



HAL
open science

Analyse psychanalytique du concept de vibratoire : à partir d'ateliers thérapeutiques à médiation musicale avec le violoncelle dans la clinique des autismes

Émilie Pain

► **To cite this version:**

Émilie Pain. Analyse psychanalytique du concept de vibratoire : à partir d'ateliers thérapeutiques à médiation musicale avec le violoncelle dans la clinique des autismes. Psychologie. Université d'Angers, 2022. Français. NNT : 2022ANGE0060 . tel-04053640

HAL Id: tel-04053640

<https://theses.hal.science/tel-04053640v1>

Submitted on 31 Mar 2023

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE D'ANGERS

ECOLE DOCTORALE N° 603
Education, Langages, Interaction, Cognition, Clinique
Spécialité : « *Psychologie clinique* »

Par

Emilie PAIN

Analyse psychanalytique du concept de vibratoire

A partir d'ateliers thérapeutiques à médiation musicale avec le violoncelle dans la clinique des autismes

Thèse présentée et soutenue le 6 décembre 2022

Unité de recherche : CLIPSY

Thèse n° : 227719

Rapporteuses avant soutenance :

Anne BRUN Professeure d'Université, CRPPC, Université Lumière Lyon 2
Chantal LHEUREUX-DAVIDSE Maître de Conférences, Habilitée à Diriger des Recherches, IHSS, Université de Paris

Composition du Jury :

Président :	Prénom Nom	Fonction et établissement d'exercice (9) (<i>à préciser après la soutenance</i>)
Examineurs :	Olivier BONNOT	Professeur d'Université et Praticien Hospitalier, Université de médecine de Nantes
	Eric JACQUET	Maître de Conférences, CRPPC, Université Lumière Lyon 2
Dir. de thèse :	Didier ACIER	Professeur d'Université, Université de Nantes

«Sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous [...] ils vous disent que vous n'êtes pas seul»,

J-J. Rousseau (1768)

«Celui qui parle tout seul est un fou : mais celui qui chante tout seul, comme l'oiseau, sans s'adresser à personne, est simplement gai.»

V. Jankélévitch V., La musique et l'ineffable, (1983, p.32)

REMERCIEMENTS

Aux soutiens de la première heure :

Celles et ceux qui ont senti que cela vibrait quand je n’y pensais pas encore ou n’y croyais plus et qui ont résonné à mes récits, ont fait germé et nourri la petite étincelle fragile qui peut s’animer.

Aux inspireurs :

Mes professeurs d’Université qui m’ont émerveillée par leur savoir, leurs qualités de transmission, leur implication humaine. Aux cliniciens qui partagent leurs rencontres extrêmes et nous font entrevoir des possibles.

Aux initiateurs

Mes maîtres de stage auprès d’enfants autistes, qui m’ont parfois poussée dans le grand bain, souvent encouragée, inspirée, soutenue.

Aux compagnes d’ouvrage

Julie Pesty, Floriane Papin, Ilhyana Delhadj, alors étudiantes en Master de Psychologie à l’Université de Nantes.

Lætitia Derlon, psychomotricienne, pour les ateliers en individuel avec Flavien.

Caroline Gentil, orthophoniste, pour les ateliers en groupe « toudi ».

Corinne Mury, orthoptiste, pour les ateliers en individuel avec Daphné de la première année.

Aux soutiens affectifs et logistiques

Mon compagnon François, mes enfants Solal, Elyo et Siam, ma famille, mes amis.

Aux lecteurs, spectateurs

Ceux qui, doctorants, collègues, stagiaires, proches ont regardé, écouté, lu mon travail et contribué aux idées qu’il contient

Aux artistes

Un immense merci à Daphné, Flavien, Lalo et Orphée, les véritables solistes de ce concert, et leurs familles qui ont accepté de les laisser jouer avec moi.

A Bruno,

AVANT-PROPOS

Comment vibre un violoncelle ?

Puisque cette thèse tente d'approcher le concept de vibratoire, il n'est sans doute pas inutile de partir de là où le questionnement a trouvé son ancrage : chez un sujet sensible rencontrant un objet qui résonne quand on l'anime et qui permet de créer des harmonies qui se marient avec celles d'autres musiciens.

Le violoncelle, cet objet d'art, a été façonné par la main de l'Homme qui, ayant découvert peu à peu le plaisir de jouer avec les sons, a souhaité augmenter son corps d'un outil propre à magnifier sa créativité.

En élaborant des instruments à cordes, l'Homme s'est doté d'excroissances vibrantes pouvant entrer en résonance sous ses doigts. Il a découvert aussi que l'on pouvait frotter les cordes pour faire durer le son. L'archet apparaît ainsi dans la main droite du musicien pour garantir ces frottements longs et ininterrompus. Ce prolongement de la main est constitué d'une baguette de bois exotique (souple et néanmoins résistante) à laquelle est fixée une mèche de crins de cheval. La mèche glissant sur les cordes de l'instrument ne crée pas de son à proprement parler, il faut lui appliquer une poudre résineuse qui la dote alors de qualités agrippantes. Ainsi, pour faire vibrer des cordes, faut-il les frotter mais aussi les agripper un peu, il faut que des aspérités se trouvent sur le chemin du mouvement pour que la fibre de la corde tressaille sur elle-même.

Quand les cordes frémissent, elles communiquent ces micro-mouvements au chevalet, pièce d'érable ouvragée non vernie, pour que sa porosité tremble également sous l'effet des vibrations des cordes. Tout ceci se passe dehors, sur le violoncelle, puis il y a le passage au-dedans, sous la table, sous les pieds du chevalet qui transmettent alors à l'âme du violoncelle, située sous le pied droit du chevalet, sa vibration.

Car un violoncelle possède une âme qui s'incarne de manière très concrète : petite pièce d'épicéa de forme légèrement conique, clef de voûte entre le dos et la table de l'instrument. Elle n'est ni collée, ni vernie, elle tient par la simple pression de deux parois qui se font face sans se toucher. Elle mesure entre 10 et 11 millimètres de diamètre et 15 centimètres de haut mais elle demeure singulière pour chaque instrument, loin d'être une cheville standard elle joue un rôle capital dans l'acoustique de l'instrument car en faisant des retouches de l'ordre d'un demi-millimètre le luthier peut modifier le son de l'instrument.

C'est l'âme qui vibre finalement, elle vibre singulièrement, à chaque mouvement de la main de l'Homme transmis aux cordes, in fine, l'âme vibre nichée au-dedans du corps du violoncelle, et elle va exhiler ses ondes qui n'auront d'autres échappatoires que les ouïes de l'instrument. Ces ondes vibratoires auront ainsi voyagé du dehors au-dedans, transmises par des corps, en contact, puis prisonnières d'un vernis extérieur, elles auront grandi au sein du corps pour s'épanouir au-dehors et rencontrer des contenants d'écoute et de résonance qui feront d'elles des objets d'intérêt, provoquant les émotions les plus intenses et les plus partageables entre êtres sensibles.

¹ Pour une illustration de l'instrument et ses composantes, se référer aux annexes C.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
I. PROBLEMATIQUE	12
II. HYPOTHESES	15
II. 1. Première Hypothèse.....	15
II. 2. Seconde hypothèse	17
III. POINTS D'APPUIS THEORIQUES	21
III. 1. Regards historique et multidisciplinaire du vibratoire	22
III. 2. Vibratoire et créativité.....	76
III. 3. Vibratoire et soin	127
Conclusion de la partie théorique.....	159
IV. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	160
IV. 1. Contexte temporel et spatial de la recherche	161
IV. 2. Méthodologie clinique	163
IV. 3. Cadre-dispositif de recherche	170
V. ANALYSE DU VIBRATOIRE DANS LA CLINIQUE	179
V. 1. Daphné.....	180
V. 2. Flavien	254
V. 3. Atelier Duo	342
V. 4. Mon regard sur le contre-transfert	387
VI. DEVELOPPEMENT CONCEPTUEL.....	392
VI. 1. Le vibratoire, concept à situer au regard de la théorie	392
VI. 2. Le vibratoire, phénomène et processus éprouvé dans la clinique des autismes	399
VI. 3. Conceptualisation du vibratoire, proposition d'un modèle	408
CONCLUSION	421
GLOSSAIRE MUSICAL.....	427
INDEX DES AUTEURS	429
BIBLIOGRAPHIE	430
DISCOGRAPHIE	440
MEDIAGRAPHIE	442
ANNEXES	443
Annexe A : Tableaux récapitulatifs des séances	443
Annexe B : Instrumentarium.....	445
Annexe C : Violoncelle.....	446
TABLE DES MATIERES	450

INTRODUCTION

La tentation du plus petit dénominateur commun... Cette tentation n'a pas pris, chez moi, la voie d'une exploration mathématique mais elle s'est trouvée enchevêtrée entre une façon singulière de penser le monde et les rencontres déroutantes avec les êtres qui le peuplent. La nécessité absolue, quasi vitale, de trouver l'aspérité sur laquelle accrocher deux subjectivités dans les cliniques de «l'extrême» s'est présentée à moi au tout début de mon parcours de formation de psychologue clinicienne. Je garde une scène gravée dans ma mémoire : celle d'un enfant alité dont la petite poitrine se soulevait et s'abaissait au rythme des notes que j'égrenais sur mon instrument. C'était le seul témoignage visible de sa présence au monde, aucune autre partie de son corps ne semblait animée. Malgré l'impression terrifiante que cela suggère, ces moments ont été assez merveilleux. L'intensité de cette rencontre pourrait se contenir dans la pensée que j'ai eue à ce moment : «il y a quelqu'un là-dedans» pour citer ici l'ouvrage d'H. Buten. Quelqu'un qui vibre tout doucement en résonance aux sons que je produis, à ma présence près de lui. Cette rencontre m'a fait vibrer, profondément, et cette étincelle animée a été l'objet de mes recherches humaines dans la clinique depuis. Bien sûr, elle a pris des formes plus bruyantes, plus visibles, plus secondarisées aussi parfois, mais c'était sans doute cela, cette petite vibration, témoin d'un être-là au monde, qui a nourri mon engagement de psychologue. Et puis, à la question : «Qu'est-ce qui se passe quand ?» s'est ajouté : «Comment ça se passe ?»

De rencontres en rencontres, épaulée par des maîtres expérimentés, bousculée par des sujets extra-ordinaires, le détail de ce «quelque chose» qui anime, qui met en vibration la présence de deux sujets a commencé à prendre forme. Ce signe protéiforme d'un indice d'existence pouvait se situer dans ce que l'on saisit par «vibratoire». De ce fait, si la conceptualisation du vibratoire semble assez floue de prime abord, son usage, en revanche, est très répandu. Ce phénomène n'appartient à personne ou à rien en particulier puisqu'il se situe dans tout et n'attend pas d'être défini pour être à l'œuvre dans l'ensemble de la matière qui compose l'univers. Ensuite, il parle à tout le monde sans avoir besoin de justification : il fascine aisément puisqu'il résonne en chacun tout en étant insaisissable *a priori* ; en témoignent les nombreuses pratiques ésotériques plus ou moins mercantiles qui se développent à ce sujet.

Il peut arriver à chacun de reconnaître les manifestations ou l'intérêt du vibratoire chez le patient sans forcément s'attarder à en comprendre le mécanisme. Bien sûr, il est des domaines qui ont approfondi ce sujet et élaboré des théories extrêmement sophistiquées ; je pense ici à la physique par exemple ou encore à l'éthologie. Mais s'agissant d'un usage dans la relation thérapeutique, si l'on peut trouver dans la littérature des cliniciens qui se sont attardés au phénomène à l'œuvre, la «mécanique» sous-jacente ne me semble pas avoir été appréhendée de façon approfondie.

C'est pour cette raison, que saisie «ordinairement» par ce phénomène tant dans ma pratique clinique que dans la vie, cette présence sensori-affectivo-psychique a fini par devenir entêtante et s'est laissée attraper par mon intérêt (ou est-ce l'inverse ?). Du plus loin que remontent mes souvenirs de clinicienne, c'est ce saisissement ému de la rencontre avec l'autre qui a mobilisé mon investissement. Et dans mon expérience de musicienne, c'est bien ce qui vibre qui m'anime. Peut-être y avait-il des ponts alors à rechercher entre ces éprouvés ? C'est au gré de mes rencontres et de mon apprentissage professionnel que s'est installée la nécessité d'en décrire les mécanismes à travers une approche phénoménologique et au regard des théories psychanalytiques. L'objectif en ligne de mire est alors d'en dégager des caractéristiques conceptuelles et de le situer parmi les théorisations qui concernent les processus de symbolisation. L'idée principale est de creuser une appropriation singulière de la fonction clinique dans le travail avec les médiations mais sans nul doute également au-delà.

En conséquence, cette thèse constitue-t-elle la présentation d'une approche éminemment subjective, aussi bien dans la démarche clinique que dans l'interprétation des théorisations. Je n'ai donc pas d'ambition généralisante mais plutôt le souhait d'un partage sincère et approfondi de ce qui anime la clinicienne que je suis dans des rencontres singulières en pariant sur la possibilité de trouver des échos dans les pratiques et les vécus des lecteurs et auditeurs de cette thèse. C'est une clinique du détail, de tout petits pas, de petites trouvailles, l'idée étant, progressivement, de prendre un peu de hauteur pour discerner des grandes lignes, de grands contours qui pourront contribuer à enrichir le concept de vibratoire.

Concrètement, ce travail a avancé au rythme permis par l'implication quotidienne dans mon travail de clinicienne en institution. Cette immersion institutionnelle a exigé une construction identitaire nouvelle pour moi, car elle m'a invitée à faire co-exister le positionnement de clinicienne «ordinaire» et celui de clinicienne-chercheuse *in situ*, et hors temps institutionnel dans l'écriture. Enfin, et c'est une évidence pour ceux travaillant avec une approche clinique des extrêmes telle que la clinique des autismes, la mise en forme par l'écrit et l'élaboration secondarisée des processus demandent une énergie et une discipline conséquentes. S'ajoute à cela, de mon point de vue, la tâche fastidieuse de la traduction toujours insatisfaisante en langage verbal des expressions musicales et chorégraphiques de cette clinique qui appartiennent à un autre langage.

Notons également le contexte de ce travail de recherche qui s'est déroulé sur quatre années de 2018 à 2022, et la brutale interruption des ateliers due à la fermeture de l'Institut en raison de la pandémie. Quand celui-ci a de nouveau ouvert ses portes, les modalités d'accompagnement des jeunes ont été drastiquement révisées, nous avons été confrontés à des mesures de «distanciation physique» nous faisant ressentir alors toute relation matérielle comme «à risque». Conséquemment, le travail de relecture de la clinique m'a confrontée à de profondes interrogations concernant le type de travail que je propose en institution. La réduction de tout contact proche avait fait apparaître mes interventions comme complètement anachroniques, voire provenant d'une autre dimension, en tous cas : «non essentielles»... Je m'interrogeais alors sur le caractère profondément inactuel de cette approche de l'humain et ressentais le vertige d'une époque à haut risque d'être révolue².

Aujourd'hui, je ne peux qu'être plus convaincue encore que ce type d'approche est nécessaire tant pour permettre aux personnes avec autisme de se construire des appuis dans le monde, que pour permettre aux clinicien(es) qui les accompagnent de contribuer à un mouvement humaniste plus global. Parallèlement à ma privation de pratique clinique *in vivo*, je me suis heurtée à la privation du partage musical, car jouer à plusieurs était alors considéré comme dangereux. Parce que, comme le confirme la clinique que j'expose, le maniement du monde est vecteur de sensations et engage la sensorialité dans son ensemble, tact et respiration compris.

² Pour plus de détails, j'ai proposé une contribution à un ouvrage collectif sur La liberté d'aller-et-venir dans le soin et l'accompagnement (Dutier & Jean, 2022) : mon propos portait sur «contenance et contention» et a été augmenté de mes réflexions sur la pratique clinique en institution dans cette période particulière de restriction sanitaire. (cf. bibliographie)

Ainsi, dans ces temps fragiles, où un minuscule élément vivant a pu menacer le genre humain dans son entier, c'est la préciosité de notre humanité sensible que je souhaite valoriser. Car si les interfaces «sociales» et «communicationnelles» nous ont donné un temps l'illusion d'une connexion réelle, il n'en demeure pas moins que nos appauvrissements culturels et psychiques révélaient bien là une vacuité matérielle, le risque d'une surface fantôme, sans instantanéité d'échanges sensoriels. Le vibratoire témoignerait alors de ce qui peut être le plus petit dénominateur commun du vivant comme substrat indispensable à la matérialité du sentiment d'existence dans ses formes les plus sophistiquées.

Nous verrons dans les différents domaines qui ont été consultés le caractère universel tout autant qu'intime de ce phénomène qui vient heurter à notre conscience la possibilité d'«un être-là, présence au monde, présence aux autres vivants, présence à soi-même.»

Pour parvenir à cheminer ensemble vers une définition conceptuelle du vibratoire, voici comment j'organise mon propos : tout d'abord, une présentation problématique du sujet et des hypothèses de travail. J'aborderai ensuite différentes épistémologies pour glaner les apports de multiples auteurs afin de donner un cadre assez large à ma pensée. A partir de ces éléments conceptuels, je présenterai la méthodologie que j'ai élaborée pour éprouver cette recherche. Puis je partagerai, à travers trois rencontres cliniques, les associations et idées qu'elles ont suscitées. Enfin, j'aboutirai ce travail par la conceptualisation à proprement parler du vibratoire.

I. PROBLEMATIQUE

Quand nous rencontrons l'autre, nous nous éprouvons en tant que sujet dans une expérience qui inscrira en nous des traces plus ou moins sensibles, plus ou moins conscientes. Notre rencontre avec le monde environnant propose également, dans le tutoiement de nos limites, un exercice d'appropriation ou de rejet des objets en fonction de leurs potentiels dommages ou bénéfiques. La plupart de ces rencontres se produisent et agissent à notre insu, La part de nous-même qui y consent est enfouie sous des strates empilées de souvenirs, éprouvés dans notre corps et n'émerge en surface alors qu'un mince filet de jugement profondément manœuvré par des soubassements qui nous échappent.

Nous pouvons survivre à des rencontres néfastes ou frustrantes en fonction du patrimoine sensitivo-affectif constitué dès les premières relations établies avec le monde. Patrimoine constitué d'éléments «suffisamment bons» car provocateurs de séismes psychiques puis réparateurs, secourables, consolateurs. Ces multiples témoignages de notre vulnérabilité et de notre force ont constitué ce socle, pourtant parcouru de nervures, traces de nos fragilités et de leur cicatrisation plus ou moins solide. La complexité grandissante de nos rencontres se verra affrontée d'autant plus aisément que nous serons rassurés sur nos compétences acquises et que nous serons alors prêts à affronter l'inconnu, l'étrange.

L'inconnu et l'étrange était déjà là dans nos premiers vécus, mais était-il alors si différent du connu? Cette indifférenciation originaire, constitutive de nos premiers échanges avec le monde, a semblé baigner notre être dans une enveloppe vaporeuse, apportant, de façon mêlée, le bon et le mauvais. Cette deuxième matrice nous a aidé à plonger dans un univers tout aussi risqué que nourrissant avec toutes les nuances subtiles contenues entre ces deux pôles extrêmes.

Qu'en est-il pour les sujets avec autisme?

Que peut-on comprendre de leur relation au monde? Ont-ils quitté cette enveloppe vaporeuse? L'ont-ils déjà constituée?

Il y a bien évidemment autant de manières d'être que de sujets, autant de constructions et d'effondrements que d'histoires.

Dans nos professions engagées dans la rencontre, nous sommes alors confrontés à une énigme...L'énigme d'un autre qui ne se sent pas autre, d'un autre qui n'a pas cheminé dans les étapes qui nous permettent aujourd'hui des relations sécurées avec le monde. A quelle étape le sujet que nous rencontrons s'est-il arrêté? Ou bien, quel chemin parallèle a-t-il emprunté? Et surtout comment l'y rejoindre pour lui proposer de l'accompagner sur cette route inquiétante qu'est le lien à notre monde? Comment pouvons-nous prétendre le rejoindre alors que ce qu'il semble vivre est pour partie, chez nous, enfoui au plus profond de notre être? Et résonne alors en nous l'étrange... Quel même, quel pareil proposer? Et- cela se décrète-t-il?

Sur mon chemin personnel, il y a eu des rencontres sensorielles essentielles qui ont cheminé jusqu'à des formes et des narrations culturelles ; sur mon chemin, j'ai rencontré la musique. J'ai choisi cette direction et j'interroge ses soubassements qui m'ont conduite à faire ainsi. Il y en a de nombreux, mais celui qui peut nous intéresser ici a émergé de ce constat troublant dans mes rencontres avec des sujets autistes. La musique semblait constituer cette zone vaporeuse possible où deux sujets peuvent s'apprivoiser. Il m'a semblé qu'il y avait là un même possible. C'est l'intrigue de la constitution de ce même qui m'a conduite à interroger en profondeur ce qui relie la construction subjective et le rapport à la musique. Au fondement de la musique il y a des corps qui vibrent. Il y a les cordes vocales, il y a la peau que l'on frappe, il y a la membrane qui oscille quand on souffle dessus, il y a ces mouvements imprimés à des corps et dont la résonance parvient à un autre corps.

