

Freedberg, D., Gallese V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences 11*, (5), 197-203.

Frémiot, M. (1996 a). D'histoires et de temps. Dans Laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, (pp. 11-15). Marseille : MIM.

Frémiot, M. (1996 b). Classer les U.S.T. ? Dans Laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, (pp. 44-60). Marseille : MIM.

Freud, S. (1896). Lettre à Fliess, 6 décembre 1896. Dans Naissance de la psychanalyse (1897-1902) (éd. 2009). Paris : PUF

Freud, S. (1900). L'interprétation du rêve. Dans *Œuvres complètes tome* IV 1899-1900 (éd. 2004, pp. 525-677). Paris : PUF

Freud, S. (1901). *Psychopathologie de la vie quotidienne.* Dans *Œuvres complètes tome* V *1901*(éd. 2012). Paris : PUF

Freud, S. (1908). *Le poète et l'activité de fantaisie.* Dans *Œuvres complètes tome VIII 1906-1908* (éd. 2007). Paris : PUF

Freud, S. (1910). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci.* Dans *Œuvres complètes tome X, 1909- 1910* (éd. 2009). Paris : PUF

Freud, S. (1912). Totem et tabou. Dans *Œuvres complètes tome XI, 1912- 1913* (éd. 2005, pp. 189-386). Paris : PUF

Freud, S. (1915). Pulsions et destin des pulsions. Dans *Œuvres complètes tome XI, 1914-1915* (éd.1994, pp. 163-187). Paris : PUF

Freud, S. (1920). Au-delà du principe de plaisir. Dans *Œuvres complètes tome XV 1916-1920* (éd. 2002, pp. 273-338). Paris : PUF

Freud, S. (1923). Le Moi et le Ça. Dans *Œuvres complètes tome XVI, 1921-1923* (éd.1991, pp. 255-301). Paris : PUF

Freud, S. (1932). Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse. *Dans Œuvres complètes tome XIX, 1931-1936*, (éd. 2004, pp. 83-268). Paris : PUF

Freud, S. (1937). *L'analyse finie et l'analyse infinie suivi de Constructions dans l'analyse* (éd. 2012). Paris : PUF

Frey, A., Daquet, A., Poitrenaud, S., Tijus, C., Fremiot, M., Formosa, M., Prod'homm, L., Mandelbrojt, J., Timsit-berthier, M., Bootz, P., Hautbois, X., & Besson, M. (2009). Pertinence cognitive des unités sémiotiques temporelles. *Musicae Scientiae XIII* (2), 415-440.

Frith, C.D. (1996). *Neuropsychologie cognitive de la schizophrénie*. Paris : PUF.

Fulgencio, L. (2008). Le rejet par Winnicott des concepts fondamentaux de la métapsychologie freudienne. *L'année psychanalytique internationale,* (1) 77-97.

Gaillard, G. (2017). Intervenir en institution : préserver de la groupalité et restaurer de l'intermédiaire. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (68), 89-100.

Galland-Szymkowiak, M. (2012). L'Einfühlung comme symbolisme : de l'expérience esthétique à la perception d'autrui. *Philosophie*, (115), 13-30.

Garnier, E., Brun, A. (2016). Sensorialité et hallucinatoire dans la clinique de la criminalité. Un groupe « corps et peinture » en prison. *Revue française de psychanalyse 80* (4), 1149-1160.

Gazzaniga, M.S., Ivry, R.B., Mangun, G.R. (2001). *Neurosciences cognitives : la biologie de l'esprit* (pp. 247-288). Bruxelles : De Boeck Université.

Geller, S., Greenberg, L.M. (2005). La présence thérapeutique. L'expérience de la présence vécue par des thérapeutes dans la rencontre psychothérapeutique. *Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche*, (1), 45-66.

Georgieff, N. (2007). Psychopathologie et neurosciences Dans R. Roussillon (Ed.) *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale* (éd. 2014, pp. 463-497). Issy-Les-Moulineaux : Elsevier-Masson

Georgieff, N. (2010). Psychanalyse, neurosciences et subjectivités. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence 58*, (6-7), 343-350.

Georgieff, N. (2013). A propos des relations entre psychanalyse et neurosciences aujourd'hui. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *3* (1), 19-28.

Georgieff, N. (2016). Evaluation des pratiques et subjectivité : nouveau paradigme (pp. 93-100). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Ghazanfar, A.A., Schroeder, C.E. (2006). Is neocortex essentially multisensory? Trends in cognitive sciences, *10* (5), 278-285.

Giacco, G. (2011). Musique et métaphores spatiales. *L'Enveloppe.* Récupéré sur *www.lenveloppe.fr/cms/documenti/.../musique_et_metaphores.pdf*

Giacco, G., Spampinato, F., & Vion-Dury, J. (Eds.) (2013). *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique.* Paris : L'Harmattan.

Gibeault, A. (2010). *Chemins de la symbolisation*, Paris : PUF.

Gibeault, A. (2014). Le malentendu et la répétition. Dans M.C. Aubray (Ed.), *Les psychodrames* (pp. 65-80). Paris : GREUPP/Adolescences

Gibello, B. (1994). Les contenants de pensée et la psychopathologie (pp. 11-26). Dans D. Anzieu (Ed.) *L'activité de la pensée. Émergences et troubles*. Paris : Dunod

Gibello, B. (2006). La question du fond et de la forme des représentations mentales. *Le journal de psychologues*, (234), 43-48.

Gibello, B. (2011). La méthode clinique et les présentations de cinq grands cliniciens : Hippocrate, Galien, Avicenne, Freud, Piaget. *Psychologie Clinique*, (31), 42-49.

Gimenez, G. (2000). *Clinique de l'hallucination psychotique*. Paris : Dunod.

Gimenez, G. (2002). Les objets de relation (pp. 81-102). Dans B. Chouvier (Ed.), *Les processus psychiques de la médiation : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse* Paris : Dunod.

Gimenez, G. (2006). La construction d'une chaine associative groupale dans le travail psychanalytique avec les patients psychotiques en groupe : du chaos dissociant à une possible polyphonie. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (47), 79-91.

Gimenez, G. (2013). L'accompagnement de la construction de la chaine associative groupale dans un groupe de patients schizophrènes. *Bulletin de psychologie* (526), 303-308.

Gimenez, G. (2014). Attention, observation et notation en situation de groupe dans une perspective psychanalytique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (63), 79-94.

Giroux, N. (2003). L'étude de cas. Dans Giordano, Y. (Ed.) *Conduire un projet de recherche. Une perspective qualitative* (pp. 41-84). Colombelles: EMS éditions, Cyberlibris.

Golse, B. (1998). Du corporel au psychique. *Journal de psychanalyse de l'enfant*, (23), 113-129.

Golse, B. (2004). Plaidoyer pour une petite métapsychologie du « Smac » : à propos du corps, des défenses et des processus psychiques. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, *52* (6) 405-409.

Golse, B. (2005 a). Les précurseurs corporels et comportementaux du langage verbal (pp. 117-127). Dans M. F. Castarède, & G. Konopczynski (Eds), *Au commencement était la voix* (éd. 2010). Toulouse : Érès.

Golse, B. (2005 b). Structure des états ou structures des processus ? Les invites du bébé à un néo-structuralisme. *La psychanalyse de l'enfant 48* (2), 373-389.

Golse, B. (2006). Émotions, intersubjectivité et structuralisme des processus (pp. 21-31). Dans M. Dugnat (Ed.), *Les émotions (autour) du bébé.* Ramonville Saint Agnes : Érès

Golse, B. (2007). Les signifiants formels comme un lointain écho du bébé que nous avons été, (pp.103-122). Dans C. Chabert, D. Cupa, R. Kaës & R. Roussillon, *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*. Toulouse : Érès (éd. 2009)

Golse, B. (2010). La violence développementale de l'accès au langage. Intersubjectivité, communication préverbale et symbolisations précoces. *Enfances & Psy*, (47), 16-29.

Golse, B. (2011). Des sens au sens, la place de la sensorialité dans le parcours du développement. *Spirale* 57, (95-108).

Golse, D. (2012 a). A Daniel N. Stern qui nous manquent infiniment. *Spirale* (64), 39-42.

Golse, B. (2012 b). *Des émotions à la lutte contre les émotions : souffrance et psychopathologie périnatale* (pp. 67-77). Dans D. Mellier, A. Ciccone & A. Konicheckis (Eds.). *La vie du bébé. Emergence et construction intersubjective* Paris : Dunod.

Golse, B. (2013). De la symbolisation primaire à la symbolisation secondaire. Plaidoyer pour un gradient spatio-temporel continu autour de la notion d'écart. *Cahiers de psychologie clinique*, (40), 151-164.

Golse, B. (2014). Le concept d'équation symbolique au regard de la polysensorialité. L'émergence progressive de la symbolisation chez le bébé. *Topique* (127), 29-38.

Golse, B. (2016 a). De Freud à Bion. La césure de la naissance au regard des états-limites. *L'information psychiatrique 92* (2), 131-136.

Golse, B. (2016 b). Des sens au sens : la place de la sensorialité. Eprouver, percevoir, construire. *Revue française de psychanalyse 80* (4), 998-1011.

Golse, B. (2016 c). Les bébés ont la vie dure. *Spirale* (79), 118-126.

Golse, B., Moro, M.R. (2014). *Le développement psychique précoce. De la conception au langage*. Paris : Elsevier Masson

Gonon, F. (2011). La Psychiatrie biologique : une bulle spéculative ? *Esprit* (11), 54-73.

Gori, R. (1978). *Le corps et le signe dans l'acte de parole*. Paris : Dunod.

Grabocz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan

Gratier, M. (2007). Musicalité, style et appartenance dans l'interaction mère-bébé (pp. 69-100). Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds) *Temps geste et musicalité* Paris : L'Harmattan.