Dans nos cliniques comme dans la vie, il n'est pas rare de croiser la question du vibratoire ; spontanément, nous nous saisissons voire évitons ce qui vibre pour stimuler, apaiser. Ce qui vibre nous fait effet et, dans la clinique des autismes ou chez des enfants souffrant de cécités sensorielles, l'attraction du vibratoire se rencontre fréquemment.

Mais qu'est-ce que le vibratoire convoque chez ces sujets ?

Peut-on imaginer que le vibratoire facilite la rencontre entre le sujet et le clinicien ? L'humain, parfois si inquiétant pour ces enfants, se présenterait alors comme un objet vibratoire auquel on peut se lier ?

En-deçà de l'attractivité possible du vibratoire favorisant la rencontre, peut-on penser une mécanique du vibratoire, un processus qui lierait le ressenti corporel à des développements psychiques et cognitifs ?

Peut-on ainsi imaginer travailler le vibratoire comme un matériau ? Il s'agirait alors de pouvoir le définir, connaître ses ancrages premiers mais aussi ses effets somato-psychiques.

Le phénomène vibratoire appréhendé ne suffit cependant pas à envisager le rôle majeur qu'il joue dans notre construction intra et intersubjective. Il s'agit alors de proposer le vibratoire comme processus intimement mêlé à différentes étapes de la construction du sujet. C'est dans une visée de construction conceptuelle que j'oriente alors ma recherche. Au-delà, ou en-deçà, du phénomène émergeant dans mes rencontres, c'est le processus que je tenterai de définir dans cette thèse. Etroitement singulier et unique, ce phénomène peut prétendre à une universalité conceptuelle dépassant alors le lieu de la clinique pour intéresser l'humain dans toute sa richesse.

II. HYPOTHESES

Les hypothèses présentées ci-dessous proposent un argumentaire s'étayant sur des notions polysémiques qui ont évolué et se sont enrichies au gré des travaux successifs depuis les premiers jalons freudiens. L'idée ici est de délimiter l'exercice dynamique des processus qui seront analysés dans la clinique présentée plus loin. Les appuis théoriques qui suivront permettront d'approfondir les concepts utilisés.

II. 1. Première Hypothèse

LE VIBRATOIRE CONSTITUE L'ASPECT PROTO-RYTHMIQUE A LA BASE DE LA CONSTITUTION DU SOI.

A partir de la clinique des expressions corporelles et sensorielles où prévalent les processus primaires, le vibratoire tient une place centrale parce qu'il se trouve remobilisé par le matériel d'expression (les instruments matériels et corporels qui produisent le phénomène vibratoire). L'enjeu des médiations thérapeutiques étant de favoriser la mobilisation de vécus archaïques restés du domaine de l'irreprésentable, et de les mettre à disposition du sujet pour que puisse émerger une mise en forme, voire une mise en sens, le vibratoire viendrait alors parler d'un vécu précoce dans la vie du sujet. L'observation des manifestations du phénomène vibratoire dans un cadre thérapeutique et l'associativité à l'œuvre chez le sujet permettraient d'envisager une dynamique processuelle primitive proto-rythmique.

Dans la littérature, comme cela sera développé plus loin, c'est à partir d'expériences de conscience modifiée comme la transe, ou de tout vécu se rapprochant du sentiment océanique (sur lequel Freud, en 1930, avait un regard particulièrement critique quant à son universalité mais élaborait la formation d'un moi précoce), que se poserait la question topique du vibratoire. En effet, le phénomène se situe d'une part dans une articulation somato-psychique mais fait aussi figure de «non-lieu» ou de «global indifférencié» où erre le sujet. Il peut aussi être un pont entre des pôles habituellement opposés. Le vécu d'un état affranchi des limites physiques et psychiques se rapprocherait alors d'un état de transe ou d'un sentiment océanique.

S'agissant de l'aspect rythmique, là encore, la question de la transe tout en s'envisageant dans une culture donnée offre une universalité, notamment grâce aux formes musicales sur laquelle elle peut s'appuyer. L'universalité trouve sa place dans les notions fondamentales de rythmes qui donnent forme à un espace-temps physique et au corps ; plusieurs auteurs ont développé une réflexion à ce sujet, comme nous le verrons plus loin. Le corps est envisagé ici comme ayant une topographie parallèle à l'espace-temps comme organisme du monde et symbolisant le monde.

Enfin, dans la perspective d'une constitution primitive du sentiment d'existence, et comme cela a pu être pensé (tant par les philosophes que par les psychanalystes ou les psychologues du développement entre autres), le sentiment de soi se constitue sur la base d'une différenciation entre soi et le monde, même minimale. Ainsi, le vécu vibratoire dans le transfert, ou dans la relation thérapeutique, permet un état dans lequel le sujet plonge pour rejoindre l'autre dans son monde sensori-affectivo-psychique.

II. 1. 1. Sous-hypothèse

LE VIBRATOIRE FORMANT TRACES TEMPORO-SPATIALES RENSEIGNE LE SOI SUR SON INSCRIPTION DANS LE MONDE PHYSIQUE

Il s'agit là d'une hypothèse opératoire ou mécaniste axée sur la dimension topique somatique du Soi : il y a ici l'idée du saisissement du Soi dans ses limites, dans l'espace et dans sa profondeur. La notion d'introjection de l'enveloppe intervient en lien avec le processus vibratoire. La question de l'environnement, du monde autour du sujet est posée : le vibratoire en serait un indice et un moyen de modération/régulation entre le sujet et l'environnement physique (la notion physique d'espace-temps étant consubstantielle à la constitution du Soi, comme cela a largement été démontré par les penseurs humanistes).

D'autre part, le vibratoire, par le jeu qu'il installe entre animé et inanimé, figure le mouvement : il rend compte du vivant. Nous voyons par exemple dans l'autisme, le mouvement contrecarrer l'angoisse de non-être. Paradoxalement, l'hyper-mouvement fait toucher le risque de l'effondrement. Ici, la question rythmique s'entend dans son acceptation physique et permettrait de penser le vibratoire comme élément liant le sujet au monde que ce soit de façon active ou passive.

II. 2. Seconde hypothèse

LE VIBRATOIRE EST CONSTITUTIF DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION PRIMAIRE, QUAND IL EST A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE DE JEU (TEL QUE PROPOSE PAR LES MEDIATIONS THERAPEUTIQUES).

Le vibratoire se situerait-il en amont du processus de symbolisation primaire ? A quel titre serait-il constitutif des processus inhérents à la symbolisation ? Selon moi, il caractérise la forme physique, corporelle, l'ancrage matériel, biologique, à une possible élaboration psychique. Il y a nécessité de penser en amont de la pensée ; c'est alors le corps qui donne sa logique en écho au monde physique.

Cette hypothèse suggère que le vibratoire, entendu comme processus psychique, s'inscrit dans le champ des processus primaires, il offre un mouvement dynamique préalable à la transformation de vécus psychiques bruts. Notons que la dynamique processuelle s'entend dans le cadre de la relation transférentielle, à l'appui d'une médiation thérapeutique par exemple. C'est plus globalement, l'espace de jeu, au sens winnicottien, qui semble favoriser particulièrement l'engagement relationnel autour du vibratoire.

II. 2. 1. Première sous-hypothèse

LE VIBRATOIRE AGIRAIT DANS LA RELATION CLINIQUE COMME ATTRACTEUR PULSIONNEL

Il est ici question d'un concept limite entre soma et psyché dont la dynamique psychique est écho/rebond du mouvement physique. Il y a l'idée du liant permis par le vibratoire. S'agissant du vibratoire, il y aurait passivité du but de la pulsion : tentative subie où le Moi peut s'autosaisir et devenir acteur, permettant alors l'émergence d'un processus secondaire.



La spirale figure la superposition de sensations limites. Les flèches indiquent ici les tentatives de liaisons entre les limites perçues, il s'agit alors d'une décharge «encadrée» par le soma. L'aspect circulaire sous-tend la dimension répétitive, sans but, mais aussi la possibilité d'un mouvement déployé associativement. L'ouverture de la spirale figure quant à elle l'inaboutissement du sentiment de soi, l'enveloppe non constituée en totalité.

II. 2. 2. Seconde sous-hypothèse

L'OPPOSITION PASSIVE-ACTIVE QUI CARACTERISE LE VIBRATOIRE PREFIGURE L'ALTERNANCE RYTHMIQUE DANS LA RELATION (A L'OBJET)

Parce que le vibratoire tire ses manifestations des sensations et de leur inscription dans le corps, il est nécessairement lié aux enjeux pulsionnels du sujet. Il ferait alors appel aux notions de plaisir et de déplaisir, mais également à la succession d'états pulsionnels contrastés.

Au sujet de la pulsion par vagues (imaginée par Freud en 1915 :

On pourrait décomposer la vie de toutes pulsions en vagues isolées, séparées dans le temps, homogènes à l'intérieur d'une unité donnée de temps et ayant entre elles à peu près le même rapport que des éruptions successives de laves. On peut alors se représenter approximativement les choses ainsi : l'éruption pulsionnelle première, la plus originaire, se perpétuerait sans changement et ne subirait absolument aucun développement. Une vague suivante serait soumise, dès le début, à une modification, par exemple le retournement en passivité, et s'ajouterait alors, avec ce nouveau caractère, à la vague antérieure et ainsi de suite. (1915, p.31)

Nous pouvons entendre la métaphore de la dualité mouvement/non-mouvement et la question de la répétition. Les représentations sensorielle et émotionnelle seraient les agents d'une intuition symbolisatrice. Ici, cette notion métaphorique d'un fonctionnement organique agirait comme base de figuration d'un fonctionnement psychique abstrait.

En résumé, il s'agit de poser la question de l'auto-saisie du sujet, lui permettant de s'engager dans la relation à l'objet

II. 2. 3. Troisième sous-hypothèse

EN AGISSANT DANS L'INTERSUBJECTIVITE, LE VIBRATOIRE, FIGURANT UN COMPLEXE BINAIRE, OUVRE A L'ESPACE TRANSITIONNEL

Le vibratoire donne matière/corps au rythme, à la discontinuité/continuité, il offre une ouverture à un tiers possible. Il s'agit ici d'une hypothèse où est en jeu l'économie du sujet (pulsions) et sa dynamique psychique (investissements narcissique et objectal) prenant corps dans la créativité à l'œuvre dans le setting.

La notion d'invariant posée par A. Ciccone (2020) comme une nécessité structurante pour aborder la question du changement est profondément installée dans la logique des rythmes physiques et psychiques. A ce titre le vibratoire peut osciller entre une position d'invariant, offrant une contenance ou un risque d'immuabilité et une position active amenant le sujet à s'ouvrir à une dynamique relationnelle active, prenant le risque du changement.

Il y a à penser le travail du négatif dans cette dynamique, par la réflexion qu'amène la sortie du narcissisme originaire avec création de l'espace transitionnel. Des précisions théoriques seront apportées plus loin. Le tiers et l'espace transitionnel convient inévitablement à la question de la créativité. Le processus primaire agissant préférentiellement dans des enjeux binaires, la constitution d'un espace de jeu amène la possibilité du tiers.

III. POINTS D'APPUIS THEORIQUES

Je commencerai donc mon cheminement à partir de points d'appui théoriques pour m'élancer vers un récit clinique qui sera l'épreuve de rebonds et chutes permettant d'ouvrir à une résonance conceptuelle.

J'ai souhaité partager ici une progression allant de la matérialité du phénomène vibratoire où la distance à l'humain est permise, et même requise par son abord scientifique. Nous évoluerons ensuite vers des éléments de compréhension plus biologiques, puis humanistes, psychiques, intra-psychiques, pour ouvrir finalement vers une implication culturelle, universelle.

S'agissant de la scène clinique où seront utilisées les médiations thérapeutiques c'est l'outil musical qui en sera le principal accessoire. Il sera aussi le révélateur du phénomène vibratoire et nous invitera à en extraire les processus psychiques sous-jacents. Ainsi, et parce qu'il sera nécessaire de centrer l'objet de l'étude dans un domaine relativement circonscrit, j'embrasserai plus volontiers les apports conceptuels résonant avec le vibratoire musical.

Enfin, cette recherche part d'un tressaillement intime et se nourrit d'une certaine passion, puisque définitivement il s'agit du vivant, de l'animé qui propulse la sensibilité à venir symboliser. C'est un engagement à défendre l'idée que la beauté nous relie au monde, à l'humain.

III. 1. Regards historique et multidisciplinaire du vibratoire

Il serait impossible d'envisager la question vibratoire, s'agissant d'ateliers à médiation thérapeutique musicaux, sans puiser dans les ressources théoriques des domaines de la musique, ses affiliations physiques et ses prolongations psychologiques et métaphysiques.

En premier lieu, nous déploierons la progression théorique qui nous permettra d'appréhender l'état de la question sur le vibratoire : le sens commun, par quelques éléments étymologiques, nous donnera une idée de l'étendue tant scientifique que subjective de ce phénomène. Un bref regard sera aussi porté sur les aspects purement physiques du vibratoire par quelques exemples illustratifs.

Ensuite, concernant la thématique du lien entre musique et vibratoire, nous rendrons hommage à quelques articles du dictionnaire de la musique rédigés par J-J Rousseau en 1768 et posant, dans le contexte des lumières, des bases techniques et philosophiques dans le champ musical. L'étude expérimentale du ressenti vibrotactile nous permettra d'apprécier les compétences sensibles dont nous pouvons disposer pour saisir l'environnement. Ce sont, ensuite, des théoriciens de la musique qui préciseront ce que l'enveloppe musicale, qui entoure parfois le vibratoire, permet comme saisie des objets sonores et du rythme dans la subjectivité humaine et l'esthétique.

Suivra un éclairage sur le développement de la sensorialité chez l'être humain pour approfondir les volets plus cognitifs du traitement perceptif autour de la musique, toujours dans une visée intersubjective.

Nous nous rapprocherons ensuite de cliniciens ayant mené leur réflexion sur l'implication psycho-corporelle qu'exige le vibratoire.

Pour finir cette partie, nous ouvrirons la question du vibratoire à d'autres disciplines des sciences humaines : la philosophie, l'anthropologie et la psychanalyse.

III. 1. 1. Étymologie et définitions

VIBRER

Chez Littré : du latin *vibrare*, signifie «être brandi, s'agiter» vibrer, qui se rapporte au sanscrit védique *jivri*, évoquant plutôt quelque chose de vacillant, branlant.³

Nous voyons ici que ce terme contient les notions de mouvement passif ou actif mais aussi la fragilité ; l'état transitoire entre un appui et une chute ou encore un effondrement. On peut alors se figurer le vibratoire comme l'état d'être d'un mouvement à la crête, sur un fil, indécis quant à la sécurité de l'appui ou l'angoisse d'une chute sans fin.

VIBRATO

Terme musical que nous retrouvons dans les différentes formes d'expressions musicales :

Technique d'interprétation destinée à rendre un son plus expressif en faisant varier très légèrement et très rapidement sa hauteur. Dans les instruments à cordes (pincées ou frottées) par une oscillation du doigt qui appuie sur la corde [...] Dans les instruments à vent, par une émission modulée du souffle ou une légère ouverture et fermeture d'un trou.⁴

VIBRATION

Selon J-J Rousseau :

Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquents & successifs, dont chacun s'appelle une Vibration. Ces Vibrations, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; cet ce Son est grave ou aigu, selon que les Vibrations sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (in Dictionnaire de la musique, 1768, p.332)

Ou encore selon une définition plus actuelle :

Mouvement, état d'un corps qui vibre; effet sonore qui en résulte. Synon.

³ Version électronique créée par François Gannaz - <http://www.littre.org> - licence Creative Commons Attribution, consultée à l'adresse suivante : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/vibrer#1>

⁴ Source : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/vibrato>

frémissement, tremblement, trépidation. Vibration d'une corde de violon, d'un diapason; vibration d'une machine, d'un moteur; vibration du plafond, du plancher; vibration des cristaux, des pampilles d'un lustre, d'une vitre ; entrer, mettre en vibration. [...] En physique : «Mouvement autour d'une position d'équilibre des particules d'un milieu élastique (vibrations acoustiques) ou d'un système matériel élastique (vibrations mécaniques)» (Piéron 1973). Amplitude, fréquence, nœud, période d'une vibration ; vibration fondamentale, harmonique, principale ; vibration infrasonore, ultrasonore; vibration circulaire, rectiligne; vibrations électromagnétiques. Les *vibrations acoustiques s'amortissent lentement, leur amplitude est sensiblement constante; les vibrations électriques s'amortissent rapidement* (H. Poincaré, *Théorie Maxwell*, 1899, p. 29). [...] En médecine : «Vibrations abdominales. Vibrations perçues par l'abdomen par application de la main au moment où le sujet parle» (Méd. Biol. t. 3 1972). Vibrations thoraciques, vocales. Vibrations que l'on perçoit en posant la main à plat sur le thorax d'une personne pendant qu'elle parle» (Méd. Biol. t. 3 1972). [...] Par analogie : «Tremblement sonore, son vibrant. Vibration d'un bruit, d'un son, de la voix. [...] Tremblement visuel produit par l'air chaud. Vibration de la chaleur; vibration lumineuse. [...] «Impression qui frappe violemment les sens. a) Bruit très fort, son strident. b) Lumière vive, couleur qui frappe par son éclat très vif.»⁵

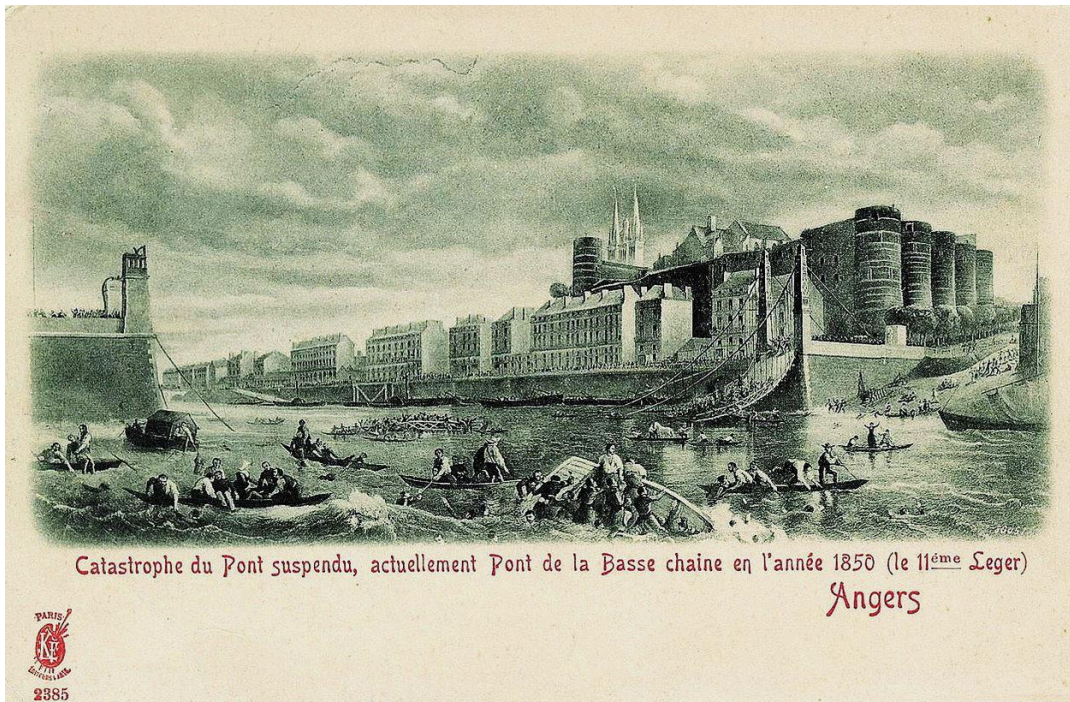
⁵ Source : <https://www.cnrtl.fr/definition/vibration>

Ces quelques définitions généralistes nous amènent à approcher notre objet de recherche par les sens, la matérialité du mouvement imprimé aux objets qu'ils soient vivants ou non. Cela nous engage sur le chemin du vacillement entre animé et inanimé et nous confronte à des ressentis internes trouvant leur écho dans les éléments physiques qui nous entourent. Nous avons orienté, d'ores et déjà, et au regard de notre clinique, notre focale de réflexion dans les champs sensoriels et avec le prisme de l'esthétique musicale. Nous allons, à partir de ces premiers éléments, préciser notre propos grâce aux travaux de champs disciplinaires variés, mais nous conduisant dans une direction choisie tout en négligeant, très certainement, de nombreux pans d'approfondissement de la question vibratoire.

III. 1. 2. En guise d'introduction : l'acoustique et la physique

Car le vibratoire touche à la matière, aussi impalpable soit-elle ; il a contraint les hommes à tenter d'appréhender ses effets, à comprendre sa mécanique.