Gravielidou, M., Odell-Miller, H. (2016). An investigation of pivotal moments in music therapy in adult mental health. *The arts in Psychotherapy* (52)50-62. Récupéré sur http://www.researchgate.net/publication/309274211

Green, A. (1972). Notes sur les processus tertiaires. *Revue Française de Psychanalyse, 36* (3), 407-410.

Green, A. (1973). *Le discours vivant* (éd. 1992). Paris : PUF

Green, A. (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort.* Paris : Éditions de Minuit

Green, A. (1985). Réflexions libres sur la représentation de l'affect. *Revue française de psychanalyse, 49* (3), 773-788.

Green, A. (1987). La représentation de chose entre pulsion et langage. *Psychanalyse à l'université 12* (47), 357-372.

Green, A. (1990). *La folie privée: psychanalyse des cas-limites*. Paris : Gallimard.

Green, A. (2000). *Le temps éclaté.* Paris : Minuit.

Green, A. (2002). *La pensée clinique*. Paris : O. Jacob.

Green, A. (2007). Le pluralisme des sciences et la pensée psychanalytique (pp. 17-38). Dans M. Emmanuelli, & R. Perron (Eds). *La recherche en psychanalyse* Paris : PUF.

Grenouilloux, A. (2014). Mais de quoi est donc constitué le savoir-faire psychiatrique ? *Annales Médico-Psychologiques,* (172), 530-533.

Guerra Lisi, S., Stefani, G. (2009). *Les styles prénatals dans les arts et dans la vie.* Paris : L'Harmattan.

Guerra Lisi, S., Stefani, G. (2013). Musique liturgique et mémoires du corps. Un parcours dans les styles prénatal (pp. 215-224). Dans G. Giacco, F. Spampinato & J. Vion-Dury, *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique* Paris : L'Harmattan.

Guérin, C. (1991). Chaîne associative groupale et objet de relation. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (17), 123-132.

Guérin, C. (2000). Perspective intersubjective dans « l'Echelle des symbolisations » de Didier Anzieu (pp. 17-21). Dans B. Chouvier (Ed.) *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse.* Paris : Delachaux et Nieslé.

Guignard, F. (2015). *Quelle psychanalyse pour le XXIe siècle ? Concepts psychanalytiques en mouvement.* Paris : Ithaque.

Guillaume, J.C. (2016). Observation et capacité négative. *Journal de la psychanalyse de l'enfant 6* (2), 57-74.

Guillaumin, J. (1997). Expérience esthétique et identité. *Adolescence 15* (1), 19-31.

Guillen, A. (Ed.) (2017). *Essais d'épistémologie pour la psychiatrie de demain*. Toulouse : Erès.

Haag, G. (1998). Réflexions sur une forme de symbolisation primaire dans la constitution du moi corporel et les représentations spatiales, géométriques et architecturales corollaires (pp. 75-88). Dans B. Chouvier (Ed.) *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse.* Lausanne : Delachaux et Nieslé.

Haag, G. (2002). L'acte de création/représentation de formes dans le jeu de la transformation. *Revue française de psychanalyse, 66* (5), 1779-1787.

Haag, G. (2004). Le moi corporel entre dépression primaire et dépression mélancolique. *Revue Française de Psychanalyse* (63), 1133-1151.

Haag, G. (2004). Le moi corporel entre dépression primaire et dépression mélancolique. *Revue Française de Psychanalyse 63*, 1133-1151.

Hanslick E. (1854). *Du beau dans la musique* (éd. 1993). Paris : Bourgeois

Hartung, T. (2016). Remarques sur la compréhension scénique. *Revue française de psychanalyse 80* (4), 1209-1224.

Hautbois, X. (2010). Les Unités Sémiotiques Temporelles : de la sémiotique musicale vers une sémiotique générale du temps dans les arts. *Musimédiane* (5). Récupéré sur http:// www.musimediane.com/

Heidegger, M. (1976). *Acheminement vers la parole.* Paris : Gallimard

Henry, M. (1965). *Philosophie et phénoménologie du corps.* Paris: PUF.

Henry, M. (2000). *Incarnation : une philosophie de la chair*. Paris : Seuil

Hermann, I. (1972). *L'instinct filial.* Paris: Denoël

Hochmann, J. (1998). A la source du plaisir esthétique, le croisement des auto-érotismes (pp. 99-107). Dans B. Chouvier (Ed.) *Symbolisation et processus de création* Paris : Dunod

Hochmann, J. (2014). L'autisme entre evidence based médecine et médecine narrative. Dans AMY, M.D., *Autismes et psychanalyses. Evolution des pratiques, recherches et articulations* (pp. 23-47). Toulouse : Érès poche.

Hochmann, J. (2015). *Les antipsychiatries, une histoire*, Paris : Odile Jacob.

Houzel, D. (1991). Pensée et stabilité structurelle. A propos des théories post-kleiniennes de l'autisme infantile. *Revue internationale de psychopathologies*, (3), 97-112.

Houzel, D. (2002). *L'aube de la vie psychique. Etudes psychanalytiques.* Paris : ESF.

Houzel, D. (2011). Le moment présent et la psychanalyse de l'enfant. *Journal de la psychanalyse de l'enfant 1* (1), 53-66.

Houzel, D. (2013). Émotion (éd.2013). Dans A. de MIJOLLA (Ed.) *Dictionnaire international de la psychanalyse.* Paris : Fayard/ Pluriel.

Houzel, D. (2016). Ecoute de l'archaïque et principe de charité. *Journal de psychanalyse de l'enfant* 6, (2), 75-94.

Humery, R. (1995). La problématique du cas singulier (éd. 2006, pp. 69-91).. Dans O. Bourguignon & M. Bydlowski, *La recherche en psychopathologie* Paris : PUF.

Husserl, E. (1913). *Idées directrices pour une phénoménologie* (éd.1985). Paris: Gallimard.

Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse.* Paris : L'Harmattan.

Imberty, M. (2007). Introduction : du geste temporel au sens (pp. 7-32). Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds) *Temps geste et musicalité* Paris : L'Harmattan

Infurchia, C. (2014). *La mémoire entre neurosciences et psychanalyse. Au cœur du souvenir*. Toulouse : Erès.

Jacquet, E. (2009). *On est semblant ! » Symbolisation et intersubjectivité dans les groupes thérapeutiques de jeunes enfants autistes, psychotiques et instables pathologiques.* Thèse de doctorat en Psychopathologie et Psychologie Clinique sous la direction de R. Roussillon. Université Lyon 2.

Jaeken, M., L. Verhofstadt, L., Van Broeck, N. (2015). Qu'est-ce qui détermine l'efficacité d'une psychothérapie ? Brève mise à jour scientifique. *Bulletin de psychologie* (537), 237-242.

Jaitin, R., (2002). Médiation ludique et pensée scénique (pp. 65-87). Dans C. Vacheret *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques* Paris : Dunod.

Jankélévitch, V. (1961). *La musique et l'ineffable* (éd. 1983). Paris : Seuil

Jouen, F. Molina, M. (2007). *Naissance et connaissance : la cognition néonatale*. Bruxelles : Mardaga.

Juarroz, R. (1983). *Fragments verticaux.* Paris : José Corti.

Juarroz, R. (1997). *Quatorzième poésie verticale* (éd. 2010). Paris : édition bilingue José Corti.

Julian, I. (1998). *Utilisation de la communication sonore en groupe avec des patients adultes en Hôpital de Jour*. Mémoire pour l'obtention du D.U. d'Art en thérapie et en Psychopédagogie sous la direction du Pr E. Lecourt.

Julian, I. (2007). Grille d'analyse des instrumentariums du groupe (pp. 141-142). Dans E. Lecourt, *la musicothérapie analytique de groupe*. Courlais : Paris.

Jullien, F. (2012). *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la chaire de l'altérité*. Paris : Galilée.

Jung, J. (2015 a). Le narcissisme primaire, le double et l'altérité. *Recherches en psychanalyse*, (19), 77-86.

Jung, J. (2015 b). Un paradoxe de la réflexivité : penser sa propre mort. *Adolescence 33* (4), 859-870.

Kaës, R. (1976). *L'appareil psychique groupal. Construction du groupe* (éd. 2000). Paris : Dunod.

Kaës, R., (1986). Chaine associative groupale et subjectivités. *Connexions,* (47), 7-18

Kaës, R. (1990). Le contre-transfert e(s)t l'interprétation. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (15), 5-10.

Kaës, R. (1991). La question psychanalytique de la règle fondamentale et du processus psychanalytique de la règle fondamentale et du processus associatif dans les groupes. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (17), 13-33.

Kaës, R. (1993). *Le groupe et le sujet du groupe*. *Eléments pour une théorie psychanalytique du groupe.* Paris : Dunod.

Kaës, R. (1996) Corps/groupe. Réciprocités imaginaires. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (25), 21-36.

Kaës, R. (1998 a). Cadre méthodologique et problèmes d'éthique dans les pratiques psychanalytiques groupales. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (29), 9-22.

Kaës, R. (1999) *Les théories psychanalytiques de groupe* (éd. 2009)**.** Paris : PUF.

Kaës, R. (2002 a). Des brèches ouvertes sur l'entremonde. *Revue internationale de psychosociologie, VIII* (18), 149-158.

Kaës, R. (2002 b). Médiations, analyse transitionnelle, et formations intermédiaires (pp. 11-28). Dans B. Chouvier (Ed.) *Les processus psychiques de la médiation : créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*. Paris : Dunod.

Kaës, R. (2004). Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires (pp. 11-28). Dans B. Chouvier (Ed.). *Les processus psychique de la médiation.* Paris : Dunod.

Kaës, R. (2005 a). La métaphore du corps dans les groupes. Les réciprocités métaphoriques du corps et du groupe (pp. 91-117). Dans G.J. Guglielmi (Ed.), *L'esprit de corps, démocratie et espace public*. Paris : PUF.

Kaës, R. (2006 a). En quoi consiste le travail psychanalytique de groupe ? *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (46), 9-25.

Kaës, R. (2006 b). L'affect et les identifications affectives dans les groupes. *Champ psychosomatique,* (41), 59-79.