III. 1. 2. 1. L'effondrement...Des propriétés extrêmes du vibratoire en acoustique

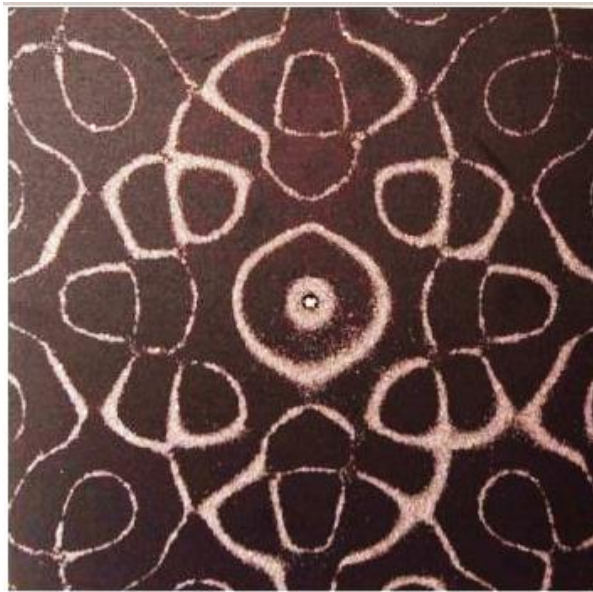


Pont de la Basse-Chaîne

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pont_de_la_Basse-Cha%C3%A9ne&oldid=179733955

L'histoire de l'effondrement de ce pont suspendu à Angers au milieu du XIXème siècle interpelle quant aux propriétés extrêmes du vibratoire. C'est ici la marche au pas d'une troupe militaire qui est entrée en résonance avec le mouvement vibratoire des fréquences inhérentes au pont et qui a généré un effondrement. Catastrophe de l'amplification extrême de propriétés discrètes, cet effondrement n'est pas sans rappeler certains ressentis intenses chez le sujet face à différentes épreuves de la vie. Quand il pourra mettre en mot ce vécu, cela pourra ressembler à «j'ai senti le monde s'écrouler autour de moi», «j'ai perdu pied», «tout mon univers s'est écroulé». Et dans des vécus traumatiques, non élaborables, il y aura des traces physiques et psychiques de cet ordre. Dans la littérature psychanalytique, de nombreux auteurs ont pu mettre en mots ces éprouvés à partir de la clinique : «chute sans fin», «angoisse d'annihilation», «crainte de l'effondrement»...

III. 1. 2. 3. Voir le son



Figures de E. Chladni pour une plaque carrée.

Source : <https://images.math.cnrs.fr/Les-figures-sonores-de-Chladni.html>

Au milieu du XIX^{ème} siècle, E. Chladni, père de l'acoustique moderne, parvient grâce à une expérience, à mettre en évidence des propriétés vibratoires. En faisant vibrer une plaque métallique grâce à un archet, le sable disposé sur la plaque va se déplacer et former des figures géométriques. Le sable se dépose là où la plaque ne vibre pas, dans les lignes entre deux zones de vibrations. Chaque emplacement de vibration nouveau va créer des formes géométriques différentes. De nombreuses propriétés mathématiques ont pu être déduites de cette expérience.⁶

Pour ma part, c'est l'intérêt de «voir le son», et plus particulièrement les vibrations qui résonnent avec l'éprouvé vibratoire. L'enjeu de zones spatiales binaires pouvant accueillir soit du mouvement appelant du vide soit de l'immobilité qui appelle du plein. Ceci est un des dualismes qui viendront jalonner ma réflexion sur le vibratoire, notamment s'agissant de l'aspect pulsionnel.

⁶ Pour une démonstration simple de ce phénomène je me suis référée à la vidéo dont le lien est le suivant : <https://youtu.be/6kLmlbkWJZ8>

III. 1. 3. Vibratoire et musique

«*MUSIQUE, s. f. Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & mêmes très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent.*»(J.J. Rousseau, 1768, *Dictionnaire de la musique*, p.195)

Si nous nous rapprochons un peu plus près du vibratoire tel que nous pouvons l'observer cliniquement, c'est par la musique que nous allons tenter de l'appréhender.

Quelques définitions généralistes tout d'abord : la mélodie est une «suite de sons formant un air» (Larousse, 1988) ou encore «La musique combine deux éléments : le matériau acoustique et l'idée. Ces deux éléments ne coexistent pas seulement comme la forme et le fond, mais se mêlent dans la musique comme un tout» (U. Michels, 1977, p.11.). On distingue, en musique, deux groupes d'objets sonores : le bruit/explosion et le son/résonance. «On considère que les bruits sont rugueux et impulsionnels, et que les sons et résonances sont homogènes et lisses» (*Ibid.*, p.21). En clinique, ce sont autant les sons que les bruits qui sont utilisés. Ces deux catégories seront donc étudiées car ce qui rassemble les sons et les bruits réside dans leur identité vibratoire.

III. 1. 3. 1. «De la musique», regard du siècle des lumières

Au siècle des Lumières, le projet de l'*Encyclopédie* permet de conduire les plus grands penseurs de l'époque à formuler des définitions reprenant leur pensée inscrite dans un contexte socio-historique bien particulier. Il est intéressant de lire, dans des définitions parfois techniques, les engagements humanistes des auteurs. Pour ce qui nous intéresse, nous reprendrons des articles fondateurs de J-J. Rousseau sur la musique. Voyons ce qu'il dit de la résonance : «s. f. Prolongement ou réflexion du Son, soit par les vibrations continuées des Cordes d'un Instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un Instrument à vent.»(1768, p.261). Voici maintenant un extrait de la définition qu'il donne du rythme : «s. m. C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des Tems.» (*Ibid.*, p.262) Ici c'est la notion de mouvement qui vient parler au plus près de notre angle d'approche. C'est par cette notion que le rythme peut prendre corps dans le vibratoire. Autre élément essentiel tant dans la clinique que dans les arts, la sensibilité : «s. f. Disposition de l'âme qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre.»(*Ibid.*, p.270). La sensibilité, en tant que qualificatif générique de la sensorialité et du sentiment qui y mêle les affects, située dans le contexte du XVIII^e siècle, se détermine comme «disposition de l'âme». Ici qualités sensorielles, perceptions, émotions et esthétique sont intimement liées. Enfin, voici la pensée du philosophe au sujet du son :

s. m. Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle Bruit. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit résonnant & appréciable qu'on appelle Son. [...] La résonance du Son, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cessé frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du Son. Mais il n'y a point de maniere plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant l'air des vibrations qui se succedent, &

qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, de l'air, de quelque espece qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore: or, c'est un fait certain que corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du Son, on le sent frémir sous la main & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la Corde jusqu'à ce que le Son s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de fable qu'on jette sur la surface. Si la Corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de Son. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer l'air que les mouvemens qu'elles ont-elles mêmes, on ne sauroit douter le Son produit par les vibrations du corps sonore, ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air. (*Ibid.*, p.277-278)

Cet extrait de la définition du son reprend un constat fait par J-J. Rousseau sur la nature de l'espace pouvant amener le son à être conduit, donc à être perçu, réceptionné par l'oreille humaine. Il le détermine comme uniquement aérien, il circonscrit ici les vibrations à leur manifestation sonore. Nous élargirons, bien sûr, l'acceptation du terme vibratoire et nous observerons que ses manifestations ne sont pas réduites à un milieu physique particulier ni même à une modalité sensorielle mais que ses formes sont multiples selon les contextes. Pour autant, J-J. Rousseau insiste à nouveau sur la notion de mouvement et propose déjà un développement du phénomène vibratoire ancré dans la sensibilité.

III. 1. 3. 2. Perception auditive et retour vibrotactile

Faisons maintenant un saut dans le temps et intéressons-nous à une recherche récente dans le domaine de l'acoustique et de la lutherie. L'intérêt de la thèse d'I. Wollman(2013) réside ici dans les éléments de mesure qu'elle amène et qui seront plus tard abordés sous des angles différents, dans d'autres disciplines, apportant une certaine universalité de la réflexion. La démarche d'observation attentive des phénomènes biologiques discrets pour en déduire des possibilités de compréhension de processus intra et intersubjectifs, démarche freudienne historiquement, est celle dans laquelle nous souhaitons nous inscrire, d'où l'attention minutieuse à des études comme celle qui suit.

L'auteur développe ici une expérience autour du ressenti vibrotactile de violonistes comme pouvant permettre une appréciation acoustique qualitative de leur instrument. Ainsi ce ne seraient pas les indices auditifs qui contribueraient seuls à apprécier l'objet sonore, notamment du fait du seuil de détection par la peau de fréquences basses : «En tant qu'acousticien, K-D. Marshall (1986, cité ici par I. Wollman) a postulé que les principaux modes de vibration du manche du violon seraient ceux qui détermineraient principalement le «ressenti» du violon en ce sens qu'ils existent à des fréquences basses auxquelles la peau humaine est sensible [0-1000Hz]» (p.7).

Couplé à des mesures objectives précises, les études auxquelles fait référence I. Wollman témoignent du ressenti plus subjectif exprimé par les musiciens, notamment quant au caractère «vivant» de leur instrument :

Dans une seconde étude, Marshall (1986) a étudié comment le maintien du violoniste (position de la main gauche, du menton et de l'épaule) influence le comportement vibratoire du violon. En montrant que plusieurs modes vibratoires étaient amortis (en particulier dans le manche) dans la configuration «instrument tenu», il établit un lien entre l'amortissement des vibrations et la détection de ces dernières par le violoniste. C'est cette détection qui permet au violoniste de juger du caractère plus ou moins «vivant» d'un instrument ; beaucoup de violonistes préférant, selon lui, les violons «vivants» (p. 1021) (cité par Wollman, *ibid*, p.7).

Nous voyons ici que le vibratoire vient directement évoquer la question du vivant, même s'il s'agit d'un objet inanimé. Ici, la sensorialité n'agit pas seule, déconnectée, même si elle est mesurée en tant que telle, mais la mesure vient corroborer un affect, un élément pulsionnel.

L'auteur s'attache également à développer les différents types de toucher impliqués dans la pratique instrumentale : le toucher actif, ou «haptique», faisant référence à la manipulation active de l'instrument, et un toucher passif, indiquant le retour «vibrotactile» du musicien «stationnaire» lors du jeu. Nous associons personnellement sur la notion de «passivité-activité», élément mis en évidence dans la clinique et qui sera essentiel à la compréhension du processus vibratoire. En découle ensuite ce que la théorisation des pulsions pourra aborder en termes de contrôle, de maîtrise du sujet : «En situation de jeu musical, le retour vibrotactile est considéré comme un mécanisme de retour sensoriel important pour les musiciens car il leur permet de faire l'expérience de leur jeu et de le contrôler.» (*Ibid*, p.9)

Ce qui semble déterminant dans la musique et dans les échanges humains, c'est de savoir s'accorder. L'auteur nous invite ici à y trouver une justification vibratoire s'agissant du jeu musical groupal : «le retour vibrotactile joue un rôle important dans le jeu d'ensemble (où entendre son propre son n'est pas toujours possible) et dans la coordination des tempi⁷. » (*Ibid*, p.9-10).

S'agissant des articulations entre sensorialité et forme esthétique, voici un magnifique exemple de ce qui a pu être observé dans le jeu de violoncellistes : «Les études de Chafe (1993, repris ici par I. Wollman) sur le violoncelle ont montré que les indices vibrotactiles dans la main gauche des musiciens les rendent sensibles à l'articulation du discours musical (e.g. changement de coup d'archet)». (*Ibid*, p.10)

Nous voyons dans cette étude des conclusions déterminantes concernant l'articulation entre représentation-chose et représentation-mot, ou comment des représentants du processus primaire agissent comme fondamentaux pour l'ensemble des articulations (agissant même plus tard dans les processus secondaires). Il pourrait s'agir ici de situer le vibratoire comme «donnée sensorielle socle» favorisant, dans sa mobilité passive-active, l'édification d'un mécanisme articulatoire universel pouvant présider à l'ensemble des mises en formes secondarisées (ici, nous avons l'exemple du phrasé musical qui n'est pas le langage verbal).

⁷ Tempo : cf. Glossaire

D'ailleurs, qu'en est-il de la musique électronique où la question des vibrations ne peut s'étayer que sur une concrétude physique minimale ?

En revanche, la littérature sur les instruments électroniques (sans caisse de résonance acoustique) a, elle, souvent montré les bénéfices apportés par la présence du retour vibrotactile, en particulier pour les joueurs d'instruments à cordes. Il est montré que le retour vibratoire, même sur un instrument électronique, constitue non seulement une information importante pour contrôler les gestes musicaux et la synchronisation (Chafe, 1993), mais que cela contribue également à augmenter le réalisme du jeu (Gillespie, 1999; Bongers, 1998). (Auteurs cités par I. Wollman, p.10)

Ainsi, la fonction vibratoire est nécessaire pour approcher un certain réalisme du jeu, une certaine matérialité concrète à la musique.

L'auteur insiste ensuite sur ce qu'il appelle «l'intégration multisensorielle» qui nécessite une synchronisation spatio-temporelle, et chose moins évidente : «cette intégration est d'autant plus forte que les signaux sont de faible intensité» (p.11). Une étude appuie l'intérêt d'un retour vibrotactile pour faciliter l'intégration multisensorielle, en se basant sur des techniques d'imagerie proposées à des groupes de musiciens et de non musiciens : «Saldana et Rosenblum (1993) ont suggéré que l'intégration multisensorielle pourrait être facilitée chez les musiciens.» (p.11)

Un autre élément intéressant est mis en évidence : l'influence des stimuli tactiles pour augmenter les jugements auditifs : «Les jugements en sonie apparaissent systématiquement augmentés lorsque des stimuli tactiles sont présentés en même temps que les sons, par rapport à une condition de référence où aucun stimulus tactile n'est utilisé, et ce particulièrement lorsque le niveau des stimuli est proche du seuil de détection.» (p.13)

Enfin, il est noté que les informations audiotactiles sont plus difficiles à ignorer pour un individu que les éléments audio-visuels du fait de leur caractère nécessairement proximal.

Ainsi, dans le champ de l'acoustique et de la pratique musicale où sensorialité et sensibilité semblent mêlées, la mesure concrète et le recueil qualitatif des musiciens permettent de valoriser le rôle des vibrations tactiles pour spécifier l'ancrage d'un jeu musical et l'intentionnalité du musicien. Ce sont aussi les prémices du rôle de l'articulation permise par le vibratoire qui sont mis en évidence et pourront conduire à interroger les retentissements du vibratoire dans la prosodie au sujet du langage.

III. 1. 3. 3. La recherche en musique et en acoustique

Attardons-nous sur la réflexion d'un compositeur et théoricien qui, dans le contexte de la musique concrète, s'est intéressé à l'objet sonore : P. Schaeffer, considéré comme le père de la musique concrète et de la musique électro-acoustique.

Dans son *Traité sur les objets musicaux*, il propose la définition d'un instrument de musique de la façon suivante :

Nous dirons qu'un instrument de musique comporte trois éléments : les deux premiers étant essentiels. Ce sont : le vibreur, qui entre en vibration, et l'excitateur qui provoque la vibration initiale ou, dans le cas de sons entretenus, la prolonge ; le troisième élément, accessoire, quoique presque toujours présent, est le résonateur, c'est à dire un dispositif destiné à ajouter ses effets à ceux des corps en vibrations, pour les amplifier, les prolonger, ou les modifier en quelque façon (1966, p. 52).

Nous verrons que les qualités de l'instrument de musique ainsi décrit rencontreront des échos dans notre construction psycho-corporelle relationnelle. Autre élément important venant qualifier l'univers musical instrumental : le timbre. L'auteur le définit comme la permanence instrumentale c'est-à-dire «ce à quoi on reconnaît que divers sons proviennent du même instrument» (*Ibid.*, p.55). Nous pouvons extrapoler que le timbre est valable également pour la voix humaine et en cela, il représente un marqueur de l'identité intime du sujet.

P. Schaeffer traite aussi de la forme que prennent les mesures sur les phénomènes vibratoires, et non du son, il les nomme les «spectres». Il définit les phénomènes vibratoires comme :

des mouvements de particules matérielles en milieu élastique, en-dehors de

toute oreille [...] Ce quelque chose, visiblement indépendant de ce que l'on entend puisqu'on n'entend rien, reste ce qu'il n'a pas cessé d'être : le phénomène des vibrations élastiques du diapason, étudié pour lui-même, dans un système électro-acoustique de mesures (*Ibid.*, p.146).

Dans une perspective acousmatique, l'auteur délimite les différents types d'écoute : «j'écoute un moteur, j'ouïs un bruit, j'entends un basson, je comprends un accord parfait» (*Ibid.*, p.146). Il définit également l'écoute dans une dualité : passivité/activité : l'écoute passive c'est saisir ce qui domine (nous verrons plus tard avec A. Ehrenzweig la notion de scanning inconscient, 1982), alors que l'écoute active vise un objet de l'écoute. L'auteur remarque qu'il existe un *distinguo* clair entre l'organe et le traitement de l'information pour ce qui est visuel alors qu'il n'y a pas de frontière aussi claire pour ce qui est de l'auditif. Il nomme une confusion entre musique et acoustique contrairement à ce qui délimite la peinture et l'optique. S'agissant du son, il explique que l'«essence du son est éphémère : tout son naît, vit et expire. L'unité de perception qui se présente alors à l'ouïe est un évènement avec toutes ses phases.» (*Ibid.*, p.161)

Enfin, il étend sa réflexion aux propriétés métaphysiques de l'acoustique musicale : «puisque la musique est elle-même un langage hybride, pont suspendu entre la matière et notre sensibilité, sympathique aux mêmes frémissements, l'acoustique musicale est peut-être pour la réflexion un chemin inespéré entre l'intérieur et l'extérieur, le cosmos et l'homme» (*Ibid.*, p.162)

Nous verrons plus loin que V. Jankélévitch, par exemple, ne partage pas ce regard sur l'aspect «langagier» de la musique, tout en aboutissant à des réflexions proches.

III. 1. 3. 4. Les objets sonores, esquisse d'un rapport au temps et à l'espace

M. Chion, dans son *Traité d'acoulogie* (2010), aborde les caractéristiques du son et définit les objets sonores.

L'auteur nous rappelle qu'il n'existe pas de son sans un milieu, il nous faut alors comprendre la variabilité du son selon son contexte physique. Le son ébranle son milieu si celui-ci est propagateur. Par exemple, dans l'air, l'onde sonore se déplace à environ 340 mètres par seconde alors qu'en milieu aquatique, le son dit «monophonique» se déplace à environ 1500 mètres par seconde.

La fréquence d'un son est déterminée par le nombre d'oscillations par seconde et se mesure en Hertz. L'amplitude sonore, quant à elle, détermine l'intensité sonore par l'importance de ses oscillations. La propagation du son peut se faire de manière circulaire ou sphérique. Ce que l'on nomme «réflexion» sonore se produit quand l'onde sonore rencontre une surface qui ne l'absorbe pas. La diffraction sonore est le processus de contournement d'obstacles par l'onde sonore.

M. Chion qualifie et questionne les potentialités et limites de l'«ouïr» : «Ainsi en est-il de la nature du son d'être associé fréquemment à quelque chose de perdu, de raté en même temps que capté, mais toujours là» (2010, p.7). Il apporte le concept d'empreinte sonore comme son auquel on prête une valeur symbolique et affective. Il y aborde aussi la constitution de la boucle audio-phonatoire en se basant sur le principe qu'on ne peut émettre vocalement que ce que l'on entend. Il évoque notamment le son comme étant découpé et perdu et, en cela, étant un «reste de langage que se partage la musique et le bruit» (*Ibid.*, p.20). Dans le rapport du son au temps, il s'inspire de Mallarmé et ajoute que «tout bruit passager est marqué d'hallucination, puisqu'il ne laisse pas de traces, et tout son peut retentir dans l'éternité d'un passé composé de l'écoute» (*Ibid.*, p.36). Dans le lien entre son et langage il se base sur ce qu'a développé Saussure notamment sur le fait que «le langage n'est pas à base de sons» mais que le signifiant linguistique est constitué des différences séparant son image acoustique de toutes les autres. Enfin, en traitant du continuum entre son et voix : «il faut donc que la voix se compose d'éléments corporels, puisqu'en parlant beaucoup on perd une partie de sa substance» (*Ibid.*, p.58). Ceci permet de dire d'une autre façon le type d'angoisse à laquelle des enfants autistes peuvent être confrontés quant à l'émission de mots...

Mais ceci convie également à souligner le caractère éminemment et primitivement physique et corporel de notre musicalité, qu'elle soit projetée dans un instrument ou extériorisée par notre voix ou notre danse.

L'auteur nous permet de penser également l'espace grâce aux mécanismes de localisation de l'objet sonore. Il explique «l'existence, dans le système auditif, de capteurs spécialisés dans la perception de l'espace» (*Ibid.*, p.31) et souligne un paradoxe : «Lorsque le son provient d'une source fixe, il est facilement «aimantable»[par la source visible] et tend à perdre son ancrage spatial autonome ; lorsqu'il se déplace dans l'espace [...] le son est beaucoup mieux localisé à sa place réelle (mais fugitive) de provenance dans l'espace, *justement parce que la place d'où il provient ne cesse de changer*» (*Ibid.*, p.31). Nous soulignons ici l'intérêt du mouvement pour sentir et localiser un objet sonore, nous pourrions dire un mouvement vibratoire de l'objet, pas seulement un objet sonore. Contrairement au monde visuel, il y a effet de compétition des sons dans l'espace et l'auteur pointe les effets de masque : «les sons graves sont plus masquant que les sons aigus» (*Ibid.*, p.32). Le problème du masquage est que cela rend impossible tout cadrage de l'écoute, et notamment parce que les sons n'ont pas de «contenant avec des bords qui délimitent, en même temps qu'ils structurent, ce qu'ils enferment» (*Ibid.*, p.33). Nous voyons ici l'absence de limite, les bases de l'indifférenciation.