Kaës, R. (2007 a). *Un singulier pluriel. La psychanalyse à l'épreuve du groupe*. Paris : Dunod.

Kaës, R. (2007 b). A propos de la polyphonie du rêve. *Le Coq-héron,* (191), 45-57.

Kaës, R. (2008 a). Définitions et approches du concept de lien. *Adolescence,* (65), 763-780. Kaës, R. (2008 b). Reconnaissance et méconnaissance dans les liens intersubjectifs. *Le Divan familial,* (20), 29-46.

Kaës, R. (2008 c). Du Moi-peau aux enveloppes psychiques (pp. 67-87). Dans C. Chabert, D. Cupa, R. Kaës, R. Roussillon, *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*. Ramonville Saint Agne : Érès.

Kaës, R. (2010 a). Le sujet, le lien et le groupe, groupalité psychique et alliances inconscientes. *Cahiers de psychologie clinique,* (34), 13-40.

Kaës, R. (2010 b). Les médiations entre les espaces psychiques dans les groupes. *Carnet PSY,* (141), 35-38.

Kaës, R. (2012 a). A propos de la tiercéité et du processus tertiaire chez André Green. *Revue belge de psychanalyse* (60). Récupéré sur http://www.psychanalyse.be/revue/page.php?article=60a

Kaës, R. (2012 b). Conteneurs et métaconteneurs. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *2* (2), 643-660.

Kaës, R. (2012 c). Polyphonie et polytopie du rêve. L'espace onirique commun. *Le Divan familial*, (29), 137-157.

Kaës, R., (2013 a) Entre le sujet et le groupe, trois espaces de réalité psychique : comment les penser avec la psychanalyse ? (pp. 13-28). Dans F. Sacco & N. Kacha (Eds.), *Voies nouvelles pour les psychothérapies de groupe*. Toulouse : Erès

Kaës, R. (2013 b). L'extension de la psychanalyse. Introduction à quelques problèmes épistémologiques. *Cahiers de psychologie clinique*, (40), 47-69.

Kaës, R. (2015). *L'extension de la psychanalyse. Pour une métapsychologie de troisième type*. Paris : Dunod.

Kaës, R., Anzieu, D. (1976). *Chronique d'un groupe. Le groupe du Paradis perdu : observations et commentaires*. Paris: Dunod.

Kandel, E. (1999-2002). La biologie et le futur de la psychanalyse : un nouveau cadre conceptuel de travail pour une psychanalyse revisitée. *L'évolution psychiatrique 67* (1) 40-82.

Kimura, B. (1988). *L'entre, une approche phénoménologique de la schizophrénie* (éd. 2000). Grenoble : Million.

Klein, J.P., Darralt-Harris, I. (2007). *Pour une psychiatrie de l'ellipse, les aventures du sujet en création.* Limoges : Pulim.

Kohn, M. (2008). « Je récite l'homme » : du récit dans la psychanalyse. *Cliniques méditerranéennes* (77), 205-214.

Konicheckis, A. (2002). Des sens aux sens, sensorialité et signification (pp. 125-155).. Dans M., Boubli, & A., Konicheckis, (Eds), *Clinique psychanalytique de la sensorialité* Paris : Dunod.

Konicheckis, A. (2012). Subjectivation et sensorialité : les embryons de sens (pp. 7-21).. Dans D. Mellier, A. Ciccone, & A. Konicheckis (Eds). *La vie du bébé. Emergence et construction intersubjective* Paris : Dunod.

Korff-Sausse, S. (2004). Pour une transversalité dans la recherche. *Recherches en psychanalyse*, (1), 119-130.

Korff-Sausse, S. (2006). Contre-transfert, cliniques de l'extrême, et esthétique. *Revue Française de Psychanalyse 70*, (2), 507-520.

Korff-Sausse, S. (2009). La première demeure. Les traces du prénatal. *Champ psychosomatique*, (56), 183-197.

Korff-Sausse, S. (2016). L'atelier de l'artiste. *Le Carnet PSY* (199), 23-27.

Lagache D. (1949). *L'unité de la psychologie*. Paris : PUF (éd. 2013).

Lanteri-Laura, G. (2004). Principales théories de la psychiatrie contemporaine. *EMC-Psychiatrie 1*, (2) 128-149.

Lassus, M.P. (2014). Qu'est-ce que jouer ? *Psychoanalytische Perspectieven 32*, (1), 11-23.

Laurent, O. (2017). Je suis celui qui creuse dans la mémoire des choses enfouies. *Sociétés & Représentations* (43), 113-120.

Lavallée, G. (2016). Le moi et la créativité inconsciente. *Revue française de psychanalyse 81* (5), 1502-1508.

Le Guen, C. (2001). Quelque chose manque... De la répression aux représentations motrices. *Revue française de psychanalyse 65* (1), 37-70.

Le Moigne, J.L. (2006). Complexité. Dans *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* (pp. 240-251). Paris : PUF.

Le Moigne, P. (2015). Les essais cliniques et le contrôle de l'interaction : le cas singulier de l'évaluation des psychothérapies. Commentaire. *Sciences sociales et santé 33*, (2), 65-76.

Le Tensorer, J.M. (2014). Nature, science et beauté. L'émergence du sens de l'harmonie chez les premiers humains-naissance de la beauté fonctionnelle-. Dans H. de Lumley, *Le Beau, l'Art et l'Homme*. Paris : CNRS éditions.

Lear, J. (2011). Technique et finalité en psychanalyse : quatre manières de voir un moment significatif. *L'Année psychanalytique internationale*, (1), 79-102

Lecourt, E. (1987). L'enveloppe musicale (pp. 199-222). Dans D. Anzieu, (Ed.) *Les enveloppes psychiques.* Paris : Dunod

Lecourt, E. (1988). *La musicothérapie.* Paris : PUF

Lecourt, E. (1990). Les fonctions de la musicothérapie en France. *La Revue de Musicothérapie X*, (5), 9-14

Lecourt, E. (1992). *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, E. (1993). *Analyse de groupe et musicothérapie.* Paris : ESF

Lecourt, E. (1994 a). *L'expérience musicale. Résonances psychanalytiques*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, E. (1994 b). Modèles de groupes et cultures. La musique comme révélateur. *Connexion*, (63), 159-168.

Lecourt, E. (1995). L'objet médiateur en psychothérapie (pp. 121-135). Dans P. Privat & F. Sacco (Eds) *Groupe d'enfants et cadre psychanalytique.* Toulouse : Erès.

Lecourt, E. (1998). Toucher le fond : de l'espace visuel à l'espace sonore. *Revue de psychothérapie psychanalytique groupale*, (30), 63-71.

Lecourt, E. (2000). Rythme et cadre thérapeutique en psychanalyse et en musicothérapie. *La Revue de Musicothérapie XX*, (3), 2-7.

Lecourt, E. (2001). La musicothérapie, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (37), 99-112.

Lecourt, E. (2002 a). Le son passeur et l'effet boomerang. À propos de l'impact du sonore et de sa fonction médiatrice (pp. 201-216). Dans B. Chouvier (Ed.), *les processus psychiques de la médiation*. Paris : Dunod

Lecourt, E. (2002 b). Des liens sonores dans les groupes : une médiation inconnue (pp. 35-43). Dans C. Vacheret, *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques* Paris : Dunod.

Lecourt, E. (2003 a). Les concepts en musicothérapie : petit lexique pour l'analyse de l'expérience musicale et de la communication sonore. *La Revue de Musicothérapie XXIII*, (4), 4-9.

Lecourt, E. (2003 b). Pulsation de groupe et temporalité. Le groupe « fatigué ». *Champ psychosomatique* (30), 101-114.

Lecourt, E. (2003 c). Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation. Sons, bruits et voix de groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (41), 77-86.

Lecourt, E. (2005). *Découvrir la musicothérapie.* Paris : Eyrolles (éd. 2011)

Lecourt, E. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, E. (2007 a). *La musicothérapie analytique de groupe.* Courlay : Fuzeau.

Lecourt, E. (2007 b). De la musique avant toute chose. Place du sonore et du rythme dans la sémantisation précoce du réconfort, réflexions sur l'expérience sonore néonatale. *Spirale*, (44), 147-153.

Lecourt, E. (2007 c). De l'écoute musicale à l'écoute clinique. Formation à la musicothérapie analytique de groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (48), 85-92.

Lecourt, E. (2008 a). *Introduction à l'analyse de groupe*. Ramonville Saint-Agne : Érès.

Lecourt, E. (2008 b). Au sortir du bruit. *Le Journal des psychologues* (261), 42-44.

Lecourt, E. (2009). 1969-2009 : 40 ans de musicothérapie en France. Une fête, un opéra en 7 actes. *La Revue Française de Musicothérapie XXIX*, (3), 5-8.

Lecourt, E. (2010). Le son et la musique : intrusion ou médiation ? *Carnet PSY*, (142), 36-41.

Lecourt, E. (2011 a). L'intervalle musical : entre l'autre et l'autre. *Insistance*, (6), 119-132

Lecourt, E. (2011 b). Les thérapies médiatisées, médiations artistiques. Musicothérapie. *Annales médico-psychologiques* (169), 685-689.

Lecourt, E. (2011 c). Le contact sonore… De Freud à la musicothérapie analytique de groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (57), 157-170.

Lecourt, E. (2014). Émotions contretransférentielles dans la relation art-thérapeutique, émotion de la rencontre, émotion esthétique. *Psychosomatique relationnelle* (2), 61-76.

Lecourt, E., Lubart, T. (Ed.) (2017). *Les art-thérapies.* Paris : Armand Colin.

Ledoux, M. (1992). *Corps et création.* Paris : Les belles lettres

Leduc, D. (2005). La description phénoménologique au service de l'authenticité de la danse. *Recherches qualitatives 25* (1), 9-24, récupéré sur http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.htlm

Leenaert, E., Vervecken, M. (2016). Des usages inattendus d'un dispositif institutionnel : mises en valeur de l'interstice clinique. *Cahiers de psychologie clinique* (46) 55-84.