III. 1. 3. 5. Le rythme

P. Fraisse, dans son ouvrage sur la *Psychologie du rythme*, différencie les rythmes moteurs spontanés comme le tempo et le balancement qui serait propre à chacun des rythmes biologiques. Il se saisit du concept développé par W. Stern en 1900 de «tempo psychique», qui implique que «chaque homme a un tempo personnel spontané qui s'étend à toutes ses activités» (W. Stern, 1900, cité par P. Fraisse, 1974). Il développe la notion de synchronisation qui, d'un point de vue développemental, serait efficiente dès l'âge de trois ou quatre ans chez l'enfant. On voit ici, que ces aspects fins du traitement rythmique et de son appropriation par le sujet dans l'échange avec l'autre vont être déterminants, notamment dans les processus d'accordage. Mais l'aboutissement à une synchronie rythmique stricte sera mature relativement tard. Il est intéressant de noter que l'accordage affectif de D.N. Stern (1985), qui ne s'attache pas à la dimension purement rythmique au sens musical, va s'appuyer sur des indices beaucoup plus précoces et discrets, sans doute précurseurs de la construction rythmique personnelle future.

P. Fraisse distingue la synchronisation sensori-motrice de la réaction : «Dans la synchronisation, le signal de la réponse n'est pas le stimulus sonore, mais l'intervalle temporel entre les signaux successifs» (*Ibid.*, p.63). Il met en évidence le fait que la synchronisation volontaire devient possible vers l'âge de trois ou quatre ans. C'est donc la capacité d'anticipation qui permet au sujet de rejoindre le rythme extérieur.

Pour l'auteur, c'est le mouvement qui est créateur de sons (comme un battement de pied). Il développe notamment la dualité de «l'élan et du posé», comme dans le geste d'un chef d'orchestre, par exemple.

Il voit également une «opposition entre un temps mesuré, découpé et spatialisé et la durée pure, vécue, concrète où il y a fusion du présent et des états antérieurs» (*Ibid.*, p.136).

Dans cette partie introductive, nous avons pu approcher la question vibratoire par ses qualités physiques, acoustiques et ceci tout particulièrement dans le champ de la musique. Nous avons vu les nombreux liens qui pouvaient se tisser avec la sensorialité mais également la sensibilité ; c'est tout naturellement que la question des affects vient se poser. Nous allons maintenant compléter ces premiers éléments corrélés au vibratoire par les aspects psychologiques et cognitifs de la musique.

III. 1. 3. 6. Approche cognitive et psychologique de la musique

III. 1. 3. 6. 1. Cerveau et musique

Pour entrer dans le cœur du dispositif cérébral et comprendre le traitement de la musique, P. Lemarquis, à partir d'universaux de la musique, précise les zones cérébrales engagées et en déduit les bénéfices dans le traitement de fonctions cognitives. Tout d'abord, il étudie les valeurs harmoniques qui se retrouvent chez tout être humain :

-l'octave⁸ : quelle que soit la culture, l'oreille humaine perçoit deux sons dont les fréquences fondamentales de vibration sont dans un rapport de 2/1 comme très semblables, Pythagore l'avait démontré en pinçant une corde tendue en son milieu ;

-la gamme⁹ : la plupart des systèmes musicaux divisent l'octave en intervalles¹⁰ : 12 pour la gamme chromatique occidentale, 5 pour les gammes pentaphoniques. La quinte, écart de cinq tons, est l'accord le plus universel, viennent ensuite la quarte, la tierce et la sixte ;

-le couplage tension/résolution entre éléments dissonants puis consonants, qui rappelle les interactions mère-enfant lors de l'apprentissage du langage.
(2010, p. 149)

L'auteur montre les équivalences musicales et corporelles chez l'homme : c'est dans le corps, à partir du corps et des manifestations du vivant que les codes musicaux ont été élaborés :

Dans la nature, les sons à caractère périodique sont essentiellement les vocalisations émises par les hommes à des fins de communication. [...] La musique est donc anthropomorphique dans ses sons, ses tempos calqués sur la fréquence cardiaque, ses respirations, ses soupirs, son déroulement dans le temps, contrairement aux autres arts, le caractère unique et éphémère de

⁸Octave : cf. Glossaire

⁹Gamme : cf. Glossaire

¹⁰Intervalle : cf. Glossaire

chaque interprétation à partir de la matrice de la partition. (*Ibid.*, p.149)

C'est ici aussi le caractère profondément simultané dans l'espace-temps de la création et l'éphémère du vécu musical que l'auteur met en évidence. Cela fait de la musique un art d'abord corporel et profondément vivant, ne laissant que des traces partielles de son existence. La partition étant réécrite à chaque fois qu'elle est interprétée et entendue, dans autant de versions que de sujets exécutants ou écoutants.

D'un point de vue neurophysiologique, l'auteur nous donne des précisions sur les neurotransmetteurs impliqués dans l'écoute de la musique et en déduit les bénéfices avec une approche musicothérapique :

Le système de la récompense du nucleus accumbens et de l'aire tegmentaire ventrale est activé par la musique perçue comme agréable, provoquant une sécrétion de dopamine euphorisante, de sérotonine antidépressive et d'endorphines antalgiques qui provoquent le grand «frisson» musical et diminuent la sécrétion de noradrénaline. (*Ibid.*, p.150)

Il précise ainsi les aires cérébrales impliquées et le rôle de l'amygdale dans le fonctionnement sensoriel :

Protégeant l'hippocampe, l'amygdale ou complexe amygdalien se connecte avec le circuit de la récompense, stimule, aiguise les sens, et offre une voie courte, rudimentaire mais plus rapide, aux informations apportées par les sens – qui peut vous sauver la vie par activation du système nerveux végétatif sympathique et libération d'adrénaline ou vous en laisser quitte pour une belle frousse (Non, rassurez-vous, ce n'était pas un serpent à vos pieds mais une branche d'arbre !). Cette voie du cerveau émotionnel reste fonctionnelle quand la route normale par le cortex cérébral et l'hippocampe est détruite, par exemple dans la maladie d'Alzheimer, et ne demande qu'à être sollicitée, notamment par la musique. (*Ibid.*, p.150)

En 2010, dans leur étude sur la reconnaissance cognitive de la musique, O. Gosselin, I. Peretz, J. Clément, S. Dalla-Bella proposent les résultats d'expérimentations qui s'appuient sur la spécificité de la reconnaissance de la musique par le cerveau qu'ils nomment «Système de Reconnaissance Musicale» pour rechercher, via les techniques d'imagerie médicale et la littérature en neuropsychologie, les caractéristiques musicales particulièrement reconnues. Ils mettent ainsi en évidence trois systèmes de reconnaissance distincts : la musique, le langage et les sons de l'environnement. Ils notent l'exception de la reconnaissance de la voix humaine qui fait l'objet d'un traitement par une zone cérébrale dédiée.

Dans les détails : la reconnaissance de la mélodie repose essentiellement sur trois traits perceptifs : le contour, les intervalles et la gamme (ou tonalité de la musique). Le contour peut être descendant, ascendant ou stable. Nous voyons là la notion de spatialisation qui peut être associée à cet élément. La notion d'intervalle est ce qui permet de reconnaître une musique quelle que soit la tonalité dans laquelle elle est jouée, ainsi ce sont les écarts et distances entre les notes qui donnent permanence à la forme de la musique. Enfin les règles de la tonalité peuvent s'entendre par l'analogie entre langage et langue : elles organisent et facilitent la mémorisation.

A partir d'une expérience confrontant une cohorte de musiciens et une de non-musiciens, il s'avère que les musiciens utilisent leur hémisphère gauche pour le traitement de la musique, c'est-à-dire qu'ils identifient les intervalles alors que les non-musiciens traitent la musique par ses contours, c'est à dire via l'hémisphère droit. Les auteurs en déduisent qu'il y a un principe hiérarchique de coopération entre ces deux processus.

La tonalité est spécifique à la musique alors que les contours valent aussi pour la parole (la prosodie). Les auteurs notent que «le système tonal gouverne la perception des hauteurs¹¹ de façon automatique et inconsciente» (2010, p.103). Cela s'inscrit de façon très précoce dans le développement ontogénétique. Ainsi, jusqu'à présent, il n'y a pas de localisation du traitement de la tonalité dans le cerveau.

D'autre part, s'agissant du déroulé temporel de la musique, l'étude montre que la perception d'une structure temporelle comporte deux éléments : d'une part la segmentation de l'extrait musical en groupes d'évènements temporels soit le «regroupement», et d'autre part l'extraction d'une pulsation ou «métrique».

¹¹Hauteur : cf. Glossaire

Leurs principales conclusions sont que les informations mélodiques seraient plus déterminantes que les informations temporelles pour accéder aux représentations musicales stockées. D'autre part, «la représentation structurelle de l'entrée musicale dépend toujours de son organisation perceptive (contrairement au langage reposant sur un système sémantique fixe)» (*Ibid.*, p.107).

Dans une revue de la littérature de vingt années de recherche depuis les années 90 concernant les travaux en neuro-imagerie et en sciences comportementales, un groupe de chercheurs (A. Moussard, F. Rochette et E. Bigand) a pu synthétiser les principales avancées concernant le rôle de la musique dans le soin et comment elle peut, objectivement, être reconnue comme outil de stimulation cognitive. En effet, le petit d'homme, déjà prédisposé à traiter la musique sur le plan cérébral, va voir celle-ci opérer un rôle transsystèmes sur le plan cognitif et psychologique, plus précisément :

l'activité musicale peut impliquer des activations corticales bilatérales des aires auditives, somato-sensorielles, motrices, visuelles et visuo-spatiales, et implique également un large réseau fronto-pariétal. Elle modifie l'anisotropie des fibres de la substance blanche, notamment dans le corps calleux et le faisceau pyramidal. Enfin, au niveau sous-cortical, elle active et modifie également des zones plus archaïques comme le tronc cérébral. (2012, p.509).

Les effets de la musique sur des fonctions non spécifiques s'observeront aussi bien chez des musiciens que chez des non musiciens. Si les auteurs insistent sur les bénéfices apportés par la musique sur le fonctionnement cérébral général, ils mettent également en évidence, l'intérêt de cette discipline dans le domaine de la réhabilitation de patients souffrants de lésions ou de pathologies neurologiques au sens large. Ils repèrent notamment dans la musicothérapie, une approche qui intéresse des pathologies particulièrement sévères aussi bien dans le grand âge que chez des sujets jeunes souffrant de troubles envahissants du développement. Ils envisagent donc que : «l'effet de la musique dans ce contexte soit dû à son influence sur le système émotionnel et neurophysiologique, régulant l'état psychologique et cognitif entre stimulation et apaisement.» (*Ibid.*, p.518).

III. 1. 3. 6. 2. Langage et musique

La conclusion présentée ci-dessus est corroborée par G. Fenk-Oczlon, A. Fenk, & Anna Tognetti (2010, in I. Deliège et al., *Musique et évolution*) :

les premiers sons vocaux, chargés d'affectivité et fondés sur le ton, ont constitué la base à la fois de la musique vocale et d'un proto-langage dans lequel le ton perd de l'importance au profit d'une structure syllabique plus articulée, nécessaire pour transmettre les unités sémantiques que nous appelons « mots » et « propositions ». Cette idée s'adapte bien aux correspondances relevées, entre le langage et la musique, en matière d'organisation rythmique et d'inventaires segmentaux. (2010, p.185)

Concernant la relation avec les émotions, il y aurait des traitements distincts entre processus cognitifs et processus affectifs, le traitement affectif étant plus rapide que la reconnaissance cognitive pour une mélodie.

Dans les éléments précurseurs de l'apparition du langage d'un point de vue phylogénétique :

La coordination étroite entre unités d'action et unités de perception a pu jouer un rôle central dans l'émergence du langage et dans la co-évolution du langage – ou « musilangage » et de la cognition. Ce type de coordination sensorimotrice très précise devrait également sortir ses effets dans d'autres activités pointues, comme celles qui nécessitent en outre une coordination interindividuelle, par exemple certaines tâches réalisées en commun, qui exigent des efforts, souvent synchronisés à l'aide de chants, ou encore la danse, qui s'accompagne souvent de musique, sans oublier, évidemment, la musique en tant que telle. (*Ibid*, p.186)

Cela m'évoque la notion d'articulation telle que nous pouvons la rencontrer dans la clinique de l'autisme quand le langage verbal n'existe pas. Il y a alors la question d'un passage entre système respiratoire et mélodique vers un système de codage sémantique qui ne peut advenir :

Pour nous résumer: les chants sans paroles [...] exigent moins de capacités

cognitives que l'utilisation d'un code plus ou moins arbitraire, l'avantage étant que le chanteur n'a pas besoin de se familiariser avec ce code, comme les exemples cités ci-dessus le démontrent. Cela rend moins plausible la théorie selon laquelle le langage serait un précurseur de la musique. (*Ibid*, p.185)

III. 1. 3. 6. 3. Psychologie et musique

Dans son ouvrage «La musique creuse le temps», M. Imberty articule aux connaissances musicologiques approfondies les mécanismes psychologiques dans différentes approches afin de questionner le rapport au temps que crée la musique. Nous choisissons de retenir les développements qu'il propose sur le geste musical, sur la construction de la grammaire musicale d'un point de vue développemental et enfin sur la construction de la temporalité.

A l'origine du geste musical il y a le mouvement. L'auteur définit le geste musical comme un «mouvement intentionnel plus ou moins complexe orienté vers un but déterminé qui lui donne un sens individuel, social ou historique» (2005, p.89). Plus spécifiquement, le geste rythmique permet d'«organiser en périodes isochrones le flux sonore par marquage de la pulsation» (*Ibid.*, p.90). Ce sont des systèmes complexes des «informations s'organisant donc en schèmes de tension et de détente à la fois motrices et émotionnelles, qui permettent l'identification ou la reconnaissance, hors langage et hors catégorisation abstraite, des expériences fondamentales du corps et de ses rapports avec l'environnement physique et humain» (*Ibid.*, p.90).

Pour M. Imberty, le geste est à l'origine de la représentation mentale musicale de nature dynamique, le geste rythmique est d'ailleurs fondateur car il est « au cœur de l'activité sensori-motrice organisée ». La scansion régulière organise le temps et permet un contrôle, une maîtrise, «mais aussi de contenir dans un contour spatio-temporel défini l'énergie qui engendre le mouvement, et de l'encadrer pour lui donner précisément la consistance et la permanence d'un geste, d'abord spontané puis stylisé dans la forme musicale elle-même » (*Ibid.*, p.92). M. Imberty propose trois formes principales de gestes instrumentaux : les balayages, les frappés/balayés et glissandi et enfin les frappés ;

Ainsi le geste est-il bien psychologiquement l'élément structurant fondamental de la forme musicale : énergie déployée dans une trajectoire temporelle

orientée, consubstantielle à l'expérience interne vécue et sans laquelle le sujet ne pourrait sans doute s'approprier le sens, le geste constitue le ressort psychologique essentiel de toute la pensée musicale (*Ibid.*, p.98-99).

M. Imberty déploie une réflexion sur la constitution de la grammaire musicale à partir d'une étude portant chez des enfants de 5 à 10 ans :

toute séquence vocale élémentaire produite spontanément comprend un élément permanent et stable, défini et discontinu, le pivot (intervalle de hauteurs ou intervalle de temps ou les deux), et un élément instable, flou, qui ne peut se caractériser autrement que comme un «remplissement» ou un «colmatage» de l'intervalle stable, élément dynamique et par conséquent continu (*Ibid.*, p.95).

Il définit ainsi la grammaire structurale de la musique tonale : un début structural, un processus puis une conclusion structurale, l'enchaînement étant composé : d'un appui, d'un élan et d'une chute. En musique, «l'appui n'a de sens que par rapport à la chute qu'il fait attendre» (*Ibid.*, p.95).

Nous trouvons aussi des échos aux phénomènes rencontrés dans la clinique, dans toute écoute de la musique de l'autre et ceci, sans doute parce que faisant partie des toutes premières acquisitions de l'homme :

tout le dynamisme d'une progression musicale est déjà là, jeu d'équilibration entre un pivot stable (intervalle de hauteurs ou de degrés) et un remplissage instable : on le rencontre très tôt, dans les premières activités sensori-motrices et les premières productions vocales du bébé. (*Ibid.*, p.95).

Finalement, pour en arriver à la notion de temporalité, nous pouvons retenir que le premier schème d'ordre temporel orienté serait le chant :

chercher en soi ce mouvement qui lance la voix dans son déploiement extérieur, prendre son souffle, c'est-à-dire prendre appui sur le corps entier dans une inspiration costo-abdominale pour déployer le son dans la plénitude d'un

*legato*¹² parfaitement maîtrisé et pourtant libéré, c'est le premier apprentissage du chanteur (*Ibid.*, p.95).

La répétition est le principe même de toute musique selon l'auteur. Il fait référence ici au jeu de la bobine décrit par S. Freud (1920) dans la mise en scène de l'«apparaître-disparaître». Cette régularité, cette rythmicité décrite par différents auteurs permet de maîtriser l'alternance présence/absence et notamment par l'anticipation. La mise à distance de l'objet investi permet la représentation pour une future symbolisation.

M. Imberty fait également référence à D. N. Stern au motif que la répétition implique une variation :

En somme, la répétition musicale, tout comme la répétition des séquences comportementales, engendre le temps, et dans le temps, une directionnalité, un présent qui va vers quelque chose, mais aussi un avant et un après sur lequel le compositeur invite l'auditeur à jouer, se souvenir et anticiper, avec une marge suffisante d'incertitude pour qu'à chaque fois se glisse le sentiment que la répétition aurait pu ne pas être du tout, que l'avenir peut toujours être inconnu, que le même attendu peut se fondre dans un autre qui peut aussi ne pas être complètement différent. (*Ibid.*, p.189).

Nous verrons, dans les rencontres cliniques qui suivront, à quel point les notions de répétition et de variation, inhérentes à la musique, font sens sur le plan psychique. En témoignent également les nombreux travaux sur le rythme tant dans le développement de l'enfant que dans la relation transféro-contre-transférentielle ou encore dans la clinique du trauma.

¹²Legato : cf. Glossaire

III. 1. 4. Développement psychosensoriel et vibratoire

«J'ai une sensation, lorsqu'il se fait dans un de mes organes, un mouvement qui se transmet jusqu'au cerveau. Si le même mouvement commence au cerveau, et s'étend jusqu'à l'organe, je crois avoir une sensation que je n'ai pas : c'est une illusion. Mais si ce mouvement commence et se termine au cerveau, je me souviens de la sensation que j'ai eue. Quand une idée se retrace à la statue, ce n'est donc pas qu'elle se soit conservée dans le corps ou dans l'âme : c'est que le mouvement, qui en est la cause physique et occasionnelle, se reproduit dans le cerveau» Condillac (1754, p.30)

C'est à nouveau à partir du regard d'un penseur du siècle des Lumières que nous aborderons les caractéristiques du vibratoire dans le développement psychosensoriel. Ce penseur avait déjà amené la conjonction des qualités sensorielles, sensuelles et sensibles nécessaires à rendre la pensée vivante. Après ce regard introductif nous verrons comment la construction de la sensorialité s'envisage dans le développement de l'humain et ce en appui sur les interactions mises en place avec l'environnement. Nous proposerons de nous attarder également sur le développement plus spécifique du sens musical et du rôle de la musicalité dans les relations précoces. Nous porterons enfin notre attention sur des approches spécialisées dans les domaines de la psycho-phonologie et de la psychomotricité pour envisager plus précisément le maillage psycho-corporel dans lequel le vibratoire a sa part.

III. 1. 4. 1. Un regard historique sur la sensorialité

LA MODERNITE DE CONDILLAC DANS SON TRAITE DES SENSATIONS

Parce que le mouvement indique le premier pas du vibratoire : nous cheminerons ainsi de la sensation à la représentation et pour approcher la question du développement de la sensorialité, mettons en évidence ce que les penseurs pouvaient en dire, bien avant que les avancées technologiques viennent soutenir notre psychologie expérimentale moderne. Il est intéressant de noter la grande parenté, l'étroitesse des liens, qui étaient déjà présentes entre la question du corps sensible et la formation de l'esprit humain au XVIII^e siècle. De même que J-J Rousseau avait pu nous acheminer vers des définitions de la musique et du son avec les qualités réflexives de son époque, Condillac poursuit un chemin qu'ont emprunté et qu'empruntent encore régulièrement les chercheurs tant humanistes qu'objectivistes de nos jours.

Il élabore, à partir de la situation fictive de s'éprouver en tant que statue, une construction de la pensée humaine à partir de la sensorialité. Il amène, par ce cheminement original, à poser de nombreuses questions qui seront et sont encore d'actualité en psychologie que ce soit sous l'angle expérimental ou psychanalytique.

Commençant sa réflexion par l'apparition de l'odorat, Condillac propose une théorie de la formation de la psyché notamment par la mise en place de traces sensorielles, qui passivement vont être éveillées puis former l'attention qui permettra de développer la mémoire, le désir, la temporalité, le sentiment d'existence. Par exemple, s'agissant de la passivité et de l'odorat : «Elle est passive au moment qu'elle éprouve une sensation, parce que la cause qui la produit est hors d'elle, c'est-à-dire, dans les corps odoriférants qui agissent sur son organe» (1754, p.20).

L'auteur évoque cette indifférenciation primaire qui qualifie l'être avant que de se confronter à l'environnement qui «chatouille» ses sens : «Mais ne pouvant se douter de l'action des objets extérieurs sur elle, elle ne saurait faire la différence d'une cause qui est en elle, d'avec une cause qui est au-dehors» (*Ibid.*, p.20).

Condillac met en évidence des principes approfondis plus tard par la psychanalyse, notamment sur la question du désir et la naissance de celui-ci à partir de l'expérience du plaisir/déplaisir qu'il nomme plaisir ou douleur. Le plaisir, étant, selon lui, «déjà», l'absence de déplaisir :

La douleur est avant le désir d'un état différent, et elle n'occasionne en nous ce désir, que parce que cet état nous est déjà connu. L'habitude que nous avons contractée de la regarder comme une chose, sans laquelle nous pouvons être encore, fait que nous ne pouvons plus souffrir, qu'aussitôt nous ne désirions de ne pas souffrir, et ce désir est inséparable d'un état douloureux. (*Ibid.*, p. 21).

Cela évoque ce que S. Freud appelle le principe de Nirvāna (1920) ou recherche d'un état d'excitation nulle. Nous voyons aussi apparaître dans sa réflexion les prémices de l'action de la répétition, sur la construction mnésique, l'inscription d'expériences sensibles et la possibilité d'ouverture au jeu par la «capacité d'étonnement», notions qui seront développées plus tard à partir des écrits freudiens par D.W Winnicott (1975) avec la démarche du «trouvé-crée» et par R. Roussillon (*Le plaisir et la répétition*, 2001).

L'étonnement augmente, par conséquent, l'activité des opérations de son âme. Mais puisqu'il ne l'augmente, qu'en faisant remarquer une opposition plus sensible entre les sentiments agréables et les sentiments désagréables, c'est toujours le plaisir et la douleur qui sont le premier mobile de ses facultés. (*Ibid.*, p.22)

Nous voyons déjà l'importance fondamentale des pulsions, à l'origine de la constitution de notre appareil à penser et ses fonctions attentionnelle, mnésique, représentationnelle, critique : «Le plaisir conduit la mémoire.» (*Ibid.*, p.22)

L'aspect économique des expériences pulsionnelles ainsi décrites n'échappe pas à la pensée du philosophe, qui souligne les nuances dans l'inscription de traces et alors l'importance relative que le sujet accordera à ses représentations.

Condillac met en évidence la part de la sensorialité comme inhérente et intrinsèquement liée aux représentations psychiques qui en découleront :

Dans le vrai, ils sont tous intellectuels ou spirituels, parce qu'il n'y a proprement que l'âme qui sente. Si l'on veut, ils sont aussi tous en un sens sensibles ou corporels, parce que le corps en est la seule cause occasionnelle. Ce n'est que suivant leur rapport aux facultés du corps ou à celles de l'âme, que

nous les distinguons en deux espèces. (*Ibid.*, p.22-23)

Logiquement, il propose la constitution des émotions en lien avec des expériences sensorielles répétées :

L'impression d'un plaisir faible paraît se concentrer dans l'organe, qui le transmet à l'âme. Mais s'il est à un certain degré de vivacité, il est accompagné d'une émotion qui se répand dans tout le corps. Cette émotion est un fait que notre expérience ne permet pas de révoquer en doute. (*Ibid.*, p.24)

Nous voyons aussi les balbutiements du processus hallucinatoire, que l'auteur nomme «imagination» par opposition à la mémoire : «Or, elle conserve le nom de mémoire, lorsqu'elle ne rappelle les choses que comme passées ; et elle prend le nom d'imagination, lorsqu'elle les retrace avec tant de force, qu'elles paraissent présentes.» (*Ibid.*, p.28)

De la jouissance : Condillac nous interpelle quant au statut du sujet face à la submersion de ses sensations, à la manière dont il est alors en proie à une forme de passivité. Il pourrait s'agir ici de l'expression d'une pulsion passive quant au but qui sera décrite par S. Freud plus tard (1915a).

Cas unique où elle peut être sans action. Cependant il y a une circonstance, où son action est absolument suspendue, et même encore celle de la mémoire. C'est lorsqu'une sensation est assez vive pour remplir entièrement la capacité de sentir. Alors la statue est toute passive. Le plaisir est pour elle une espèce d'ivresse, où elle en jouit à peine ; et la douleur un accablement, où elle ne souffre presque pas. (*Ibid.*, p.29)

Le sentiment d'exister grâce à la liaison des expériences : «C'est à cette liaison que la statue reconnaît les manières d'être, qu'elle a eues.» (*Ibid.*, p.30). Ici, c'est la formation du moi qui s'élabore, et, plus tard, Condillac postule qu'un même principe régit l'ensemble de la sensorialité : «Avec un seul sens, l'âme a le germe de toutes ses facultés.» (*Ibid.*, p.53). Il est intéressant de voir déjà ici le terme de liaison qui connote l'enjeu de l'Eros et met en branle la mise en sens de l'expérience sensorielle.

D'ailleurs, le penseur développe l'idée de la construction du moi chez l'enfant :

Or, la première découverte que fait un enfant, est celle de son corps. Ce n'est donc pas lui proprement qui la fait, c'est la nature qui la lui montre toute faite. Mais la nature ne lui montrerait pas son corps, si elle ne lui faisait jamais apercevoir les sensations qu'il éprouve, que comme des modifications qui n'appartiennent qu'à son âme. Le moi d'un enfant, concentré alors dans son âme, ne pourrait jamais regarder les différentes parties de son corps comme autant de parties de lui-même. La nature n'avait donc qu'un moyen de lui faire connaître son corps, et ce moyen était de lui faire apercevoir ses sensations non comme des manières d'être de son âme, mais comme des modifications des organes qui en sont autant de causes occasionnelles. Par-là le moi, au lieu d'être concentré dans l'âme, devait s'étendre, se répandre et se répéter en quelque sorte dans toutes les parties du corps. (*Ibid.*, p.86-87) [...] Le Moi persiste et s'éprouve toujours un malgré les différents états émotionnels qui le traversent successivement (*Ibid.*, p.215).

Nous abordons maintenant l'aspect le plus proche de notre sujet de thèse, et voyons que Condillac propose une réflexion sur le toucher qui offre des pistes très stimulantes pour penser le vibratoire. Il dit à propos du toucher que c'est un «sentiment fondamental» :

Notre statue privée de l'odorat, de l'ouïe, du goût, de la vue, et bornée au sens du toucher, existe d'abord par le sentiment qu'elle a de l'action des parties de son corps les unes sur les autres, et surtout des mouvements de la respiration : voilà le moindre degré de sentiment, où l'on puisse la réduire. Je l'appellerai sentiment fondamental ; parce que c'est à ce jeu de la machine que commence la vie de l'animal : elle en dépend uniquement. (*Ibid.*, p.78)

Nous pourrions interpréter comme mouvement vibratoire discret ce que le philosophe décrit par «sentiment fondamental» :

Si notre statue n'est frappée par aucun corps, et si nous la plaçons dans un air

tranquille, tempéré, et où elle ne sente ni augmenter, ni diminuer sa chaleur naturelle ; elle sera bornée au sentiment fondamental, et elle ne connaîtra son existence que par l'impression confuse, qui résulte du mouvement auquel elle doit la vie. (*Ibid.*, p.80)

Ici il n'y a pas de notion d'étendue ni d'espace, juste un sentiment d'être. Le mouvement subi, ou l'origine de l'engagement actif peut se déduire de ce qui suit :

Je donne à la statue l'usage de tous ses membres : mais quelle cause l'engagera à les mouvoir ? Ce ne peut pas être le dessein de s'en servir. Car elle ne sait pas encore qu'elle est composée de parties, qui peuvent se replier les unes sur les autres, ou se porter sur les objets extérieurs. C'est donc à la nature à commencer : c'est à elle à produire les premiers mouvements dans les membres de la statue. (*Ibid.*, p.88)

L'organisation de l'âme à partir du mouvement et de la construction du sens tactile sur les notions de plaisir et de déplaisir rassemble ici les prémices d'une pensée sur le vibratoire.

La notion de continuité du moi et de différenciation d'avec l'environnement extérieur à la base de la construction narcissique est magnifiquement illustrée ainsi par la statue :

Son étonnement de n'être pas tout ce qu'elle touche. Lorsqu'elle vient d'apprendre qu'elle est quelque chose de solide, elle est, je m'imagine, bien étonnée de ne pas se trouver dans tout ce qu'elle touche. Elle étend les bras, comme pour se chercher hors d'elle ; et elle ne peut encore juger si elle ne s'y retrouvera point : l'expérience pourra seule l'en instruire. (*Ibid.*, p.92).

Le seul déplaisir comme réponse à un mouvement peut figer le sujet dans l'immobilité par crainte de souffrir. Nous pensons ici à ce que S. Freud décrit par «effroi» en 1920, c'est-à-dire l'envahissement du moi par le traumatisme en l'absence de préparation par l'angoisse.

La distanciation des objets, c'est le premier écart pour penser : «Ce n'est qu'avec le tact, que détachant ces modifications de son moi, et les jugeant hors d'elle, elle en fait des tous différemment combinés, où elle peut démêler une multitude de rapports.» (*Ibid.*, p.104). Ici la notion d'espace se construit à partir du sens du toucher et donne un premier sentiment de différenciation au sujet d'avec le monde qui l'entoure :

De l'espace. Comme elle connaît la durée par la succession de ses idées, elle connaît l'espace par la coexistence de ses idées. Si le toucher ne lui transmettait pas à-la-fois plusieurs sensations qu'il distingue, qu'il rassemble, qu'il circonscrit dans de certaines limites, et dont, en un mot, il fait un corps, elle n'aurait l'idée d'aucune grandeur. Elle ne trouve donc cette idée que dans la coexistence de plusieurs sensations. Or, dès qu'elle connaît une grandeur, elle a de quoi en mesurer d'autre ; elle a de quoi mesurer l'intervalle qui les sépare, celui qu'elles occupent ; en un mot, elle a l'idée de l'espace. Comme elle n'aurait donc aucune idée de durée, si elle ne se souvenait pas d'avoir eu successivement plusieurs sensations ; elle n'aurait aucune idée d'étendue ni d'espace, si elle n'avait jamais plusieurs sensations à-la-fois. Partout où elle ne trouve point de résistance, elle juge qu'il n'y a rien, et elle se fait l'idée d'un espace vide. Cependant ce n'est pas une preuve pour qu'il existe un espace sans matière : elle n'a qu'à se mouvoir avec quelque vivacité, pour sentir au moins un fluide qui lui résiste. (*Ibid.*, p.111)

Ce voyage dans le temps avec Condillac a permis d'illustrer, à l'aide de sa statue, la manière dont il est possible d'envisager le phénomène vibratoire dans ses dimensions sensorielles et les retentissements processuels sur la mise en place de la pensée. Nous voyons déjà comment les notions d'espace et de temps sont intimement liées à la construction sensori-psychique du sujet et comment le sujet construit le monde qui l'entoure en s'érigeant lui-même et notamment à travers l'appréhension de la distance. Enfin, c'est toute la question rythmique qui est en germe dans le sujet en mouvement à la rencontre de son environnement, sujet qui chez Condillac, n'est pas encore sujet mais interface étrange entre humanité et matérialité.

III. 1. 4. 2. Sensorialité et interactions précoces

Après cette introduction philosophique de la question, voyons comment, de nos jours, la sensorialité peut être approchée dès les débuts de la vie, et comment cela permet de situer la question vibratoire dans les tréfonds de la construction psychocorporelle.

III. 1. 4. 2. 1. Développement de la sensorialité in utero

S. Maiello explore l'univers pré-natal de l'objet sonore, et notamment la fonction différenciatrice très précoce de la voix maternelle, grâce à son caractère discontinu. De même, elle décrit des formes prénatales de contenant et contenu dans l'espace ; le fœtus, saisissant le cordon ou se confrontant au contenant qui entrave ses mouvements, se présente ainsi comme «objet-autre-que-soi». L'appui partiel sur ce contenant et les gestes circulaires sur le ventre permettraient la recréation d'un contenant par l'expérimentation d'une présence rythmée et figurant ainsi un espace rythmé.

Elle souligne «la composante vibratoire éprouvée par voie cutanée» de toute perception de sons (2010, p.105). Au sujet des sensations des nouveau-nés, elle note que «toutes les recherches font penser que les ressentis et les perceptions précoces ne laissent pas simplement des traces mnésiques mécaniques, mais que celles-ci résultent de proto-intériorisations qui sont «travaillées» par une activité protomentale capable de les combiner et les coaguler en proto-objets internes. » (*Ibid.*, p. 105)

Elle avance que le fœtus se confronte à l'altérité par la voix de sa mère qu'il perçoit se détachant du «bruit de fond, du «basso continuo» des sons rythmiques du corps maternel» (*Ibid.*, p.106). Elle met en évidence le caractère discontinu de la voix maternelle, permettant ainsi au fœtus les premiers éprouvés de présence/absence qui se répèteront ainsi régulièrement dans son développement ultérieur avec d'autres modalités sensorielles et dans d'autres espaces de vie.

S. Maiello conclut son article «A l'aube de la vie psychique» sur la proposition suivante : «Nous tendons aujourd'hui à une vision plus circulaire de l'évolution psychique, où l'extérieur et l'intérieur, les processus proto- projectifs et proto-introjectifs, les expériences de différenciation entre moi et non-moi s'entrelacent dès le tout début, dans la simultanéité parallèle d'un double tracé, l'un renvoyant à l'autre dans un mouvement incessant de réciprocité.» (*Ibid.* p.116). Ce sont ici des conclusions qui alimentent les hypothèses formulées sur la présence du vibratoire de façon très précoce dans la construction psychique.

III. 1. 4. 2. 2. Tenir et lâcher, le toucher in utero, la base de la rencontre avec le monde

R. Prat nous invite à une lecture du langage du corps dans la clinique, fondée sur la découverte des prémices sensoriels *in utero*. Ces premières expériences sensorielles, scènes des premiers investissements pulsionnels resteront des témoignages structurant de notre rapport au monde. L'auteure insiste sur la dualité du tenir et du lâcher, qui, d'abord éprouvé dans le développement du toucher *in utero* vont trouver à s'extrapoler dans toute la sensorialité.

Le sujet est donc sujet très tôt, selon R. Prat, doué d'un potentiel créatif : «on peut faire l'hypothèse que le vécu du bébé, associant la poussée de son souffle et l'audition du son produit, doit préfigurer un extraordinaire sentiment de création» (2013, p. 30).

L'auteure insiste sur la rencontre du sujet avec un autre que soi, et ceci tient à cette modalité sensorielle proximale et fondatrice qu'est le toucher : «Le toucher est un sens particulier, réflexif : on ne peut pas toucher sans être du même coup touché, donc sans rencontrer ce qui deviendra l'autre. Le premier rythme est cette dualité toucher/lâcher, soi/l'autre. Les expériences de toucher définissent une forme primitive sur laquelle se greffe le développement des autres moyens de connaissance du monde» (*Ibid.*, p.35)

Première zone de développement du toucher *in utero* : la zone buccale, les expériences de succion sont d'ailleurs un indicateur d'observation des situations expérimentales tout à fait connu. L'endroit du premier souffle du premier cri se propage donc dans un ressenti conjugué auditif et tactile. R. Prat développe ensuite une théorisation des pulsions très primitives dont nous reparlerons plus loin.

III. 1. 4. 2. 3. Intersubjectivité du nourrisson

Dans le domaine des neurosciences cognitives, C. Trevarthen et K-J. Aitken s'appuient sur des observations «de la coordination complexe entre les expressions et la conscience du nouveau-né, dès la naissance, et surtout sur l'observation de son comportement vis-à-vis des sentiments, intentions et intérêts exprimés de l'autre personne entrée en relation avec lui» (2003, p.358), pour démontrer les capacités très précoces du sujet à s'appuyer sur la musicalité de la relation pour se développer.

Les auteurs définissent l'intersubjectivité comme toute communication interpersonnelle qui serait régie pas un feed-back d'informations. Ils sous-tendent la notion d'intentions prédictibles chez l'humain par le nourrisson contrairement aux objets physiques. «Un bébé prête attention et imite les vocalisations conventionnelles et les gestes, tout en s'orientant vers et en manipulant des objets maniés par d'autres personnes et imitant leurs actions» (*Ibid.*, p.317). Ces compétences précoces complexes sont la base des jeux relationnels qui vont permettre au sujet de construire son sentiment d'existence. C'est lors de ces expériences intersubjectives que l'accordage affectif, décrit par D.N. Stern (1985), va intervenir : les notions de mouvement et de rythme sur des bases d'expressions sensorielles vont fonder la qualité des échanges affectifs.

Les auteurs mettent en évidence l'innéité de l'intersubjectivité chez le nouveau-né car ils remarquent que même en situation apaisée, le nourrisson montre des comportements volontaires. Grâce à des dispositifs techniques d'observation *in utero* ou encore à l'observation attentive d'enfants nés prématurément, il est possible de dire que le fœtus près du terme est prêt à communiquer. La spécificité de ces observations s'étaye sur l'écoute et la reconnaissance de la musicalité de la voix, et notamment de la voix maternelle. Les auteurs parlent ici de «motherese» pour cette narrativité pré-verbale qui est caractérisée par ses rythmes et mélodies de la voix. L'observation de la synchronisation des gestes du bébé aux sons émis témoigne de cette compétence innée.

Mais l'on ne se borne pas ici aux qualités seulement informatives de la communication, puisque c'est en réalité la qualité émotionnelle de ces messages qui est véhiculée et à laquelle les sujets vont s'ajuster, s'accorder. Les auteurs soulignent d'ailleurs qu'une période de dépression maternelle sera caractérisée par une absence de musicalité dans la voix de la mère et que selon l'âge du bébé, il sera plus ou moins en mesure de se reporter sur d'autres objets de l'environnement pour surmonter cette «sensibilité figée» de sa mère.

Pour donner quelques repères chronologiques sur les compétences du bébé en matières musicale et relationnelle, les auteurs notent qu'une chanson favorite est reconnue dès les premiers mots à l'âge de six mois, et qu'à cet âge un bébé fait la différence entre une chanson ludique et une berceuse. Dès six semaines, le bébé a ses premières proto-conversations à un tempo lent. A un ou deux mois on augmente le tempo pour des moments de jeux.

D. N. Stern qualifie ces engagements relationnels déterminés par les émotions sous-jacentes par la notion d'«affects de vitalité» (2010). Ce sont là les contours musicaux de ces échanges qui sont bien exprimés par des termes comme : crescendo, fuyant, pulsatile, vacillant, laborieux, facile. Ceci n'est pas sans rappeler, sur un autre plan, les «signifiants formels» conceptualisés par D. Anzieu (1987) pour définir des états proprioceptifs évocateurs d'expériences internes non secondarisées, comme «ça lance», «ça tombe», «ça se liquéfie» par exemple.

En expliquant que «Le rythme intuitif et les contours pulsionnels de la proto-conversation et des jeux mère-nourrissons peuvent être donnés par n'importe quel contact sensoriel ou moteur», C. Trevarthen et K-J. Aitken parlent alors de «formes rythmiques tactiles de communication». Ils parlent également d'«intrinsic motive pulse» (2003, p.339) ou pulsion intrinsèque de la musicalité.

III. 1. 4. 2. 4. Les premières semaines de vie et la constitution de proto-représentations

C'est à partir du recensement de travaux de recherche aussi bien en psychologie expérimentale que clinique, que M. Pinol-Douriez nous propose d'envisager comment le nourrisson va construire les premiers jalons d'une activité représentationnelle. En effet, elle repère que l'ensemble de ces travaux décrit le bébé comme se situant au sein d'une sorte de «coalescence» ou d'«indifférenciation» ou encore de «contagion» avec son environnement. Deux possibilités vont alors se dessiner : soit le bébé risque d'être «absorbé», «agi», «passif» à cause d'un dysfonctionnement de sa «barrière de protection» (que l'on peut comparer au pare-excitation décrit par Freud). Il sera alors comme prisonnier d'un bombardement sensoriel sur lequel il n'a pas de prise. Soit, «grâce aux interactions subtiles et réciproques entre l'enfant et son environnement» (1984, p. 56), il y aura accès aux schèmes préalables ou proto-représentations. L'enfant pourra alors construire un environnement qui lui sera familier et dont il pourra aussi se sentir séparé.

III. 1. 4. 2. 5. L'imitation, compétence précoce de repérage du mouvement

J. Nadel et C. Potier, dans leurs travaux de recherche en psychologie du développement sur l'imitation, nous indiquent comment, précocement, le sujet construit des compétences qui reposent sur la prise en compte du mouvement chez l'autre.

L'imagerie cérébrale a permis d'objectiver l'activation de zones cérébrales impliquées dans la reconnaissance de mouvements selon qu'ils sont d'origine biologique ou non : des nouveau-nés âgés seulement de quatre à sept heures s'habituent à la présentation répétée d'une forme carrée mais pas à un visage impassible et développent même une aversion pour celui-ci ; c'est la célèbre expérience de la confrontation au «still face». Ceci témoigne de l'acquisition de deux compétences articulées : celle de reconnaître un visage humain et celle de différencier un mouvement biologique d'un mouvement qui ne l'est pas. Avec la possibilité de reproduire un mouvement biologique perçu dès six à neuf semaines, le sujet peut utiliser ce bloc de compétences et faire des associations temporelles.