Lewkovicz D. (2000). The development of intersensory temporal perception: An epigenetic systems/limitations view. *Psychological Bulletin*, *126* (2), 281-308

Lemaire, J.D. (2009). Transmission d'atmosphères confuses. Identité : perception avant de devenir représentation. *Dialogue* (186), 131-147.

Lemaire, J.G. (1996). Des gestes pour penser. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (27), 75-86.

Lemaire, J.G. (1998). L'articulation du verbal et du non-verbal dans l'écoute du thérapeute. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (30), 23-37.

Lempen, O., Roman, P. (2013). Traumatisme et restes à symboliser : une contrainte à créer ? (pp. 93-107) Dans N. Dumet (Ed.) *De la maladie à la création*. Toulouse : Erès.

Lempen, O. Roman, P. (2016). Contribution de la création au processus de subjectivation. *Psychothérapies 37* (4), 247-256.

Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* (Vol. II). Paris: Albin Michel.

Leroi-Gourhan, A. (1983). *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire 1920-1970*. Paris: Fayard.

Leroux, P. (2011). …Phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale. *Circuit : musiques contemporaines 21* (2), 29-48. Récupéré sur http://www.erudit.org/apropos/utilisation.htlm

Leroux, Y. (2016). Les notes cliniques dans les psychothérapies psychodynamiques. Le Carnet PSY (201), 37-45.

Leroy-Viémon, B. (2008 a). Les enjeux phénoménologiques de la rencontre clinique. *Cliniques méditerranéennes* (78), 205-223.

Leroy-Viémon, B. (2008 b). La méthode énactive en psychologie clinique. Le « savoir-faire » du corps-en-mouvement. *Cahiers de psychologie clinique*, (30), 91-108.

Leroy-Viémon, B., Gal, C. (2008). Utilisation du contact comme ouverture à la rencontre. L'exemple du psychodrame existentiel de groupe pour la psychothérapie des personnes psychotiques. *Psychothérapies 28* (1) 19-36.

Leroy-Viémon, B., Moraguès, J.L., Gal, C. (2008). Principe d'un dispositif psycho-phénoménologique « d'aide aux aidants ». *Perspectives Psy 47* (4), 398-409.

Leroy-Viémon, B., Moscato, F. (2009). L'homme sous la coupole. La dimension du sensible dans la relation d'aide. *Art et Thérapie*, 102/013, 83-94.

Leroy-Viémon, B., Decoq, F., Chamond, J., Gal, C. (2014). Sport et psychothérapie phénoménologique. *Adolescence 32*, (2), 363-376.

Leroy-Viémon, B., Vivès, J.M. (2015). La question du tact en psychanalyse. *Psychothérapies 35*, (1), 59-66

Lessard-Hebert M., Goyette, G., Boutin, G. (1997). *La recherche qualitative, fondements et pratiques.* Bruxelles : De Boeck Université.

Levy, R. (2013). De la symbolisation à la non-symbolisation dans le champ du lien : des rêves aux cris de terreur causés par une présence absente. *L'Année psychanalytique internationale,* (1), 93-122.

Levinson, J. (2015). *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*. Paris : Vrin.

Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques IV. L'homme nu.* Paris : Plon (éd. 2009).

Liegl, D (2009). *L'improvisation vocale en musicothérapie auprès d'enfants présentant des troubles psychotiques : une voie vers l'harmonisation de l'originaire*. Thèse de doctorat de psychologie et psychopathologies cliniques sous la direction de B. Chouvier. Université Lumière Lyon 2.

Lorin de Reure, A. (2016). Repères pour une évaluation qualitative de l'évolution des enfants autistes à l'aide de la médiation équine (pp ; 349-439). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Lottin, J.J. (2005). L'évaluation, une nouvelle maladie iatrogène. *Cliniques méditerranéennes*, (71), 89-103.

M'Uzan de, M. (1983). *De l'Art à la mort, Contre-transfert et système paradoxal.* Paris : Gallimard.

Magistretti, P., Ansermet, F. (Eds.), (2010). *Neurosciences et psychanalyse*. Paris : Odile Jacob.

Maiello, S., (1997). L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale. *Journal de psychanalyse de l'enfant* (22), 40-65.

Maiello, S., (2000). Trames sonores et rythmiques primordiales. Réminiscences auditives dans le travail psychanalytique. *Journal de psychanalyse de l'enfant* (26), 77-103.

Maiello, S., (2010). À l'aube de la vie psychique. Réflexions autour de l'objet sonore et de la dimension spatio-temporelle de la vie prénatale (pp. 103-116). Dans J. Aïn (Ed.), *Réminiscences* Toulouse : Erès.

Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace* (éd. 2012). Paris : Les Editions du Cerf.

Maldiney, H. (1989). Entretien entre Henri Maldiney et Jean Oury le jeudi 28 janvier 1988 au centre Pompidou (pp. 183-210). Dans Oury, J. *Création et schizophrénie*. Paris : Galilée.

Maldiney, H. (2003). Rencontre et psychose. *Cahiers de psychologie clinique* (21), 9-21.

Malloch, S. (1999-2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae,* Special Issue, 29-57

Malloch, S.N., Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press.

Mancia, M. (2007). La mémoire implicite et l'inconscient non refoulé. *Revue française de psychanalyse 71* (2) 369-388.

Mandelbrojt, J. (2003). La peinture s'exprime-t-elle, comme la musique en U.S.T. ? Récupéré sur http://www.labo-mim.org/site/share/voyage/download.php?file=Peinture_et_UST.pdf

Marcelli, D. (1992). Le rôle des microrythmes et des macrorythmes dans l'émergence de la pensée chez le nourisson. *La psychiatrie de l'enfant 35* (1), 57-82.

Marcelli, D. (2006). *La surprise : chatouille de l'âme*. Paris : Albin Michel.

Marras, A. (2011). Expérience de la communication sonore avec un groupe de sujets atteints de démence Alzheimer ou troubles apparentés. *La Revue Française de Musicothérapie,* XXXI (1), 4-56

Martin, B., Magdelainat, C., Piot, M.A., Cazès, M. (2016). Entretien avec Jacques Hochmann. Le plaisir à penser. *Perspectives Psy 56*, (3), 193-201.

Marty, F., (2009). La méthode du cas (pp. 53-75). Dans S. Ionescu, & A. Blanchet (Eds.), *Méthodologie de la recherche en psychologie clinique* Paris : PUF.

Marty, F. (2012). Conclusion (pp. 307-311). Dans V. Estellon & F. Marty, *Cliniques de l'extrême*. Paris : Armand Colin.

Marty, N. (2015). La narrativisation acousmatique. *Musimédiane* (8). Récupéré sur http://www.musimédiane.com

Masson, C. (2016). Rythm'in'séance… *Cliniques méditerranéennes* (93)107-120.

Mauss, M. (1947). *Manuel d'ethnographie* (éd. 1967). Paris : Payot.

Mellier, D. (2005). La fonction contenante, une revue de littérature. *Perspectives Psy 44* (4), 303-310.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard (éd. 1972)

Merriam, A.P. (1964). The Anthropology of Music (pp. 219-227). Evanston: Northwestern Univ. Press.

Michaux, H. (1949). Portrait des Meidosems (pp. 111-184, éd. 1972). Dans *La vie dans les plis.* Paris : Gallimard

Michaux, H. (1972). *En rêvant à partir des peintures énigmatiques*. Paris : Fata Morgana.

MIM (laboratoire Musique et Informatique de Marseille) (1996). *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille : MIM.

MIM (CD-Rom 2002). *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Nouvelles clés pour l'écoute*. *Outil d'analyse musicale.* Marseille : MIM.

Mijolla-Mellor de, S. (2006). Rendre compte d'une analyse. *Topique*, (97), 35-58.

Mijolla-Mellor de, S. (2009). Un savoir en plus ? *Topique*, (108), 9-23.

Milner, M. (1950). *Rêver, peindre. L'inconscient et la peinture* (éd. 1999). Paris : PUF.

Milner, M. (1955). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole. Dans B., Chouvier (Ed.), (1998), *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse,* (pp. 29-49). Lausanne : Delachaux et Niestlé. (Paru également en 1979 dans *Revue Française de Psychanalyse*, (5-6), 841-874).

Milner, M., (1972-2013). A la mémoire de D.W. Winnicott. *Le Coq héron*, (213), 113-117 (1ière éd. N°25, 1972)

Missonnier, S. (2008). Paul Ricœur, Daniel Stern et Rosemary's baby : de « l'identité narrative » à « l'enveloppe prénarrative ». Dans B. Golse, & S. Missonnier (Ed.), *Récit, attachement et psychanalyse*, (pp. 47-66). Toulouse : Erès.

Mitsopoulou-Sonta, A. (2012). *Les processus de figurabilité de l'affect dans les groupes thérapeutiques avec la méthode Photolangage© et la méthode de psychodrame psychanalytique de groupe*. Thèse de doctorat en Psychopathologie et Psychologie Clinique sous la direction de C. Vacheret et K. Navridis. Université Lyon 2 et Université Kapodistriako d'Athènes.

Molino, J. (1998). Expérience et connaissance de la musique à l'âge des neurosciences. Dans E. Darbellay (Ed.), *Le temps et la forme: pour une épistémologie de la connaissance musicale* (pp. 253-277). Genève : Droz.

Morhain, Y. (2006). « Le temps rompu » : le cas d'une schizophrène. Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* (pp. 113-130). Paris : Dunod.

Morin, E. (1994). *La complexité humaine*. Paris : Flammarion

Morin, E. (2000). *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. Paris : Seuil.

Morin, E. (2004). *La méthode VI. Ethique. Paris : Seuil*

Morin, E. (2009). Logique et contradiction. Récupéré sur http://www.emse.fr/.../Logique%20et%20contradiction%20E%20MORIN.pdf

Münch, M.M. (2009). L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique. Dans V. Alexandre Journeau (Ed.), *Musique et effet de vie* (pp. 13-30). Paris : L'Harmattan.