Durant les six premiers mois, les progrès de l'imitation se manifestent par un déclin des mouvements non sociaux (en particulier la protrusion de la langue), l'apparition d'imitation de mouvements sociaux comme les postures corporelles et leur utilisation dans les situations sociales d'interaction en tant que réponses à des stimuli sociaux détectés grâce aux capacités perceptives sociales telles que la préférence pour le visage humain, la détection du mouvement biologique et la capacité d'anticipation d'évènements sociaux (2002, p.91)

A partir de six mois, le bébé imite des actions et non plus seulement des mouvements ; il y a là constitution d'un répertoire d'action. Le bébé comprend l'intentionnalité du modèle car il est capable de reproduire le but et non une action «ratée». Entre neuf et douze mois il est capable d'inhiber une représentation d'un rapport entre un objet et une action, et entre seize et vingt mois, il peut imiter des actions tout en utilisant des objets inappropriés.

Nous voyons ici comment le phénomène vibratoire peut s'entendre en termes de mouvements biologiques qui vont être rapidement perçus et permettre d'édifier de nombreuses possibilités d'interactions grâce à l'imitation.

III. 1. 4. 2. 6. Repères sur le développement du sens musical

L'idée d'un univers sécurisé où le fœtus peut entrer «en contact» avec le monde extérieur de façon très protégée, me semble être le prototype des expériences vécues dans le bain sonore familial, ou encore en séance de musique. Le fœtus aurait ainsi été confronté très tôt au monde extérieur grâce aux sons qui, seuls, pouvaient filtrer à travers le ventre de la mère. J-P. Lecanuet (in I. Deliège et al., 1995, p.7-38) nous apprend, grâce à l'observation expérimentale du développement du fœtus, que l'appareil auditif est opérationnel dès sept mois *in utero*. L'environnement sonore fœtal est constitué des bruits corporels fœtaux et maternels mais aussi des sons extérieurs filtrés. En ce qui concerne les réponses fœtales à des stimuli musicaux, l'auteur a observé une augmentation du rythme cardiaque ainsi que des mouvements du fœtus à l'écoute d'un morceau de musique. Cependant, J-P. Lecanuet nous met en garde face aux effets induits par la réponse maternelle à cette musique, l'impact psychobiologique sur l'adulte dépendant du style de musique et de l'histoire du sujet. Des effets de l'expérience auditive prénatale ont également été observés chez le nouveau-né grâce au protocole de succion non-nutritive. Les bruits cardiaques maternels, certaines séquences musicales et les sons de parole (surtout ceux de la mère) ont un effet apaisant. On observe aussi des phénomènes d'apprentissage.

III. 1. 4. 2. 7. La musicalité dans les relations précoces

M. Gratier apporte, dans ses travaux de recherche en psychologie du développement, une compréhension de la construction de la musicalité dans les relations précoces mère-bébé.

Elle met ainsi en évidence que :

Les formes de communication du bébé dans les premiers mois sont plus proches de la musique que du langage. Comme la musique, elles ne transmettent pas de contenus spécifiques, pas d'idées circonscrites, mais plutôt des ressentis en mouvement, des souvenirs diffus, des affiliations (Gratier2007, p.49).

Il y a, dans l'échange parent-bébé, des répétitions et une part de variation, comme en musique. Le langage verbal, lui, est plus structuré. L'auteure décrit également une séquentialisation organisée dans les dialogues parent-bébé. Elle a pu observer précisément une rythmicité de base, sorte de «pulsation» dans ces échanges, caractérisée par des vocalisations périodiques, un processus cyclique de vocalisation alternant avec des silences. Les interactions vocales forment ainsi une «narrativité».

Ce contexte musical d'échange permet au bébé de construire en lui une «douce anticipation» garantissant ainsi son inscription dans une temporalité partagée. C'est le connu et le reconnu des échanges, dus à la répétition qui crée un sentiment de continuité. Ainsi note-t-elle : «A travers cette musicalité expressive et narrative, le bébé participe à l'élaboration de codes communs intimes qui s'inscrivent dans les mouvements de la voix, du corps et du visage» (2015, p.252).

Les observations suivantes ont pu être mesurées et s'établissent de façon objective dans les relations précoces : «Les sourires sociaux du nourrisson sont provoqués de manière plus évidente par une voix qui parle dans le registre aigu que par le visage ou d'autres stimuli auditifs. [...] La voix humaine qui s'adresse au bébé se musicalise» (*Ibid.*, p. 252) : elle est plus aiguë avec des variations de hauteur, un tempo régulier lent.

Les contours prosodiques sont associés à des intentions communicatives ou à des états affectifs. Ainsi, le «parler-bébé» ou «mamanais» pour M-C. Laznik (2015) sont des vocalisations non verbales qui accompagnent les gestes, elles peuvent être impliquées dans le processus d'accordage affectif décrit par D. N. Stern (1985) que nous détaillerons plus loin.

Les chants intuitifs adressés aux bébés diffèrent selon l'âge de l'enfant puisqu'ils s'accordent et régulent son niveau d'éveil, ainsi on chantera à un tempo plus lent pour un bébé plus jeune. Le bébé apprend ainsi à anticiper et à participer. Les auteurs repèrent ainsi que dès deux mois un bébé peut vocaliser à la fin d'une phrase ou d'une strophe de chant : «Dès les premiers contours d'un chant connu, le bébé mobilise son attention et son énergie pour vanter à la fois ses compétences et ses connaissances» (*Ibid.*, p.257).

Dès six semaines, le bébé vocalise, émet des sons «voisés» à durée et contour mélodiques et des vocalisations sociales qui seront reconnus comme communicatifs par les adultes. Leurs réponses sont chargées d'affects. Entre quatre et six mois, le bébé se sert de ses mains, de ses doigts pour explorer l'intérieur de sa bouche et ainsi faire varier les sons, «le stade du jeu vocal exploratoire peut ainsi être considéré comme une recherche active, et souvent solitaire, de nouveauté dans le domaine sonore, centrée semble-t-il sur la découverte du timbre» (*Ibid.*, p. 259). Le rythme et les contours mélodiques des sons vont prendre la forme de premières structures sonores à partir de six mois. Petit à petit les patterns syllabiques, mélodiques et rythmiques vont se stabiliser et devenir récurrents. Ils vont ainsi marquer l'empreinte phonologique de la langue maternelle et diminuera alors la variabilité sur le plan mélodique.

Ces éléments d'observation précoce sur l'expression musicale chez l'enfant permettent d'envisager la lecture que le tout-petit se fait du monde et comment il mobilise ses ressources pour s'y lier. La voix, telle qu'elle est perçue et mobilisée mais aussi inscrite dans une corporéité et une certaine chorégraphie globale des échanges paraît être un outil précieux pour que puisse se construire une langue complexe codée, véhiculant des idées abstraites plus tard. La notion de mouvements, internes et externes, est un des indices essentiels sur lesquels le petit d'homme va pouvoir fonder des expériences sensorielles fondamentales.

III. 1. 4. 3. Approche psycho-corporelle

S'il est une caractéristique du vibratoire tel que je le conçois dans la pratique clinique, c'est bien l'extrême indissociabilité entre mécanismes corporels et fonctions psychiques. Il est aujourd'hui évident d'aborder l'humain dans cette unicité mais nous demeurons souvent cantonnés à une discipline de recherche focalisée sur des fonctions spécifiques. En tant que psychologue clinicienne, j'ai pu avoir le sentiment de n'être pas légitime à penser le corps, ou encore avoir la lâcheté de me réfugier dans la compréhension de mécanismes «purement» psychiques de façon illusoire. Le secours de nos «disciplines sœurs» a alors contribué à compléter mon regard, à ouvrir ma réflexion en-dehors des topiques purement psychiques. Voici quelques-unes des approches que j'ai trouvées particulièrement pertinentes pour aborder ce concept frontière qu'est le vibratoire.

III. 1. 4. 3. 1. Les flux sensoriels et la gravité

Avec la notion de flux sensoriels, A. Bullinger nous permet de penser les premières organisations corporelles dans l'espace. A travers la description du bilan sensorimoteur, nous pouvons explorer comment le développement sensoriel, inscrit dans l'espace, va suivre une cohérence mais également nous permettre de repérer les écueils de cette progression dans le champ du handicap.

En premier lieu, A. Bullinger souligne la différence d'état gravitationnaire entre le milieu utérin et le monde aérien et démontre ainsi l'intensité des premiers apprentissages du sujet dans son corps pour s'adapter à son milieu :

Quels sont les flux sensoriels qui atteignent l'organisme et auxquels il est sensible ? Le flux gravitaire est perçu *in utero* par les systèmes de l'oreille interne (canaux semi circulaires, saccule et utricule). Dès la naissance, dissociabilité entre l'organisme n'étant plus porté par le liquide amniotique, ces signaux se conjuguent avec les pressions exercées sur l'organisme sur les zones d'appuis. Les coordinations avec les signaux vestibulaires rendent possible l'intériorisation des forces de la pesanteur : c'est la verticale. Si ces coordinations se font mal, on observe des oscillations de la tête, des balancements du corps qui réactivent les matériaux de la coordination déficiente. (2013, p.141)

Nous voyons là un focus sur le système vestibulaire et comment il permet au sujet de prendre en compte son environnement et de s'y adapter.

Les réactions d'un organisme à un flux sensoriel ont un décours qui est toujours le même. On observe d'abord des réactions d'alerte qui se manifestent par un recrutement tonique qui mobilise tout l'organisme. Intervient ensuite une réaction d'orientation qui recrute les ressources posturales de l'individu. Intervient alors une évaluation de la distance, qui suppose des coordinations entre modalités sensorimotrices. Enfin intervient une activité de consommation, propre aux activités instrumentales. Les deux premières étapes peuvent être considérées comme relevant des systèmes archaïques alors que les deux dernières, qui demandent des coordinations intermodales concernent des systèmes récents. Cette hiérarchie se retrouve dans toutes les modalités sensorielles. (*Ibid.*, p.142)

Le fonctionnement décrit ci-dessus propose deux étapes distinctes dans la façon dont le sujet va habiter le monde. Nous voyons se dégager un premier temps «réactionnel» à cet environnement mais générant une attention qui va enjoindre le sujet à recruter des ressources internes, archaïques mais fondamentales pour l'élaboration future des coordinations qui intéresseront l'ensemble de la sensorimotricité, et cela quelles que soient les entrées sensorielles.

L'auteur expose ensuite le développement des différentes phases de constitution du schéma corporel qui va offrir des coordinations possibles avec l'espace en appui sur la sensorimotricité. Après la découverte de la verticale (dès la vie fœtale) c'est l'espace oral qui va être investi avec ce qu'A. Bullinger (2013) appelle le «nourrissement» et qui va permettre un premier sentiment de contenance. Ensuite viendra la prise en compte de l'espace du buste et l'équilibration du sujet, puis l'espace du torse avec la constitution de l'axe corporel, donnant une assise à la coordination bimanuelle. La dissociation des ceintures scapulaires et pelvienne permet ensuite la prise en compte des hémicorps gauche et droit, et enfin l'espace du corps dans son entier va inscrire le sujet dans une globalité articulée et mobile dans l'espace.

III. 1. 4. 3. 2. La structure radiaire et le rythme

Parmi ses nombreux articles et notamment dans sa *Grille de repérage clinique des étapes évolutives de l'autisme infantile traité*, en 1995, G. Haag aborde la question du sonore et des différentes voies d'articulation par et dans le corps témoignant de l'accès au processus de symbolisation. Elle aborde ainsi, dans l'émergence du langage, les exercices vocaliques spontanés et notamment «la musicalité vocale en train de se brancher sur les autres expériences corporelles et spatiales» (p.508), en prolongement des travaux de D. Meltzer et de F. Tustin que nous évoquerons plus loin. Elle aborde aussi la question rythmique, dans une acceptation plus vaste que celle du rythme en musique dans son article *Hypothèse sur la structure rythmique du premier contenant* (1986). Ces structures rythmiques de type oscillatoire, pendulaire ou tourbillonnaires permettent l'émergence de traces. Elle permet ainsi de penser la question du défaut de pulsion d'emprise, qui dans l'autisme se manifeste par un recours à des agrippements.

Les développements théoriques sur une structure radiaire de contenance et les effets de la boucle de retour, même s'ils s'appliquent à la sensori-motricité en générale et non spécifiquement à la musique sont particulièrement efficaces quant à la question du vibratoire. Ainsi G. Haag explique que :

Nous pourrions comparer ces points de retour à un travail de forge : la composante fusionnelle d'une suffisante satisfaction pulsionnelle et d'une suffisante rencontre émotionnelle serait assortie d'une quantité suffisante de désajustement (le négatif) provoqué par la transformation elle-même dans la réponse de l'objet, moment vertigineux provoquant un sursaut solidifiant et stimulateur du système perception-conscience pour la naissance d'un sentiment d'identité et en même temps spatialisant. Ici, semblent s'organiser des points de courbure entrant dans des formes visuelles, sonores, kinesthésiques, motrices de signifiants formels, au sens où l'entend D. Anzieu. Normaux? C'est mon hypothèse. Le rebond de ces points de retour vers le «noyau» de la structure radiaire se ferait normalement en enrichissant les capacités d'élasticité, d'adaptabilité, et de résurgence rayonnante de ce noyau. (G. Haag, 2005, p.52)

G. Haag, nous avait éclairés avec la structure radiaire des premiers contenants avec l'évocation d'un vibratoire rythmique (G. Haag, 1993). En 2000, elle pose aussi la définition de l'enveloppe comme étant «le tactile tissé de sonore qui se sphéricise avec les va-et-vient de la pénétration du regard».

III. 1. 4. 3. 3. Psycho-phonologie pour une mécanique essentielle à l'origine de la voix

Dans une perspective phylogénétique, I. Fónagy, propose une lecture du développement du langage étroitement liée aux fonctions corporelles et sociales engagées dans le développement de l'homme. Il argumente la contribution essentielle de la vie affective dans ce développement et propose d'en lire les manifestations très concrètement : «Chaque attitude s'exprime par un jeu mimétique qui lui est propre, et qui traduit en mouvement qui extériorise le contenu mental d'une attitude émotive ou intellectuelle. On pourrait parler d'une matérialisation de l'émotion» (1991, p.40). A ce titre il développe l'idée que la glotte constitue «l'organe par excellence des messages vocaux émotifs non articulés» (*Ibid.*, p.43), en ce qu'elle est impliquée notamment dans la reproduction «au cours des émotions les moments essentiels de telle ou telle activité ancestrale» (*Ibid.*, p.49), comme l'étranglement par exemple.

S'agissant de l'attribution d'un ressenti subjectif s'exprimant métaphoriquement, l'auteur défend l'idée que ces impressions s'enracinent dans une réalité corporelle et dans un engagement des organes de l'oralité dans l'espace. Par exemple : «Il peut paraître étonnant que la clarté des voyelles puisse être déterminée au niveau physiologique de la phonation, indépendamment de l'effet acoustique des voyelles, comme le montre des «bons» résultats des enfants sourds. Cela devient moins étonnant, si l'on tient compte de l'aspect gestuel du mouvement lingual qui pointe vers le haut et vers l'avant en prononçant le /i/, c'est-à-dire qu'elle tend vers l'extérieur, vers la source de la lumière, tandis que le /n/ naît à la suite d'un mouvement inverse de la langue qui se rétracte» (*Ibid.*, p.73).

Il émet l'idée que les «phonèmes doux» comme le /l/, le /m/ ou le /i/ sont en lien avec la succion, tout comme le /m/, cette labiale, nasale, qui évoque le mouvement lingual qui permet à l'enfant de respirer sans lâcher la mamelle.

Plus loin il propose : «Il est fort possible, mais difficile à prouver, que le babillage, centré sur la reproduction motrice de la succion, soit accompagné par une reprise hallucinée de l'acte même» (*Ibid.*, p.78)

L'auteur offre une réflexion foisonnante sur l'articulation entre l'évolution phylogénétique et l'engagement moteur pour produire certains sons, il élabore une réflexion psychanalytique également sur ces observations. Il réfléchit ainsi à une compréhension des sons «durs et l'énergie pulsionnelle agressive» (*Ibid.*, p.88) ou encore des «sons érectiles» (*Ibid.*, p.95). Il base sa réflexion sur le mouvement, comme élément essentiel et notamment le mouvement vibratoire imprimé par les organes impliqués dans la voix. Pour lui, la vibration des cordes vocales est le premier mouvement rigoureusement périodique déclenché par une activité musculaire dirigée, volontaire. «Ce mouvement vibratoire est perçu, d'une part, comme sensation musculaire, et d'autre part comme sensation auditive. La haute régularité, la périodicité jouent visiblement un rôle très important» (*Ibid.*, p.115).

Il évoque l'état prénatal et nous offre un prisme de compréhension pour la clinique que nous rencontrons. Parlant de la voix chantonnée, il nous décrit un mécanisme ingénieux :

il suffit de joindre doucement les cordes vocales, à l'aide d'un minimum d'effort, au moment où l'air s'échappe des poumons, pour déclencher plusieurs centaines de mouvements presque identiques, un jeu, pourrait-on dire, interminable d'accolements et d'écartements dû à un rare équilibre de forces opposées, jeu qui préconise le rêve toujours renaissant du *perpetuum mobile*, la stabilité, le repos dans le mouvement. [...]Ce mouvement périodique pourrait contribuer à recréer une atmosphère prénatale, dominée par le rythme cardiaque maternel, où la simple périodicité était nettement prévalente. (*Ibid.*, p.119)

On retrouve dans la clinique des autismes des agrippements sensoriels qui évoquent une résistance extrême à la différenciation entre sujet et objet. Chez cet auteur, la question de la pulsion d'agrippement est évoquée comme régression intra-utérine : «le reflet glottique d'une emprise manuelle» (*Ibid.*, p.120) que suggère le contact tendre et rythmé des cordes vocales. Pour lui, l'intonation est à envisager comme une projection spatiale de la mimique laryngée. Il précise que «la spatialisation de la voix est alors mouvement, notamment par les petits changements de «masses vibrantes» des cordes vocales» (*Ibid.*, p.120).

Ainsi à travers ces multiples regards, nous donnons une première forme au vibratoire. Il y a ces notions humanistes de sensibilités étroitement associées à des aspects physiques du monde-environnement dans lequel nous évoluons et grandissons. Nous avons choisi d'explorer plus particulièrement la musique qui semble contenir de nombreuses caractéristiques vibratoires et que nous utilisons dans la clinique. Nous avons vu que corps et psychisme sont intimement liés dans cet éprouvé que nous avons en commun avec le monde. Nous verrons comment certains penseurs humanistes développent une certaine expérience du vibratoire et comment cela enrichit la réflexion dans une dimension métapsychologique.

III. 1. 5. Approches philosophique et ethnomusicologique

«Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même : il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archet ou les doigts de l'instrumentiste, et comme Apollon remplit la poitrine de la Pythie, ainsi la puissante voix de l'orgue, ainsi les doux accents de la harpe prennent possession de l'auditeur» (V. Jankélévitch, 1983, p.11)

III. 1. 5. 1. Du vertige dans le chaos, aux prémices du Rythme

La pensée originale de H. Maldiney, apporte avec la phénoménologie une réflexion qui nous éclaire, d'une part sur le ressenti de la rencontre avec le sujet autiste, mais également avec le monde physique tel qu'il peut nous offrir des expériences vibratoires ou rythmiques. H. Maldiney propose une réflexion sur le mode de présence au monde par les sens incluant de fait une direction : «Non seulement la chute ou l'ascension, mais toutes les dimensions spatiales ou temporelles de la Présence ont un sens à travers toutes les régions de l'existence»(1999, p.97), il précise ensuite que : «cette co-naissance est cependant l'avènement de nos perceptions signifiantes, lesquelles ont pour structure non pas un sens, mais une direction de sens dans laquelle nous sommes nous-mêmes engagés»(*Ibid.*, p.98). Il conclut : «ainsi toujours le sentir n'a sens que par la direction de sens de Se mouvoir» (*Ibid.*, p.98).

Concernant la mise en place du rythme, dans les expériences sensorielles esthétiques, notamment à partir de l'œuvre de Paul Klee, il propose que la première réponse à l'abîme est le vertige : «pour l'homme pris de vertige dans une paroi, l'amont côté protecteur et proche, se redresse jusqu'à devenir surplombant et vibre d'un mouvement d'expulsion sans fin, tandis que l'aval là-bas se creuse encore d'avantage dans un lointain de plus en plus profond et qui se creuse sous ses pieds.[...]Le vertige est l'automouvement du chaos» (*Ibid.*, p.147). Puis le processus progresse, et le «Rythme est la deuxième réponse à l'abîme, c'est par lui que s'opère le passage du chaos à l'ordre» (*Ibid.*, p.151).

III. 1. 5. 2. La musique et la transe : apport de l'ethnomusicologie

L'apport de G. Rouget sur la question du rôle de la musique dans la transe s'avère particulièrement riche tant les liens sont féconds entre musique et vibratoire, transe et vibratoire, transe et soin, musique et soin. Nous voyons là, intriqués, de nombreuses manifestations des caractéristiques du vibratoire dans son rapport au corps, à la création sonore mais également aux enjeux limites du fonctionnement psychique.

Historiquement, la transe n'est pas sans rappeler Mesmer, inventeur de la transe magnétique à la fin du XVIII^e siècle et qui considérait que les tremblements intenses présents dans la crise des patients étaient thérapeutiques puisqu'ils permettaient de rétablir une bonne circulation de flux dans le corps. Cette approche de la pathologie de l'humain par une manipulation de fluides témoigne bien du caractère fascinant que peut exercer la mise en vibration des corps et comment cela convoque l'inquiétante étrangeté de cet état liminaire où il y a perte de contrôle du sujet sur son corps et son esprit...

Mais s'agissant de la transe, il convient de reprendre la définition que propose G. Rouget : "un état de conscience qui a deux composants, l'un physiologique, l'autre culturel" (1990, p.39). A la transe l'auteur associe les notions de mouvement, de bruit, de société, de crise, de surstimulation sensorielle, d'amnésie consécutive à la crise, la transe étant un état transitoire. Il est intéressant de reprendre les principaux "symptômes" que l'auteur repère dans la transe :

trembler, être parcouru de frissons, être pris d'horripilation, s'évanouir, tomber à terre, bailler, être pris de léthargies, être saisi de convulsions, baver, avoir les yeux exorbités, tirer une langue énorme, être atteint de paralysie d'un membre ou d'un autre, présenter des troubles thermiques (avoir les mains glacées alors qu'il fait une chaleur torride, avoir chaud alors qu'il fait extrêmement froid), être insensible à la douleur, être agité de tics, souffler bruyamment, avoir le regard fixe, etc.[...]. L'individu en transe donne à l'observateur l'impression qu'il est totalement engagé dans la transe, que le champ de la conscience est envahi par cet état, qu'il a perdu toute conscience réflexive, qu'il est incapable de tout retour sur lui-même. (*Ibid.*, p. 58)

Nous regardons ici un phénomène bien spécifique et dont la dimension culturelle, comme cela a été dit, joue un rôle majeur. Néanmoins, les effets visibles de la transe nous questionnent quant à certains phénomènes observables en clinique notamment en appui sur les sons, la musique. Nous voyons ici que le phénomène vibratoire est intimement mêlé à l'expression corporelle globale dans un état de transe. Ce serait alors un vibratoire de "décharge" permettant d'accéder ou accélérant l'accès à un état psychique bien spécifique.

L'auteur note d'ailleurs le débat existant sur l'aspect "psychiatrique" de la transe qui serait alors désignée comme composante de l'hystérie. Il note à ce sujet, que la transe pose la question du rapport entre la psychologie et la physiologie du sujet et indique que c'est à cette articulation que la musique produit des effets.

Quelle place a la musique dans ces phénomènes? Regardons comment l'auteur cite E. De Martino sur un phénomène de tarentulisme :

dans une offrande passionnée [...] approchaient leurs instruments de son oreille [...]. Durant la phase au sol, nous vîmes une fois la tarentulée ramper jusqu'aux pieds du violoniste et là s'attarder comme si elle était hypnotisée ; le violoniste s'agenouilla alors auprès d'elle, l'enveloppant de sa musique à tel point que son archet semblait avoir pour violon le corps frémissant de la femme.

(*Ibid.*, p.219)

La musique peut provoquer la danse comme elle peut aussi calmer la crise. Il est troublant de noter comment, au Tchad, "pour faire revenir les possédées à leur état normal les musiciens leur jouent un motif particulier, en même temps que la principale officiante leur tapote le dos", (*Ibid.*, p.155). Cela n'est pas sans m'évoquer alors l'appui dos que peuvent rechercher certains sujets autistes pour sécuriser leur appui et apaiser des angoisses.

Il semble à travers ces quelques exemples que la musique a souvent à voir avec le soin et que, quelle que soit la culture, des phénomènes corporels et psychiques émergent.

Il est notable que G. Rouget propose une définition de la musique à partir du prisme du ressenti des vibrations. Il explique qu'une vibration musicale peut être quelque chose de «palpable», que «c'est le monde qui tremble, c'est toute l'atmosphère qui résonne» mais que nous pouvons aussi la sentir au-dedans de notre corps, notamment avec le chant et alors «la musique est à la fois animation des choses et palpitation de l'être» (*Ibid.*, p.232). Pour l'auteur la musique «est architecture du temps» (*Ibid.*, p.234), «transformant ainsi de différentes manières le sentiment du temps et de l'espace, la musique modifie notre être-dans-le-monde». (*Ibid.*, p.236)

Ces éléments ethnologiques sur l'usage de la musique en lien avec les phénomènes de transe nous permettent de penser les liens entre musique et vibratoire et semblent mettre en exergue leur articulations avec le vibratoire du corps et leurs effets psychiques.

III. 1. 5. 3. Pour une pensée philosophique de la musique

Si le regard du philosophe sur la musique nous paraît opportun, c'est aussi parce qu'il s'exprime à partir de son expérience propre en tant que musicien. Il s'en extirpe cependant et propose alors une réflexion nous obligeant à sortir des poncifs tels que «la musique est un langage». Dans *La musique et l'ineffable*, l'auteur valorise tout autant qu'il désacralise la musique, et ce faisant, il aborde les notions qui nous seront chères tant elles contribuent à esquisser une forme au vibratoire.

Il propose une approche tout autant paradoxale que profonde sur l'esthétique musicale : «Il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical» (1983, p.9). Il met en évidence un aspect magique, trompeur dans la musique et qui implique une méfiance que la science va tenter de résoudre. Il décrypte aussi avec sensibilité les ressorts de la «communication» qui s'opère dans la musique, et pour cela il soutient l'aspect hypnotique, en-deçà du discours de la musique :

La musique admet non pas la communication discursive et réciproque du sens, mais la communion immédiate et ineffable ; cette communion ne s'opère que dans la pénombre du vague-à-l'âme, cette opération ne s'accomplit que dans un seul sens et unilatéralement, d'hypnotiseur à hypnotisé. (*Ibid.*, p.19)

III. 1. 5. 3. 1. La musique et le rapport au temps

La temporalité prend aussi une forme tout à fait spécifique et plastique dans la rencontre du sujet avec la musique, en effet, le philosophe propose que :

Là où l'intelligence associative et spatialisante, survolant le devenir, distingue plusieurs parties encadrées entre une exorde et une péroraison, l'oreille dans l'ingénuité immédiate d'une succession vécue, ne s'aperçoit de rien : sans la vision rétrospective du chemin parcouru, la pure audition ne remarquerait pas le plan d'une sonate. Car le plan est chose conçue, non point chose entendue ni temps vécu (*Ibid.*, p.28)

Ce temps de la perception et de la sensibilité à la chose musicale est donc le temps de l'immédiat alors que la conceptualisation arrive dans l'après-coup. D'ailleurs, l'auteur souligne que la musique ne soutient pas de dialogue au sens langagier, même si elle peut se présenter sous une forme duelle : «La musique connaît l'écho qui est la réflexion spéculaire de la mélodie elle-même, et elle connaît l'imitation canonique, mais elle ne sait rien du dialogue» (*Ibid.*, p.31). V. Jankélévitch, apporte son lot à l'importance de la répétition en mettant en exergue la valeur de l'écho : «La deuxième fois, la phrase musicale informe devient organique, la deuxième fois l'arbitraire et l'insolite revêtent un sens plus profond» (*Ibid.*, p.33).

Ici, c'est la mise en forme rappelant la symbolisation primaire qui est mise en exergue, symbolisation primaire qui est la trajectoire opérée par l'auditeur dans la construction de son écoute musicale. Il élabore d'ailleurs une conception tout à fait proche de la pensée psychanalytique sur le trauma : «C'est pourquoi le *da capo*¹³ est une ravissante surprise, pourquoi le thème ne révèle tout son sens émouvant que lorsqu'il est reconnu ; la réexpression n'active-t-elle pas en nous une sorte de réminiscence» (*Ibid.*, p.36).

Toujours dans l'abord d'une temporalité modelée par l'expérience musicale : «Le créateur pose l'essence conjointement avec l'existence, la possibilité en même temps que la réalité» (*Ibid.*, p.40). A propos de l'impressionnisme en musique, l'auteur explique que :

Le sens, en musique, se forme pour le compositeur au fur et à mesure de la

¹³Da Capo : cf. Glossaire.

création, pour l'interprète et l'auditeur au cours de l'exécution : ici et là il émane du «se-faisant», c'est-à-dire d'une œuvre en train d'évoluer dans le temps (*Ibid.*, p.41).

III. 1. 5. 3. 2. A propos des harmonies vibrantes

Il est intéressant de noter comment, dans le système musical, qu'il soit harmonique ou formel, les caractéristiques vibratoires donnent sa forme au temps. Tout d'abord, au sujet de certains intervalles harmoniques, V. Jankélévitch évoque le sentiment d'indifférenciation généré par le petit intervalle (le ton¹⁴ ou demi-ton) qu'il compare au son harmonieux d'autres intervalles (plus importants) :

La seconde, qui est le renversement de la septième majeure, la seconde qui fait vibrer la note à côté, c'est-à-dire la fausse note, n'est-elle pas le plus indifférencié et le moins harmonieux des intervalles ? Le plus proche de la rumeur brute ? (*Ibid.*, p.50)

De même sur le plan rythmique : «les paquets et *grupettos*¹⁵ de notes fabriquent ainsi le flou et la confusion» (*Ibid.*, p.50). Il propose également de penser le rapport au temps spécifique généré par la vibration :

le scherzo¹⁶ proscrit la vibration, génératrice d'à-peu-près et de continuité, qui prolonge les sons antérieurs dans les suivants et réalise cette fusion du présent et du passé, cette survivance ou résonance du passé à travers le présent, en un mot, cette immanence dont le nom est devenir. (*Ibid.*, p.57)

¹⁴ Ton, Demi-ton : cf. Glossaire

¹⁵ Grupetto : cf. Glossaire

¹⁶ Scherzo : cf. Glossaire

De même qu'il a pu esquisser le rôle des vibrations dans le sentiment temporel, V. Jankélévitch propose de différencier ce qui est de l'ordre du phénomène et ce qui est plus intime, psychologique : «Le chant d'un homme ému est d'un tout autre ordre que la joie ou la tristesse de cet homme, comme les vibrations acoustiques sont d'un tout autre ordre que les faits psychologiques.»(*Ibid.*, p.61). Nous pourrions reprendre ici le *distinguo* que nous souhaitons apporter entre vibratoire phénomène (ici vibrations augmentées du système perceptif) et vibratoire processus, comme nous l'expliciterons plus loin. D'ailleurs, il évoque des concepts qui nous semblent porteurs pour envisager le vibratoire au sein de processus originaires : «La musique n'exprime pas mot à mot, ni ne signifie point par point, mais suggère en gros ; elle n'est pas faite pour les traductions juxtalinéaires ni pour la confidence des intimités indiscreètes, mais pour les évocations atmosphériques et pneumatiques» (*Ibid.*, p.66). Ainsi, ce qui fonde la matière de ce qui est transmis relève bien davantage d'éléments proto-représentatifs en voie d'être mis en forme, que de signifiants.

III. 1. 5. 3. 3. Dans quel état d'esprit musique-t-on ?

Selon V. Jankélévitch, l'état d'innocence est nécessaire chez l'artiste et l'intuition, nécessaire tout autant, ne peut être recherchée. D'ailleurs, il défend l'aspect profondément humain de la musique, au-delà de ses caractéristiques mécaniques : «La musique ne peut se concevoir sans intention [...] mouvement et qualité restent la seule garantie d'un rapport humain entre la musique et l'audition» (*Ibid.*, p.76). Il la situe également dans sa dimension sociale, relationnelle : «La musique est un langage général, et la généralité se particularise ici par ce que l'on sait du sujet et de l'auteur.» (*Ibid.*, p.76). Il y a ici une histoire qui se raconte et s'établit entre plusieurs humains en présence, jusqu'à ce que l'on envisage également le tiers à qui va incomber la reprise à distance de la musique construite au préalable : «L'exécutant coopère avec le premier opérateur en faisant exister l'œuvre effectivement dans l'air vibrant pendant un certain laps de durée, et l'auditeur, créateur tertiaire, coopère en imagination ou par des gestes naissants avec les deux premiers» (*Ibid.*, p.91).

Ainsi nous avons traversé, avec ces penseurs de la musique et de l'esthétique, des points de vue contribuant à affiner notre approche du vibratoire ; pas seulement phénomène ou élément manié par le système perceptivo-psychique, le vibratoire s'enclenche également dans les arts et préfigure un pont entre les hommes, un pont entre le sujet et le monde.

III. 2. Vibratoire et créativité

Afin de comprendre dans quelle mesure le vibratoire pourrait endosser une fonction psychique, envisageons son potentiel de créativité en lien avec la notion de symbolisation.

Nous prendrons tout d'abord appui sur des définitions psychanalytiques concernant la vie pulsionnelle afin d'éclairer les hypothèses de travail exposées plus haut et aussi de situer le vibratoire dans une dimension processuelle.

Nous approfondirons cette dimension intrapsychique par le recours aux conceptualisations du négatif et de l'hallucinatoire.

Ces apports nous permettront de jeter les bases nécessaires pour aborder le concept de symbolisation. Nous verrons ici comment la définition initiale de la symbolisation se trouve enrichie par de nombreux auteurs, et particulièrement dans le champ des processus psychiques originaires et primaires. *In fine*, ces conceptualisations se révéleront particulièrement opérantes pour proposer le lien entre vibratoire et processus créateur.

III. 2. 1. Les pulsions et la naissance du sujet

Pour comprendre plus finement les hypothèses de travail proposées plus haut, voici quelques notions fondatrices pour aborder le vibratoire comme processus. Tout d'abord, nous nous appuyerons sur des définitions ayant trait au jeu pulsionnel et comment il permet de questionner le rôle d'attracteur pulsionnel du vibratoire. Ensuite, nous verrons comment le couple passivité/activité, dans le champ pulsionnel nous aide à penser l'aspect rythmique du vibratoire. Nous aborderons également les bases théoriques du Soi, ou comment la construction narcissique est envisagée selon les auteurs auxquels nous nous référons. Enfin, nous ferons appel à ce que des penseurs lacaniens présentent comme troisième temps de la pulsion et son implication dans la construction du sujet.

III. 2. 1. 1. Aux origines des pulsions

C'est tout d'abord chez S. Freud que nous allons trouver une métapsychologie permettant d'orienter notre pensée sur l'articulation entre soma et psyché. La part de la sensorialité impliquée dans notre lien permanent à l'environnement conduit à interroger les processus fonctionnels à l'œuvre chez l'humain tant au niveau phylogénétique qu'ontogénétique.

S. Freud pose les fondamentaux du lien entre perception et vie pulsionnelle et affective : «La plus grande part du déplaisir que nous éprouvons est en effet du déplaisir provoqué par des perceptions» (1920, p.54).

Puis il regarde en arrière et utilise le secours des pensées philosophico-mythiques pour appuyer ses hypothèses théoriques :

Devons-nous, comme nous y engage le philosophe-poète [Platon à propos du mythe de l'androgyné], hasarder l'hypothèse que la substance vivante, au moment où elle prit vie, se déchira en petites particules et que celles-ci depuis lors tendent à se réunir à nouveau sous l'effet des pulsions sexuelles ? (1920, p.119)

La pulsion serait alors la «prolongation de l'affinité chimique de la matière inanimée», ayant une tendance réunificatrice mais, entourée d'un «environnement chargé d'excitations dangereuses», il serait nécessaire d'édifier une «couche corticale protectrice».

Rapidement, S. Freud doit opérer des précisions face à la complexité des mouvements pulsionnels observés, il va progressivement établir plusieurs distinctions entre les types de pulsions : « beaucoup d'arguments viennent plaider en faveur d'une séparation originaire entre les pulsions sexuelles et d'autres, les pulsions du moi, il pourrait s'agir d'une énergie psychique indifférente qui ne deviendrait libido que par l'acte de l'investissement d'objet. » (1914, p.3).

La place de l'objet, un premier différent du sujet, va venir poser une première trajectoire empruntée par la libido. Ce mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur marque la qualité de l'investissement pulsionnel.

d'où provient donc en fin de compte dans la vie psychique cette contrainte de sortir des frontières du narcissisme et de placer la libido sur les objets ? La réponse conforme à notre ligne de pensée pourrait être que cette contrainte apparaît lorsque l'investissement du moi en libido a dépassé une certaine mesure. Un solide égoïsme préserve de la maladie, mais à la fin l'on doit se mettre à aimer pour ne pas tomber malade, et l'on doit tomber malade lorsqu'on ne peut aimer, par suite de frustration (1914, p.7)

Ce serait ainsi par contrainte, par effet d'une surcharge que la libido se déplacerait, pourrait être investie et ainsi passer du statut narcissique au statut objectal.

De même que la libido d'objet a d'abord caché à notre observation la libido du moi, de même, en étudiant le choix d'objet des enfants (et des adolescents), avons-nous tout d'abord remarqué qu'ils tirent leurs objets sexuels de leurs premières expériences de satisfaction. Les premières satisfactions sexuelles auto-érotiques sont vécues en conjonction avec l'exercice de fonctions vitales qui servent à la conservation de l'individu. Les pulsions sexuelles s'étayent d'abord sur la satisfaction des pulsions du moi, dont elles ne se rendent indépendantes que plus tard ; mais cet étayage continue à se révéler dans le fait que les personnes qui ont affaire avec l'alimentation, les soins, la protection de l'enfant deviennent les premiers objets sexuels c'est en premier lieu la mère ou son

substitut (1914, p.8)

Pour autant, les deux types de pulsions ici évoquées restent intimement liées à l'origine chez le sujet, notamment en raison de la nécessaire satisfaction touchant aux fonctions vitales, puis, dans le choix des premiers objets sexuels, en lien avec les soins vitaux accompagnant le petit d'homme.

III. 2. 1. 2. Energie libre et énergie liée, du processus primaire au processus secondaire

En premier lieu, ce sont les notions d'énergie libre et d'énergie liée qui, chez S. Freud, permettent de situer les différences de processus primaires et secondaires : «Termes qui connotent, du point de vue économique, la distinction freudienne du processus primaire du processus secondaire» (in Laplanche et Pontalis, 2002, p.133).

Il y a, ainsi, l'idée de processus inconscients premiers par rapport à l'énergie liée :

L'opposition entre deux sortes d'écoulement de l'énergie est présente dans le Projet pour une psychologie scientifique de 1835, par la description du fonctionnement primaire de l'appareil neuronique, il y a liaison due à l'existence de «barrières de contact» entre neurones. La notion de liaison est détaillée comme une «Option tendant à limiter le libre écoulement des excitations, à relier les représentations entre elles, à constituer et à maintenir des formes relativement stables. (*Ibid.*, p. 133)

Mon hypothèse suggère que le vibratoire pourrait avoir cette fonction de liaison (par son caractère binaire et son rôle de délimitation entre deux pôles). J. Laplanche et J.-B. Pontalis nous rappellent ici que la liaison énergétique a pour condition l'établissement d'une relation, de frayages avec un système déjà investi et formant un tout.

D'ailleurs c'est à partir de travaux en embryologie que S. Freud construit sa théorie sur l'édification d'une frontière de protection : «L'embryologie, en tant qu'elle répète l'histoire de l'évolution, montre que le système nerveux central vient de l'ectoderme ; la matière grise du cortex reste bien le rejeton de la surface primitive et elle pourrait en avoir hérité des propriétés essentielles» (1920, p. 73).

Ainsi, l'impact des excitations externes modifie durablement la substance et crée une sorte d'écorce en surface. Ensuite, les excitations devront surmonter la résistance par «frayage».

Finalement il nous semble que la problématique psychanalytique de la liaison pouvant être posée à partir de trois directions sémantiques que le terme évoque : l'idée de relations entre plusieurs termes reliées, par exemple, dans une chaîne associative (*Verbindung*), l'idée d'un ensemble où est maintenue une certaine cohésion, d'une forme définie par certaines limites ou frontières [...], l'idée enfin d'une fixation sur place d'une certaine quantité d'énergie qui ne peut plus s'écouler librement. (Laplanche et Pontalis, 1967, p.224)

A *contrario*, et de façon précoce, le vibratoire pourrait s'inscrire dans le processus suivant :

Si le cours de la pensée vient se heurter à une de ces images mnésiques non encore domptées, on constate l'apparition de ces indices de qualité, souvent de nature sensorielle, d'une sensation de déplaisir et de tendances à la décharge, éléments dont la combinaison caractérise un affect déterminé ; le cours de la pensée est ainsi rompu. (S. Freud, 1895, *Esquisse d'une psychologie scientifique*, cité par Laplanche et Pontalis, 1967, p.222)

Ici, c'est la déliaison qui opère, pour rappel : l'«*Entbindung*» (pôle opposé de la «*Bindung*») étant la libération brusque d'énergie vers la décharge (plaisir comme déplaisir). Toute libération du processus primaire met en échec les fonctions de liaison du moi.

En général, la liaison est une influence du moi (processus secondaire) sur les processus primaires. Une question persiste entre l'existence de deux types de liaisons : la première coextensive de la notion du moi ; la seconde, lors du processus primaire qui serait l'énergie libre n'étant pas décharge massive d'excitation mais «circulation le long des chaînes de représentations, impliquant des «liens associatifs».