M'Uzan De, M. (1977). *De l'Art à la mort. Contre-transfert et système paradoxal.* Paris : Gallimard (éd.1983)

Nancy, J.L. (2002). *Â l'écoute*. Paris : Galilée

Nancy, J.L. (2004). *Chroniques philosophiques*. Paris : Galilée.

Nattiez, J.J. (2011). La narrativisation de la musique. La musique : récit ou protorécit ? *Cahiers de Narratologie,* (21). Récupéré sur : http://narratologie.revues.org/6467. doi 10.4000/narratologie.6467

Neri, C. (2007). La notion élargie de champ. *Psychothérapies 27*, (1), 19-30. Neri, C. (2011). *Le groupe. Manuel de psychanalyse de groupe*. Toulouse : Erès

Noë, A. (2001). Experience and experience in art. *Journal of Consciousness Studies 7*, (8-9).

Ogden, T. (2005). L'art de la psychanalyse : rêver des rêves inrêvés et des pleurs interrompus. *L'Année Psychanalytique Internationale*, 77-97.

Orantin, M. (2013). Les enseignements de la littérature sur l'évaluation en musicothérapie : revue de littérature. *La Revue Française de Musicothérapie XXXIII* (4), 39-54

Orrado, I., Vives, J.M. (2016). L'objet de médiation : du transi au transit. *L'évolution psychiatrique 81*, (4), 919-926.

Oury, J. (1989). *Création et schizophrénie.* Paris : Galilée.

Oury, J. (1990). Présence, transfert et vie quotidienne (pp. 89-96). Dans J. Birouste (Ed.), *Empreintes et figures du temps : L'expérience temporelle interrogée en ses présences éphémères, structurées et évolutives*. Ramonville saint Agne : Erès.

Oury, J. (2008). *La psychose, l'institution, la mort*. Paris: Hermann.

Ouss-Ryngaert, L. (2009). Pour une approche clinique intégrative (pp. 215-262). Dans L. Ouss-Ryngaert, B. Golse, N. Georgieff & D. Widlöcher, (Eds). *Vers une neuropsychanalyse*. Paris: Odile Jacob.

Pagès, M. (1986). *Trace ou Sens, le système émotionnel*. Paris : Hommes et Groupes éditeurs.

Pagès, M. (2000). L'approche complexe en psychothérapie. *Bulletin de psychologie*, *53*(447), 375-382.

Pagès, M. (2002). Complexité (pp. 83-93). Dans J. Barus-Michel (Ed.)Vocabulaire de psychosociologie. Toulouse : Erès.

Paille, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181. Récupéré sur http://id.erudit.org/iderudit/1002253ar.

Paille, P. & Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (éd. 2012). Paris : Armand Colin.

Pankow, G. (1969). *L'homme et sa psychose.* Paris : Aubier Montaigne.

Pankow, G. (1981). *L'être là du schizophrène*. Paris : Aubier Montaigne.

Panksepp, J. Gratier, M. (2010). Les antécédents émotionnels de l'évolution de la musique et du langage (pp. 187-206). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Parat, C. (1995). *L'affect partagé*. Paris : PUF.

Parncutt, R., L. (2010). Le conditionnement du fœtus et du nourrisson, le schéma maternel et les origines de la musique et de la religion (pp. 81-100). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Pavlicevic, M. (2007). The Music Interaction Rating Scale : microanalysis of therapist-client improvisation with an adult person who has a psychotic illness. In T. Wigram & T. Wosch (Eds) *Microanalysis in Music Therapy: Methods, Techniques and Applications in Music Therapy for Clinicans Researchers, Educators and Students* (pp. 174-185). London and Philadelphia: Jessica Kingsley publishers.

Pecker Berio, T. (2014). Musique et narrativité: apostilles en marge d'un débat trentenaire (pp. 119-135). Dans C. Bruno (& Al.) *Aux confins du récit*. Paris : Presse Universitaire de Vincennes.

Pedinielli, J.L., Fernandez, L., (2005). *L'observation clinique et l'étude de cas.* Paris : Armand Colin.

Peirce, C.S. (1935). *Ecrits sur le signe* (éd.1978). Paris : Seuil.

Perron, R. (2002). Représentant-représentation (éd. 2013, pp. 1524-1525). Dans A. de Mijolla, (Ed.), *Dictionnaire international de la psychanalyse* Paris : Fayard/ Pluriel.

Perron, R. (2002). Représentation (éd. 2013, pp. 1525-1528). Dans A. de Mijolla, (Ed.), *Dictionnaire international de la psychanalyse* Paris : Fayard/ Pluriel.

Perron, R. (2006). Montrer, démontrer : les apories de la conviction. *Bulletin de psychologie*, (486), 565-569.

Perron, R. (2007). Chercher en psychanalyse (pp. 53-80). Dans M. Emmanuelli, & R. Perron (Eds). *La recherche en psychanalyse* Paris : PUF.

Perron, R. (2009). La psychanalyse est-elle utile ? Considérations sur une méta-analyse. *Revue française de psychanalyse, 73* (2), 534-543.

Perron, R. (2016). Symbolisation, temps, langage (pp. 25-40). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds), *Aux limites de la symbolisation.* Paris: Dunod.

Perrouault, D. (2010). *La contenance tierce. La difficulté d'être soi dans la société aujourd'hui*. Paris. L'Harmattan.

Petit, L. (2007). Le phénomène de répétition dans la musique tonale et atonale. Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds), *Temps geste et musicalité* (pp. 51-68). Paris : L'harmattan.

Petit, C. (2016). Aux origines de la musique, la biomusicologie évolutive. Conférence du collège de France, 04 février 2016. En ligne : https://www.college-de-france.fr.

Piaget (1945) *La formation du symbole chez l'enfant: imitation, jeu et rêve, image et représentation* (éd. 1994). Paris: Delachaux et Niestlé.

Pirone, I. (2017). Fragilisation de la fonction narrative et impasses du sujet. *Le Télémaque* (51), 37-46.

Poder, A.S. (2013). L'utilisation de la danse dans les troubles majeurs de la personnalité. Dans Dumet N. (Ed.), *De la maladie à la création* (pp. 131-145). Toulouse : Érès.

Pontalis, J.B. (1978). Une idée incurable. *Nouvelle revue de psychanalyse* (17), 5-12.

Pontalis, J.B. (1988). *Perdre de vue* (éd.1999). Paris/ Gallimard Folio.

Porte, M. (2002). Pulsion (éd. 2013, pp. 1422-1426). Dans A. de Mijolla, (Ed.), *Dictionnaire international de la psychanalyse* Paris : Fayard/ Pluriel.

Pouillaude, F. (2007). De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion (sur un article d'Erwin, Straus). Philosophie (93), 33-54.

Pouillaude, F. (2008).Tempus, distensio corporis. La temporalité dans le corps dansant (pp. 121-128). Dans *Musique et temps.* Paris : Cité de la musique.

Pragier, G. Faure-Pragier, S. (2007). *Repenser la psychanalyse avec les sciences.* Paris : PUF.

Prat, R. (2014). Aux origines du narcissisme : le corps et l'autre. Nature des expériences relationnelles et corporelles précoces. Le rythme et le territoire. *Journal de la psychanalyse de l'enfant* 4 (1), 25-59.

Prinzhorn, H. (1922). *Expressions de la folie* (éd. 1984). Paris : Gallimard

Prochiantz, A. (2008). La forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. *Annales bergsonniennes IV*, 201-211.

Rabeyron, T. (2015). Associativité, symbolisation et entropie: propositions théoriques et cliniques. *Annales Médico-psychologiques, 173* (8), 649-658.

Rabeyron, T. (2017). Médiations thérapeutiques et processus de symbolisation : de l'expérience sensible à la modélisation. *L'évolution psychiatrique 82*, (2), 351-364.

Rabeyron, T., Saumon, O., Carasco, E., Bonnot, O. (2016). Médiations thérapeutiques, évaluation des processus et troubles autistiques : l'exemple de la médiation musicothérapique (pp. 442-465). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels.* Paris : Dunod.

Racamier, P.C. (1980). *Les schizophrènes.* Paris : Payot (éd. 2001).

Rebollar, G., Rabeyron, T. (2016). Clinique et processus de symbolisation de l'atmosphère dans les problématiques psychotiques. *L'évolution psychiatrique 81* (2), 476-492.

Reibel, G. (1984). *Jeux musicaux, vol.1 jeux vocaux*. Paris : Salabert.

Reibel, G. (2006). *Le jeu vocal. Chant spontané*. 2 DVD, mk2.

Reik, T. (1953 – 1984). *Ecrits sur la musique*. Paris : Les Belles Lettres.

Reik, T. (1976). *Ecouter avec la troisième oreille.* Paris : La bibliothèque des introuvables, (éd. 2002).

Resnik, S., (1989). Transfert entre multiplicité et groupalité. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (12), 9-19, p. 9.

Resnik, S. (1997). L'interprétation psychanalytique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (28), 23-42.

Resnik, S. (2001). La relation de compréhension dans la psychose. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (36), 19-29. Resnik, S. (2006 a). Le style du psychanalyste. *Connexions*, (85), 37-45.

Resnik S., (2006 b). Visibilité de l'inconscient. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (46), 129-136.

Resnik, S. (2014). Bion et moi. *Le Coq-héron*, (216), 69-75.

Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française.* Paris : Dictionnaire Le Robert.

Rey, B. (2010). *Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme*. Thèse de doctorat de psychopathologie clinique sous la direction de B. Chouvier, Université Lyon 2.

Rey, B., Chouvier, B. (2011). Modelage et psychose : une clinique de la groupalité dans ses fondements archaïques et sensoriels. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* (57), 65-77.

Reznikoff, I. & Dauvois, M. (1988). La dimension sonore des grottes ornées. *Bulletin de la Société préhistorique française, 85* (8), 238-246. Récupéré sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bspf

Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive* (éd. 1997). Paris : Seuil

Ricœur, P. (1982). Imagination et métaphore. *Revue de psychologie médicale* (14). Récupéré sur *www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-*

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique.* Paris : Seuil (éd. 2006)

Ricœur, P. (1990). *Soi comme un autre*. Paris : Seuil.

Robert, P. (1998). Pour une discrimination du non-verbal. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (30), 39-46.

Robert, P. (2014). *Le groupe en psychologie clinique*. Paris : Armand Colin.

Rogers, C.R., Ducraux-Biass, F. (2009). L'essence de la psychothérapie. Les moments de mouvement. *Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche*, (9), 30-37.

Roman, P. (2013). Le travail du cas au service de la formation : du processus à l'évaluation. *Psychothérapies 33* (1) 37-41.

Roquefort, G. (2014). L'observation visuelle du corps groupal de Diderot à René Kaës. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (63), 95-110.

Rosenblum, O. (2013). Hommage à Daniel Stern. Le Divan familial (30), 157-160.

Rosolato, G. (1978). *La relation d'inconnu*. Paris : Gallimard.

Roten de, Y. (2006). Ce qui agit effectivement en psychothérapie: facteurs communs ou agents spécifiques. *Bulletin de psychologie*, (486), 585-590.

Rouchy, J. C. (1998). *Le groupe espace analytique. Clinique et théorie* (éd. 2008). Toulouse : Erès.

Rouget, G. (1990). *La musique et la transe.* Paris : Gallimard

Roussillon, R. (1991). *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. Paris : PUF.

Roussillon, R. (1995). Les fondements de la théorie du cadre et la spécificité du travail de symbolisation groupal à l'adolescence (pp.15-22). Dans P. Privat, & F. Sacco, (Eds), *Groupes d'enfants et cadre psychanalytique* Toulouse : Erès.

Roussillon, R. (1998 a). Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer (pp. 158-171). Dans B. Chouvier (Ed.) *Symbolisation et processus de création* Paris : Dunod.

Roussillon, R. (1998 b). Symbolisation primaire et identité (pp. 61-73). Dans Chouvier, B. (Ed.), *Matière à symbolisation. Art, création et psychanalyse* Lausanne : Delachaux et Niestlé.

Roussillon, R. (1999 a). *Agonie, clivage et symbolisation* (éd.2010). Paris : PUF.

Roussillon, R. (1999 b). Les enjeux de la symbolisation à l'adolescence. *International Society for adolescent Psychiatry, GREUPP « Adolescence »*, 7-23.

Roussillon, R. (1999 c). Situations et configurations transférentielles limites. *Filigrane 8*, (2), 100-120.

Roussillon R. (2000 a). Besoin de créer. Intervention à l'institut d'art contemporain. Récupéré sur http://reneroussillon.wordpress.com/création/institut-dart-contempo...

Roussillon, R. (2000 b). La capacité d'être seul en présence de l'analyste et l'appropriation subjective (pp. 37-49). Dans J. Cournut, & J. Schaeffer, (Eds.) *Pratiques de la psychanalyse*. Paris : PUF.

Roussillon, R. (2001 a). *Le plaisir et la répétition. Théorie du processus psychique.* Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2001 b). La conception analytique de l'affect. Dans, *L'art, la pensée et les émotions* (pp. 69-74). Les journées Grame 2001, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Lyon : Y. Orlarey.

Roussillon, R. (2001 c). L'objet « médium malléable » et la conscience de soi. *L'autre, 2* (2), 241-254

Roussillon, R. (2002 a). Le transitionnel et l'indéterminé (éd. 2004, pp. 61-80). Dans B. Chouvier, (Ed.), *Les processus psychique de la médiation. Créativité, champ thérapeutique et psychanalyse.* Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2002 b). Ombre et transformation de l'objet. *Revue Française de Psychanalyse, 66* (5) ,1825-1835.

Roussillon, R., (2004 a). La pulsion et l'intersubjectivité ». *Adolescence*, (50), 735-753.

Roussillon, R. (2004 b). Le jeu et le potentiel. *Revue française de psychanalyse, 68* (1), 79-94.

Roussillon, R. (2005). Le processus et la capacité sublimatoire. *Revue française de psychanalyse, 69* (5), 1565-1573.

Roussillon, R. (2006 a). Du jeu dans la mémoire (pp. 7-20). Dans B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologie du temps.* Paris : Dunod

Roussillon, R. (2006 b). Pluralité de l'appropriation subjective. Pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective (pp. 59-80). Dans F. Richard & S. Wainrib, *La Subjectivation*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (Ed.), (2007 a). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale,* (éd. 2014). Issy-les-Moulineaux : Elsevier-Masson.

Roussillon, R. (2007 b). Le langage et l'objet. *Revue française de psychanalyse, 71* (5), 1441-1447.

Roussillon, R. (2007 c). Recherche et exploration en psychanalyse (pp.103-126). Dans M. Emmanuelli, & R. Perron (Eds.), *La recherche en psychanalyse* Paris : PUF.

Roussillon, R. (2007 d). Pour une clinique de la théorie. *Psychothérapies, 27* (1), 3-9.

Roussillon, R. (2007 e). La représentance et l'actualisation pulsionnelle. *Revue Française de Psychanalyse, 71*(2), 339-357.

Roussillon, R. (2008 a). *Le jeu et l'entre-je(u)* (éd. 2009). Paris : PUF.

Roussillon, R. (2008 b). *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2008 c). Le Moi-peau et la réflexivité (pp. 89-102). Dans D. Anzieu (Ed.), *le Moi-peau et la psychanalyse des limites* Toulouse : Érès.

Roussillon, R. (2008 d). La perte du potentiel. Perdre ce qui n'a pas eu lieu. *Le Carnet PSY* (130) 35-39.

Roussillon, R. (2009). Une aventure de pensée (pp. 129-140). Dans L. Ouss-Ryngaert, B. Golse, N. Georgieff & D. Widlöcher, (Eds). *Vers une neuropsychanalyse*. Paris: Odile Jacob.

Roussillon, R. (2010). Propositions pour une théorie des dispositifs thérapeutiques à médiations. *Le Carnet PSY*, (141), 28-31.

Roussillon, R. (2011). Déconstruction du narcissisme primaire. *L'année psychanalytique internationale, 2011* (1), 177-193.

Roussillon, R. (2012 a). *Manuel de pratique clinique*. Issy-les- Moulineaux : Elsevier Masson.

Roussillon, R. (2012 b). Le besoin de créer et la pensée de D.W. Winnicott (pp. 285-301). Dans B. Golse, & A. Braconnier, *Winnicott et la création humaine*, Toulouse : Erès.

Roussillon, R. (2012 c). Les logiques de survie et la rencontre clinique (pp. 289-306). Dans V. Estellon, & F. Marty, (Eds) *Cliniques de l'extrême*, Paris : Armand Colin.

Roussillon, R. (2012 d). On souffre du non-approprié de l'histoire : on guérit en l'intégrant. *Le Carnet PSY*, (167), 36-41.

Roussillon, R. (2012 e). L'associativité polymorphique et les extensions de la psychanalyse. *Le Carnet PSY* (162), 27-31.

Roussillon, R. (2013 a). Le besoin de créer au cœur de la vie psychique : une problématique de l'extrême (pp. 81-90). Dans A. Brun & B. Chouvier (Eds), *l'archaïque, création et psychanalyse.* Paris : Armand Colin / Recherches.

Roussillon, R. (2013 b). Diversité et complexité des pratiques cliniques. *Cahiers de psychologie clinique*, (40), 29-45.

Roussillon, R. (2013 c). Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable (pp. 41-69). Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2013 d). La séduction première et ses abus. *Le Carnet PSY*, (174), 37-41.

Roussillon. R. (2013 e). Le corps comme médiation médium malléable (pp. 259-292). Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2013 f). La fonction médium malléable et les pathologies du narcissisme, (pp. 188-202). Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2013 g).Conclusion (pp. 370-383). Dans A. Brun, B. Chouvier, & R. Roussillon, *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2014 a). Intersubjectivité et inter-intentionnalité. *Enfances & Psy* (62), 39-49.

Roussillon, R. (2014 b). Pertinence du concept de symbolisation primaire (pp. 147-165). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds), *Formes primaires de symbolisation* Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2015). Un processus sans sujet. *Carnet Psy*, (189), 31-35.

Roussillon, R. (2016 a). Du jeu dans la mémoire. *Revue française de psychanalyse, 80* (2), 335-359.

Roussillon, R. (2016 b). Pour introduire le travail sur la symbolisation primaire. *Revue française de psychanalyse 80* (3), 818-831.

Roussillon, R. (2016 c). L'évaluation clinique et la subjectivité. Proposition pour une évaluation qualitative (pp. 37-59). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds) (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2016 d). Protocole de projet de recherche sur l'évaluation de la psychanalyse par le jeu pour la fédération européenne de psychanalyse (pp. 468-472). Dans A. Brun, R. Roussillon & P. Attigui, (Eds). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels*. Paris : Dunod.

Roussillon, R. (2016 e). Symboliser la désymbolisation (pp. 9-23). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds). *Aux limites de la symbolisation.* Paris: Dunod.

Roussillon, R. (2016 f). Déplier pour déployer les signifiants formels. *Psychanalyse et psychose* (16), 15-27.

Roussillon, R. (2017). La destructivité et la déception narcissique. *Le carnet PSY* (207), 36-42.

Roussillon, R., Dubouchet D. (2006). Regards sur la souffrance, échange avec R. Roussillon. *Gestalt* (30), 73-87.

Roussillon, R., Jung, J. (2013). L'identité et le double transitionnel. *Revue française de psychanalyse, 77* (4), 1042-1054.

Roux, M.L. (1994). La contrainte à la représentation. Dans A. Fine, R. Perron, F. Sacco (Eds) *Psychanalyse et préhistoire* (pp. 31-39). Monographie de la Revue française de psychanalyse. Paris : PUF.

Rovelli, C. (2015). *Sept brèves leçons de physique*. Paris : Odile Jacob.

Sacco, F. (2003). La préhistoire aujourd'hui. *Revue française de psychanalyse, 67* (2), 575-588.

Santiago-Delefosse, M., Bruchez, C. (2015). Critères de qualité de la recherche qualitative : enjeux et complexité. *Bulletin de psychologie* (539), 409-414.

Sauret, M.J., Zapata-Reinert, L. (2015). L'éthique du cas : est-il possible de le régler sur l'éthique de la psychanalyse ? *Cahiers de psychologie clinique*, (44), 51-71.

Sassolas, M., (1997), *La psychose à rebrousse-poil*. Toulouse : Erès.

Savage, P.E., Brown, S., Sakaie, E. Currie, C. (2015). Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *PNAS (Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America)* 112(29) 8987-92)

Schaeffer, J.M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil (éd. 1996).

Schaeffner, A. (1936). *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (éd.1994). Paris : Edition de l'école des hautes-études en sciences sociales.

Schiltz, L. (2002).Archétypes signalant la reprise du processus de subjectivation. *La revue de Musicothérapie XXII*, (1), 8-11.

Schiltz, L. (2004). Musicothérapie et processus de symbolisation chez les adolescents à fonctionnement limite. *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale VIII*, (73), 27-30

Schiltz, L. (2008). *Histoires écrites sous inductions musicales : un outil de diagnostic, de psychothérapie, de psychopédagogie et de recherche.* Courlay : Fuzeau.

Schmid, H. (2012). Symbole et abstraction : quelques lignes d'horizon (pp. 109-129). Dans A., Boissière & M. Duplay (Eds), (2012). *Vie, symbole, mouvement. Suzanne K. Langer et la danse*. Lille : De l'incidence éditeur.

Scholer, M., Lemétayer, F., Schiltz, L. (2013). L'élaboration de schémas d'observation clinique en psychothérapie à médiation musicale. *La Revue de Musicothérapie XXXIII*, (3) 65-88

Scholer, M., Lemétayer, F., Schiltz, L. (2014). Le groupe thérapeutique comme objet de recherche en réhabilitation psychiatrique stationnaire. Mise en place et évolution d'une psychothérapie à médiation musicale de groupe. *La Revue de Musicothérapie XXXIV*, (1), 29-47.

Schott-Billmann, F. (2011). Le c(h)œur battant-chantant de Dionysos. *Insistance*, (5), 129-145.

Schubert, E. (2010). Les fonctions fondamentales de la musique (pp. 35-46). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Sculier, J.P. (2015). Les manques à l'intégrité scientifique et médicale. *Cahiers de psychologie clinique* (44), 13-34.

Segers-Laurent, A. (2015). Editorial éthique et clinique. *Cahiers de psychologie clinique* (44), 7-12.

Sens, D. (2013). Les deux objets de la rencontre clinique en psychothérapie médiatisée. *Le Carnet PSY* (172), 35-39.

Sèves, B. (2002). *L'altération musicale (ou ce que la musique apprend au philosophe)* (éd. 2013). Paris : Seuil

Sèves, B. (2013). *L'instrument de musique.* Paris : Seuil.

Smadja, C. (2008). *Les modèles psychanalytiques de la psychosomatique*. Paris : PUF.

Smoje, D. (2003). *L'audible et l'inaudible* (pp. 283-322). Dans J.J. Nattiez (Ed.), *Musiques, encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol.1. Arles : Actes Sud/Cité de la musique.

Solomos, M. (2013). *De la musique au son, l'émergence du son dans la musique des XXème – XXIème siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Spampinato, F. (2008). *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*. Paris : L'Harmattan.

Spampinato, F. (2011). *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*. Paris : L'Harmattan.

Spampinato, F. (2013). L'initiation d'Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical (pp. 29-49). Dans G. Giacco, F. Spampinato & J. Vion-Dury, *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*. Paris : L'Harmattan.

Spampinato, F. (2015 a). *Les incarnations du son, les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. Paris : L'Harmattan.

Spampinato, F. (2015 b). Quand le paysage prend corps : l'imaginaire kinesthésique dans la réception d'une barque sur l'océan de Maurice Ravel. *Musurgia XXII* (3), 25-62.

Spitz, R. (1968). *De la naissance à la parole.* Paris : PUF.

Stefani, G., Guerra Lisi, S. (2009). *Les styles prénatals dans les arts et dans la vie*. Paris : L'Harmattan.

Stefani, G., Guerra Lisi, S. (2013). Musique liturgique et mémoires du corps. Un parcours dans les styles prénatals (pp. 215-224). Dans G. Giacco, F. Spampinato & J. Vion-Dury, *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique* Paris : L'Harmattan.

Stern, D.N. (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris: PUF.

Stern, D.N. (1997). Le processus de changement thérapeutique. Intérêt de l'observation du développement de l'enfant pour la psychothérapie adulte (éd. 2000, pp. 39-56). Dans A., Ciccone, Y., Gauthier, B., Golse, & D. Stern, *Naissance et développement de la vie psychique*. Ramonville Saint-Agne : Erès.

Stern, D.N. (1998 a). Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né: quelques réflexions concernant la musique (pp. 167-189). Dans E. Darbellay (Ed.), *Le temps et la forme : pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève : Droz.

Stern, D.N. (1998 b). Les bébés et la musique : réflexion sur les aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nourrisson. *Revue de Psychanalyse de l'enfant*, (23), 88-111.

Stern, D.N. (1999-2008). L'enveloppe prénarrative. Vers une unité fondamentale d'expérience permettant d'explorer la réalité psychique du bébé (pp. 29-46). Dans B. Golse, & S. Missonnier (Ed.), *Récit, attachement*

et psychanalyse, Toulouse : Erès. Reprise de l'article initialement paru en 1999 dans A. Konicheckis & J. Forest (Eds), *Narration et psychanalyse. Psychopathologie du récit* (pp. 101-119). Paris : L'Harmattan.

Stern, D.N. (2001). Le paysage subjectif du bébé (pp. 47-58). Dans M. Dugnat (Ed.), *Le monde relationnel du bébé* Toulouse : Erès.

Stern, D.N. (2002). La vie avec les êtres humains : « un son et lumière » qui se déroule temporellement (pp. 27-42). Dans M. Boubli, & A. Konicheckis (Eds.) *Clinique psychanalytique de la sensorialité* Paris : Dunod.

Stern, D.N. (2003). *Le moment présent en psychothérapie : un monde dans un grain de sable*. Paris : Odile Jacob.

Stern, D.N. (2005 a). Le désir d'intersubjectivité. Pourquoi ? Comment ?. *Psychothérapies 25* (4), 215-222.

Stern, D.N. (2005 b). Une mère soigne son enfant (pp. 91-102). Dans G. Appell & A. Tardos (éds), *Prendre soin d'un jeune enfant*. Toulouse : Erès

Stern, D.N. (2008). Intersubjectivité. A propos des liens entre expériences, mots et narrations (pp. 163-194). Dans A. Braconnier & B. Golse, *Bébés-ados : à corps et à cri*. Toulouse : Erès

Stern, D.N. (2010). *Les formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant.* Paris : Odile Jacob.

Stern, D.N. (2012). Introduction à l'édition de poche de *the interpersonal world of the infant*. *Spirale* (64), 14-38.

Sternis, C. (2014). Des processus de symbolisation aux processus de création. Entretien avec Ophélia Avron. *Le Journal des psychologues,* (316), 22-24.

Stile, W.B. (2013). L'utilisation des études de cas pour l'élaboration de la théorie en psychothérapie. *Psychothérapies 33,* (1), 29-35.

Straehli, B. (2017). Le son, un évènement localisé dans le corps sonore ? *Méthodos. Savoirs et textes* (17) récupéré sur https://methodos.revues.org/4731

Straus, E. (1930). Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception (pp. 15-49). Dans J.F. Courtine (Ed.) (1992). *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*. Paris : Editions du centre national de la recherche scientifique.

Straus, E. (1935). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (éd. 2000). Grenoble : Jérôme Million.

Tamet, J.Y. (2014). D'où viennent nos notes de séances ? *Annuel de l'APF*, 75-86.

Tellenbach, H. (1968). *Goût et atmosphère.* Paris: PUF (éd. 1983)

Tesone, R. (2007). *Les groupes et le rêve.* Thèse de doctorat en psychologie mention psychopathologie et psychologie clinique, sous la direction de B. Duez et Graciela Ber de Jones. Université Lyon 2.

Thurin, J.M. (2012). L'étude de cas, au cœur de la formation et de la recherche en psychothérapie. *Perspectives Psy 51,* (4), 364-373.

Thurin, J.M., Thurin, M. (2007). *Évaluer les psychothérapies. Méthodes et pratiques.* Paris: Dunod.

Thurin, M., Thurin, J.M. (2010). Utiliser des instruments spécifiques pour caractériser une psychothérapie dans le cadre naturel de la pratique. *Psychotropes 16,* (2) 63-83.

Timsit-Berthier, M., Bootz, Ph., Favory, J., Formosa, M., Mandelbrojt, J., Paillard, J., Pro'dhomme, L., & Frémiot, M. (2004). Les unités sémiotiques temporelles (UST) : Un nouvel outil d'analyse musicale. Description et approche biosémiotique. Dans *Actes des 11èmes journées CNRS de Rochebrune : Rencontres Interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels, « Le temps dans les systèmes complexes »* (pp. 353-363). Paris : ENST.

Timsit-Berthier, M. (2007). Approche « biosémiotique » des unités sémiotiques temporelles. *Mathématiques et Sciences humaines* (178), 57-62. Récupéré sur https://msh.revues.org/

Tisseron (1993). Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation dans le fantasme et dans la cure (pp. 61-86). Dans D. Anzieu (Ed.) *Les contenants de pensée*. Paris : Dunod.

Tisseron (1994 a). Schèmes d'enveloppe et schèmes de transformation à l'œuvre dans l'image (pp. 41-67). Dans D. Anzieu (Ed.) *L'activité de la pensée. Émergences et troubles*. Paris : Dunod

Tisseron (1994 b). Réflexions et hypothèses autour de la technique du modelage chez Gisela Pankow (pp. 157-166). Dans D. Anzieu (Ed.) *L'activité de la pensée. Émergences et troubles*. Paris : Dunod.

Tisseron, S. (2002). Sensorialités, images et secrets. Dans M. Boubli, & A. Konicheckis (Eds) *Clinique psychanalytique de la sensorialité* (pp. 158-176). Paris : Dunod.

Torregrosa Laborie, A. (2013). La recherche dans la dimension artistique. *Sociétés*, (121), 75-82.

Trevarthen, C. (1999-2000). Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication. *Musicae Scientiae, 3* (1 suppl), 155-215.

Trevarthen, C., (2010). L'art musical et conversationnel du bébé : narrations dans le temps du vécu partagé, sans interprétation rationnelle, avant les mots (pp. 101-122). Dans I. Deliège, (Ed.) *Musique et évolution.* Wavre (Belgique) : Mardaga PSY.

Trevarthen, C., Aitken, K.J. (2003 a) Intersubjectivité chez le nourrisson : recherche, théorie et application clinique. *Devenir, 15* (4), 309-428. Trevarthen, C., Aitken, K.J. (2003 b). L'organisation soi/autrui dans le développement psychologique de l'être humain. *La psychiatrie de l'enfant 46* (2), 471-520.

Trevarthen, C., Gratier, M. (2005). Voix et musicalité : nature, émotion, relations et cultures (pp. 105-116). Dans M. F. Castarède, & G. Konopczynski (Eds), *Au commencement était la voix* (éd. 2010). Toulouse : Erès.

Trevarthen, C. (2011). Les histoires se créent en bonne compagnie : va-et-vient entre narration partagée et lecture. Dans S. Raynaud (Ed.), *On ne lit pas tout seul !* (pp. 187-201). Toulouse : Erès.

Vacheret, C. (2002). *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques*. Paris : Dunod.

Vacheret, C. (2004). Les phases du jeu : du sujet au groupe. *Revue française de psychanalyse 68,* (1), 189-200.

Vacheret, C. (2005). Les configurations du lien, la chaine associative groupale et la diffraction du transfert. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (45), 109-116.

Vacheret, C. (2011). Le groupe et l'objet médiateur : quelles fonctions et quelles synergies (pp. 159-171). Dans J.B. Chapelier & D. Roffat, *Groupe, contenance et créativité*. Toulouse *:* Érès.

Vacheret, C. (2014). Les groupes à médiation et la référence au modèle psychanalytique. *Connexions*, (102), 199-212.

Varela, F. (1972-1989). *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*. Paris : Seuil.

Varela, F., Thompson, E., Rosch E. (1991-1993). *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Seuil.

Verdeau-Pailles, J. (1981). *Le bilan psycho musical de la personnalité* (éd.2004). Courlay : Fuzeau

Vidal, J.M. (2009). La spécificité symbolique du psychisme humain et la « désymbolisation autistique. *Le Carnet PSY,* (139) 40-46.

Vidal, J.M. (2011). La tierceïté symbolique, fondement de la discontinuité psychique entre animaux et humains. Eclairage par la « désymbolisation » autistique. *Revue française de psychanalyse*, *75*(1), 17-51.

Vidal, J.P. (2014). Observer ce qui est « hors du spectacle », problématique épistémologique paradoxale de l'observation psychanalytique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (63), 7-26.

Vidal, J.P. (2016). Contretemps ou l'intemporalité de l'inconscient. *Connexions* (106), 113-134.

Villela-Petit, M. (1992). Espace, temps, mouvement chez Erwin Straus (pp. 51-69). Dans J.F. Courtine (Ed.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*. Paris : Editions du centre national de la recherche scientifique.

Villela-Petit, M. (1998). La phénoménalité spatio-temporelle de la musique (pp. 29-39).. Dans J.M. Chouvel & M. Solomos, *L'espace : Musique/philosophie* Paris : L'Harmattan.

Vincent, J.D. (2003). *Le cœur des autres. Une biologie de la compassion.* Paris : Plon

Vion-Dury, J. (2008 a). Le cerveau est-il musical ? Notes sur les plasticités cérébrale et musicale. Dans R. Dalmonte, & F. Spampinato, *Il nuovo in musica. Estetche technologie linguaggi* (pp. 187-196). Lucca : Libreria Musicale Italiana. Récupéré sur http:// jean.vion-dury.pagesperso-orange.fr

Vion-Dury, J. (2008 b). Musique et mémoire : plis et replis de la pensée (pp. 47-71). Dans G. Comet, A. Lejeune, & C. Maury-Rouan, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*. Marseille : Solal.

Vion-Dury, J. (2011). La musique, la complexité et le monde de la vie. Récupéré sur http:// jean.vion-dury.pagesperso-orange.fr/Musiqueetcomplexité.pdf.

Vion-Dury, J. (2012). L'ineffable et la conscience : sur la musicalité de la parole et du geste (pp. 87-99). Dans R. Vion, A. Giacomi, & C. Vargas, *La corporalité du langage. Multimodalité, discours et écriture* Aix en Provence : Presses Universitaires de Provence.

Vion-Dury, J. (2013). Musique, mémoire et identité : une approche bergsonienne de la mémoire en musique (pp. 51-69).. Dans G. Giacco, F. Spampinato & J. Vion-Dury, *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique* Paris : L'Harmattan.

Vion-Dury, J. (2014 a). L'expérience musicale, l'entente et l'être : variations en troisième, seconde et première personne (pp. 270-290). Dans N. Depraz (Ed.), *Première, seconde et troisième personne*, Bucarest : Zeta Books. Récupéré sur http:// jean.vion-dury.pagesperso-orange.fr/Experiencemusicale.pdf

Vion-Dury, J. (2014 b). Epistémologie des multiples possibles. Fondements phénoménologiques et quantique ; résonances avec l'esthétique du baroque (pp. 89-116). Dans Z. Kapoula, L.J. Lestocart, & J.P. Allouche (Ed.), *Esthétique et complexité II. Neurosciences, évolution, épistémologie, philosophie*. Paris : CNRS Editions.

Vion-Dury, J. (2016). Chercheurs d'êtres. *Chroniques phénoménologiques. La revue de l'atelier de phénoménologie expérientielle (APHEX)*, (1), 11-17. Récupéré sur https://sites.google.com/site/aphexmarseille/chroniques-phenomenologiques.

Vion-Dury, J., Cermolacce, M., Azorin, J.M., Pringuey, D., Naudin, J. (2011 a). Neurosciences et phénoménologie – I : dans le bocal à mouches. *Annales Médico-psychologiques*, (169) 39-41.

Vion-Dury, J., Cermolacce, M., Azorin, J.M., Pringuey, D., Naudin, J. (2011 b). Neurosciences et phénoménologie – II : sortir du bocal à mouches. *Annales Médico-psychologiques*, (169) 35-38.

Vion-Dury, J., Balzani, C., Micoulaud-Franchi, J.A., Naudin, J. (2013). L'horizon de la phénoménologie expérientielle: les formes incandescentes de la présence humaine. *Alter* (21) 337-351.

Vion-Dury, J. Mougin, G. (2016). Modalisations du champ conscientiel: une approche phénoménologique et morphodynamique. *PSN 14* (1), 7-27.

Vion-Dury, J., Naudin, J. (2017). Peut-on transposer les modèles de la neurologie à la psychiatrie ? « Cette science n'a rien à nous dire » (pp. 33-50). Dans A. Guillen (Ed.), *Essais d'épistémologie pour la psychiatrie de demain*. Toulouse : Erès.

Vitale, A. (2007). Gestes et mémoires dans l'apprentissage du chant (pp. 101-125).. Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds) *Temps geste et musicalité* Paris : L'Harmattan

Von Stebut, Y. (2015). Création artistique et enracinement social. Portrait de l'artiste en résonateur. *Spécificités*, (7), 128-150.

Wainrib, S. (2004). Là où Ça joue. *Revue française de psychanalyse 68*, (1), 109-126. Doi 10.3917/rfp.681.0109

Widlöcher, D. (1990). Le cas au singulier. *Nouvelle revue de psychanalyse*, (42), 285-302.

Widlöcher, D. (1996). *Les nouvelles cartes de la psychanalyse.* Paris: Odile Jacob

Wigram, T. (2004). *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators, and Students.* Philadelphia: J. Kingsley Publishers.

Winnicott, D.W. (1952). *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot (éd. 1989)

Winnicott, D.W. (1954). Jeu dans la situation analytique. Traduction de Play in the Analytic situation. Psycho-analytic Explorations (pp. 28-29). Cambridge Massachusetts: Harvard University Press (1989). Dans (2015) *Journal de la psychanalyse de l'enfant 5*, (2) 25-27.

Winnicott, D.W. (1958). *La capacité d'être seul* (éd. 2012). Paris: Payot poche

Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (éd.1988). Paris : Gallimard

Winnicott, D.W. (1975). La crainte de l'effondrement. Dans Figures du vide. *Nouvelle revue de psychanalyse*, (11), 35-44. (Texte originale sans date)

Winnicott, D.W. (1979) *La consultation thérapeutique de l'enfant* (éd. 2007). Paris : Gallimard

Winnicott, D.W. (1988). Vivre créativement (pp. 43-59). Dans *Conversations ordinaires*. Paris : Gallimard

Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique*. Paris : Fayard.

Wunenberger, J.J. (2003). *L'imaginaire.* Paris : PUF.

Younès, C. (2009). Henri Maldiney et l'ouverture de l'espace (pp. 275-287). Dans T. Paquot & C. Younès, Le territoire des philosophes. Paris : La Découverte.