Ainsi, le jeu du vibratoire se situerait en amont de la distinction entre énergie liée et énergie libre. Pour autant, il pourrait avoir un rôle activateur de la liaison selon la prise du sujet sur sa vie interne.

III. 2. 1. 3. Le pare-excitations

Le pare-excitations, décrit comme zone anorganique de surface qui tient l'excitation à l'écart, est un concept élaboré par S. Freud à partir de la logique des sciences du vivant :

Dans les organismes très évolués, la couche corticale réceptrice d'excitations, qui enveloppait autrefois la vésicule, s'est depuis longtemps retirée profondément à l'intérieur du corps, mais des parties de cette couche sont restées à la surface immédiatement sous le pare-excitations de l'ensemble du corps. Ce sont les organes des sens [...] on pourrait les comparer à des antennes qui font des tentatives d'approche vers le monde extérieur pour à nouveau s'en retirer (1920, p.76)

Si un système est fortement investi, il peut admettre une grande quantité d'énergie et la transformer en «investissement quiescent», c'est-à-dire la lier psychiquement. Plus son investissement est bas, moins le système peut recevoir d'afflux d'énergie, et plus les effets d'effraction du pare-excitations sont alors violents.

III. 2. 1. 4. Excitation et pulsion

S. Freud donnera la définition suivante pour la pulsion : «Nous donnons aux forces qui agissent à l'arrière-plan des besoins impérieux du Ça et qui représentent dans le psychisme les exigences d'ordre somatique, le nom de pulsions» (1938, p. 7). Par nature, elles sont conservatrices : c'est-à-dire qu'elles visent à rétablir un état antérieur, voire «anorganique» comme S. Freud l'explique en 1920.

La pulsion n'est pas l'excitation, ses exigences sont plus élevées, elle cherche à tenir à l'écart l'excitation, intention idéale car il y a «entretien d'un afflux d'excitation inévitable et continu» (1915, p. 16). Ainsi l'excitation physiologique (agissant sur le psychique) produit-elle un impact unique, venant de l'extérieur, pouvant être supprimé par une action unique. L'excitation pulsionnelle, quant à elle, vient du monde interne et agit comme une force constante : c'est ce que l'on peut qualifier de «besoin», que la satisfaction supprime. Cette satisfaction est obtenue par modification conforme au but visé de la source interne d'excitation.

La pulsion consiste en des restes de «sédiments d'effets de l'excitation extérieure qui, au cours de la phylogénèse, ont agi sur la substance vivante et l'ont modifiée» (1915, p. 17). La pulsion est un concept limite, il est le représentant des excitations internes.

Plusieurs définitions viennent préciser ce concept : la poussée, le but, l'objet et la source. Nous verrons qu'avec la notion de poussée, S. Freud nous invite à prendre pour fondement la notion de mouvement. Cette notion nous apparaît très étroitement corrélée à la compréhension du vibratoire et inscrit d'emblée ce concept dans le champ pulsionnel. Le terme de pulsion est la traduction de *trieb* qui signifie poussée. La notion de mouvement est inhérente à la pensée sur les pulsions, on peut même penser que l'aspect mécanique y joue une part importante : «toute pulsion est un morceau d'activité ; quand on parle de façon relâchée, de pulsions passives, on ne peut rien vouloir dire d'autre que pulsion à but passif.» (1915, p.17) ou encore : «une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur. [...] elle serait une sorte d'élasticité organique, ou, si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique.» (1920, p.88) Ici, c'est l'allusion au monde anorganique qui éclaire la mécanique sous-jacente à l'affrontement entre nos deux types de pulsions : «Par-delà le domaine de la vie organique, l'analogie de nos deux instincts fondamentaux aboutit à la paire contrastée : l'attraction et la répulsion, qui domine dans le monde inorganique» (1938, p. 88).

Parmi les fonctions de la pulsion de mort, la destruction, celle-ci est atteinte via la mobilisation du corps en mouvement :

Aussi longtemps que cet instinct agit intensément en tant qu'instinct de mort, il reste muet et ne se manifeste à nous qu'au moment où, en tant qu'instinct de destruction, il se tourne vers l'extérieur. Cette diversion semble indispensable à la conservation de l'individu et c'est le système musculaire qui s'y emploie (1938, p.9)

Toujours dans la visée de réduire l'état de tension, l'accent est mis sur la décharge permise par l'action organique, musculaire :

La décharge motrice qui, pendant la domination du principe de plaisir, sert à débarrasser l'appareil psychique de l'accroissement des excitations et parvient à cette tâche par des innervations envoyées à l'intérieur du corps (mimique,

extériorisation d'affects), prend alors une nouvelle fonction, dans la mesure où elle est employée à une modification appropriée de la réalité. Elle se change en action. (1911, p.138)

Si la source de la pulsion, ou plutôt les sources de la pulsion sont définies comme «un processus somatique qui est localisé dans un organe ou une partie du corps et dont l'excitation est représentée dans la vie psychique par la pulsion» (1915, p.19), il y a également à l'origine un vacillement qui permet l'excitation sexuelle : «Premièrement, l'ébranlement mécanique doit être reconnu comme l'une des sources d'excitation sexuelle», on entend ici les effets du balancement (1920, p. 83).

Le but de la pulsion est toujours la satisfaction ; C'est-à-dire la suppression de l'état d'excitation :

S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique, pour des raisons internes, alors nous ne pouvons que dire : le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, le non-vivant était là avant le vivant.[...] La tension survenue dans la substance jusque-là inanimée cherche alors à se réduire ; ainsi été donnée la première pulsion, celle du retour à l'inanimé.(1920, p.91)

S. Freud aboutit à la distinction entre l'Eros (pulsions de vie) et la pulsion de mort. Le principe en est le suivant : «le but de l'Eros est d'établir des unités toujours plus grandes afin de les conserver : en un mot, un but de liaison» (1938, p.20). Plus précisément :

Pour l'Eros, l'instinct d'amour, nous n'émettons pas la même formule, ce qui équivaldrait à postuler que la substance vivante, ayant d'abord constitué une unité, s'est plus tard morcelée et tend à se réunir à nouveau» et «si nous admettons que l'être vivant n'est apparu qu'après la matière inanimée et qu'il en est issu, nous devons en conclure que l'instinct de mort se conforme à la formule donnée plus haut et suivant laquelle tout instinct tend à restaurer un état antérieur (1938, p.8)

III. 2. 1. 5. Les grandes «polarités» organisant la vie psychique

Les destins pulsionnels consistent pour l'essentiel en ce que les motions pulsionnelles sont soumises aux influences des trois grandes polarités qui dominent la vie psychique. De ces trois polarités, on pourrait caractériser celle de l'activité-passivité comme polarité biologique, celle du moi-monde extérieur comme polarité réelle et enfin celle du plaisir-déplaisir comme polarité économique» (S. Freud, 1915, p. 43)

S'agissant de la polarité biologique, portons notre regard sur le couple : activité-passivité, tel qu'il a pu être défini par différents auteurs. Ici, c'est en lien avec la compulsion de répétition que cette dualité est abordée, au sujet du célèbre jeu de la bobine étudié par S. Freud : «il (l'enfant) était passif, à la merci de l'évènement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant soit-il, comme jeu, il assume un rôle actif» (1920, p.60). S'agirait-il ici d'une pulsion d'emprise ? «L'enfant ne pourrait répéter dans son jeu une impression désagréable que parce qu'un gain de plaisir d'une autre sorte, mais direct, est lié à cette répétition» (1920, p.61).

Une précision, néanmoins, sur ce que S. Freud entend par «passivité» : «chaque pulsion est un morceau d'activité ; lorsqu'on parle de façon négligente de pulsions passives, on ne peut rien vouloir dire d'autre que pulsions à but passif» (1915, in Laplanche et Pontalis, 2002, p.10)

L'opposition activité-passivité est un couple fondamental et c'est au stade anal que «l'opposition qui se retrouve partout dans la vie sexuelle apparaît clairement [...], l'élément actif est constitué par la pulsion d'emprise, elle-même liée à la musculature : l'organe dont le but sexuel est passif sera représenté par la muqueuse intestinale érogène» (in S. Freud, 1905). Cette opposition existe déjà au stade oral mais activité et passivité ne sont pas posées comme antagonistes. C'est tout l'enjeu rythmique du vibratoire, que suggère mon hypothèse, sur la base de ces principes de passivité ou de prise active par le sujet et cela en lien avec l'évolution pulsionnelle du sujet.

La notion de rythmicité préside déjà à l'organisation pulsionnelle aux origines du vivant :

Pendant une longue période, il se peut que la substance vivante ait été ainsi recréée sans cesse et soit morte facilement jusqu'au jour où des influences

extérieures dominantes se transformèrent, obligeant la substance qui survivait encore à dévier toujours davantage de son cours vital originare et à faire des détours toujours plus compliqués pour atteindre son but : la mort (1920, p.91).

Ce «rythme-hésitation» est fondamental pour penser l'opposition pulsions de vie, pulsions de mort et symbolise le dualisme de pensée spécifique chez S. Freud.

Il y a une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme ; un groupe de pulsions s'élançe vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée (1920, p.94).

Notons, toujours, dans la formulation, le champ lexical du mouvement et ainsi l'inscription nécessairement spatiale de la «logique» pulsionnelle.

Le rythme est ici corrélé à la répétition, répétition stérile pour une part, mais aussi répétition symbolisatrice, transformatrice pour une autre part. Nous trouvons ici un lien étroit à faire avec une des propriétés de la musique :

La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire ; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante ; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie mais «nous presse, indompté, toujours en avant», selon les mots du poète (Méphisto, dans Faust, acte I, scène IV, Goethe) (1920, p.96)

III. 2. 1. 5. 1. Polarité réelle, moi-monde extérieur

Ici, ce sont les notions de Moi, de construction narcissique en tant qu'entité séparée du monde extérieur mais fondamentalement liée à celui-ci qui va être mise au travail. S. Freud définit ainsi la notion de narcissisme primaire : «Tout ce que nous savons concerne le moi où s'accumule, dès le début, toute la part disponible de libido. C'est à cet état de choses que nous devons le nom de narcissisme primaire absolu» (1938, p.10).

Comme nous l'avons vu plus haut, la libido se dirige ensuite vers des objets extérieurs ; la libido narcissique devient ainsi libido objectale.

Voici cette théorisation dont S. Freud a puisé la logique dans les sciences du vivant pour donner une forme de compréhension à la dynamique de nos mouvements libidinaux : «Durant toute la vie le moi demeure le grand réservoir d'où les investissements libidinaux partent vers les objets et où ils sont ramenés, à la manière d'une masse protoplasmique qui pousse ou retire ses pseudopodes» (1938, p.10). De cette tâche aboutit la constitution d'une différenciation, différenciation permise par une mise en mouvement, un acte posé par le corps : «La substance perceptive de l'être vivant aura ainsi acquis, dans l'efficacité de son activité musculaire, un point d'appui pour séparer un «dehors» d'un «dedans».» (1915, p.15)

Enfin, concernant la distinction des sortes d'énergie psychique, nous concluons que tout d'abord, dans l'état du narcissisme, elles se trouvent réunies, indiscernables pour notre analyse grossière; c'est seulement avec l'investissement d'objet qu'il devient possible de distinguer une énergie sexuelle, la libido, d'une énergie des pulsions du moi. (1914, p. 2)

Finalement, c'est l'arrivée de l'objet dans la vie du sujet originaire qui va créer une tension différenciatrice. La tentation du sujet va être, majoritairement, au début, de retourner vers cet état de complétude indifférenciée où les pulsions sont impossibles à distinguer :

Le retour au moi de la libido d'objet, sa transformation en narcissisme, représente en quelque sorte le rétablissement d'un amour heureux, et inversement un amour réel heureux répond à l'état originaire où libido d'objet et libido du moi ne peuvent être distinguées l'une de l'autre. (1914, p.16)

Le développement du sujet et le franchissement d'étapes de la construction de son rapport au monde va considérablement transformer cette intention narcissique première et aboutira à l'institution de l'idéal du moi, notion prenant résolument en compte l'objet extérieur puisqu'elle se nourrit de son attente supposée.

Le développement du moi consiste à s'éloigner du narcissisme primaire, et engendre une aspiration intense à recouvrer ce narcissisme. Cet éloignement se produit par le moyen du déplacement de la libido sur un idéal du moi imposé de l'extérieur, la satisfaction par l'accomplissement de cet idéal. (1914, p.16)

Ainsi S. Freud propose-t-il un cheminement où l'élaboration progressive du lien que le sujet noue avec le monde par l'entremise pulsionnelle produit des distinctions, tout en maintenant une interdépendance étroite entre le moi et ses objets extérieurs.

III. 2. 1. 5. 2. Polarité économique plaisir-déplaisir

Touchant à ce point fondamental de la métapsychologie, et parfaitement indispensable à notre propre proposition conceptuelle du vibratoire, S. Freud émet de nombreuses hésitations et situe souvent son propos avec beaucoup de prudence : «Nous serions très reconnaissants envers une théorie philosophique ou psychologique capable de nous dire quelle est la signification de nos sensations, pour nous si impératives, de plaisir et de déplaisir» (S. Freud, 1920, p.49).

Il hésite d'autant plus à s'engager dans cette voie qu'il ne peut se référer de façon aussi sûre à ses observations cliniques et demeure contraint d'échafauder des hypothèses sur des intuitions qu'il relie à des logiques propres aux sciences du vivant : «Il s'agit là de la région de la vie psychique la plus obscure et la moins accessible et, s'il nous est impossible d'éviter d'y toucher, c'est l'hypothèse la plus lâche qui, selon moi, sera la meilleure.» (1920, p.50)

Heureusement, il n'y renonce pas et fait des propositions qui pourront être investiguées par de nombreux chercheurs par la suite. Voici ce qu'il «ose» néanmoins proposer au sujet de la pulsion :

Les sources les plus abondantes d'une telle excitation interne sont ce que l'on appelle les pulsions de l'organisme, les représentants de toutes les forces agissantes qui proviennent de l'intérieur du corps et sont transférées à l'appareil

psychique ; c'est là l'élément le plus important mais aussi le plus obscur de la recherche psychologique (1920, p. 85).

Ce type de processus nerveux est dit libre, il court vers la décharge.

III. 2. 1. 6. Pulsion de vie et pulsion de mort

Pour faire suite aux premières prudences, et avançant dans sa compréhension de la mécanique pulsionnelle, S. Freud se confronte à de nouvelles difficultés, qui laissent encore aujourd'hui des zones encore sujettes à controverses.

Les trois pas qui, selon S. Freud, ont été franchis dans la théorie des pulsions sont l'élargissement du concept de sexualité (fondé sur des observations cliniques), et sur le narcissisme (également fondé sur l'observation clinique). Là où il y a difficulté, puisque seul le raisonnement théorique vient à approcher ce concept, c'est pour le troisième pas qui est celui de la pulsion de mort, pas pour lequel S. Freud émet les plus grandes réserves. Il admet :

nous sommes bien obligés de travailler avec les termes scientifiques, c'est-à-dire avec le langage imagé propre à la psychologie (ou mieux : à la psychologie des profondeurs). Faute de quoi, nous ne pouvons absolument pas décrire les processus en question et même nous ne nous serions pas du tout aperçus de leur existence. (1920, p.121)

Pour avancer des hypothèses compréhensibles, S. Freud s'étaye sur des travaux neurophysiologiques, et même sur la biologie animale, notamment en figurant le fonctionnement pulsionnel grâce à la vie des «protistes», organismes primitifs unicellulaires :

ce sont les pulsions de vie ou pulsions sexuelles actives dans chaque cellule qui prennent pour objet les autres cellules dont elles neutralisent en partie les pulsions de mort – ou plutôt les processus provoqués par celles-ci-, les maintenant ainsi en vie ; d'autres cellules en font autant pour elles, d'autres encore se sacrifient dans l'exemple de cette fonction libidinale. Quant aux cellules germinales, elles se comporteraient de façon absolument «narcissiques», selon le terme que nous employons dans la théorie des névroses

pour désigner le fait qu'un individu dans son ensemble maintient sa libido dans le moi sans rien en dépenser dans des investissements d'objet (1920, p.108)

S. Freud aboutit à la grande distinction entre Eros et Thanatos, vision dualiste qu'il assume et qui, en son sein, contient de nombreuses subtilités tenant compte de la grande complexité du jeu pulsionnel humain. «Cet Eros est à l'œuvre dès le début de la vie et il entre en opposition comme «pulsion de vie» à la «pulsion de mort» qui est apparue du fait que la substance anorganique a pris vie.» (1920, p.122)

Le principe fondamental et que nous développerons plus loin, est une thèse instaurant le négatif aux sources du vivant : «le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort» (1920, p.127)

III. 2. 1. 7. Narcissisme primaire et notion de Soi

A propos du sujet, et du Soi, tel que nous l'entendons dans nos hypothèses, il est important de préciser sur quelles bases nous préférons utiliser cette terminologie à la notion de moi. En effet, s'agissant du vibratoire, tel que nous souhaitons le penser en lien avec notre clinique, nous nous inscrivons dans le champ de processus primaires, voire originaires. Ceci touche à la question fondamentale de la naissance du sujet psychique. Voici donc ce à quoi nous préférons nous rattacher pour l'élaboration conceptuelle du vibratoire. C'est D.W. Winnicott qui pose le «Self», dans la lignée des successeurs anglo-saxons de la pensée freudienne : «le Self de l'individu débute par une somme d'expériences : repos, motricité spontanée, sensations, passage de l'activité au repos, acquisition progressive de la capacité d'attendre de se remettre des annihilations» (1956, p.291)

Mais déjà, chez S. Freud, nous pouvons supposer un tel état antérieur au Moi :

Si nous posions, au fondement, une énergie psychique d'un seul type, cela n'épargnerait-il pas toutes les difficultés qu'il y a à distinguer énergie des pulsions du moi et libido du moi, libido du moi et libido d'objet ? Sur le premier point, je fais cette remarque : il est nécessaire d'admettre qu'il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi; le moi doit subir un développement. Mais les pulsions auto-érotiques existent dès l'origine ; quelque chose, une nouvelle action psychique, doit donc venir s'ajouter à l'auto-érotisme

pour donner forme au narcissisme. (1914, p.3)

Puis, il y a la «controversée et ambiguë» notion de sentiment «océanique» pour préciser la notion de Soi : il s'agit alors d'un Moi primitif, plus précisément : ce que l'on pourrait rapprocher d'un narcissisme originaire.

Notre sentiment actuel du moi n'est ainsi que le reste rabougri d'un sentiment qui embrassait bien davantage, et même – qui embrassait tout, un sentiment qui correspondait à un lien plus intime du moi avec le monde qui l'entoure. S'il nous est permis de faire l'hypothèse que ce sentiment primaire du moi s'est maintenu – en plus ou moins grande proportion-dans la vie de l'âme de nombreux hommes, il se placerait aux côtés du sentiment du moi de la maturité, aux frontières plus étroites et plus précises, comme une sorte de pendant, et les représentations qui lui correspondraient seraient justement celles d'une absence de frontières et d'un lien avec le Tout, ces mêmes représentations que mon ami explique par le terme de sentiment «océanique» mais nous est-il permis de faire l'hypothèse d'une survivance de l'originel à côté de ce qu'il est devenu plus tard ? (1930, p.43-44)

Et pour donner corps à cette hypothèse, S. Freud proposera la célèbre métaphore des vestiges de la cité antique de Rome :

Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome ne serait pas une agglomération humaine, mais un être psychique au passé semblablement ancien et riche, et dans lequel rien de ce qui est une fois advenu n'a disparu, dans lequel, à côté des dernières phases de développement, perdurent encore toutes les phases plus anciennes. (*Ibid.*, p.47)

Ainsi, dans notre proposition de conceptualisation du vibratoire, nous optons pour des prémices pulsionnelles en lien avec un moi primitif que nous appellerons le Soi et qui continue, tacitement, souterrainement, à œuvrer dans notre psychisme aux côtés de processus secondarisés et autres sublimations créatrices.

R. Roussillon, à partir de la métaphore de la pulsion par vagues ou par «rythme-hésitation» définie par S. Freud en 1915 propose également de souligner les racines du moi :

Dans la pensée «seconde topique», le sujet ne va pas de soi ; s'il est là potentiellement d'emblée, il ne se saisira de lui-même qu'en se produisant à partir de sa double rencontre avec la pulsion d'un côté, avec l'objet de l'autre, au carrefour de l'un et de l'autre, de leur articulation, de leur différenciation interne. L'objet est et n'est pas moi, il est moi, en moi sous forme de représentation-chose d'objet d'inclusion imagoïque, il n'est pas moi, il doit être re-trouvé au-dehors, autre, étranger négateur de soi, altérité externe. La subjectivation implique la division de l'objet et donc celle de la pulsion. (2012, p.112)

Nous retrouvons ici l'articulation/enchevêtrement du sujet à ses pulsions et aux prises avec un environnement progressivement différencié qui le fera advenir sujet.

Plus tard, les apports de D.W. Winnicott seront fondateurs pour approcher la question du sujet dans ses prémisses. C'est déjà par le biais de la notion de «préoccupation maternelle primaire» et de la fonction de l'environnement primaire du sujet que l'on va concevoir le sujet, non différencié encore à ses débuts du monde qui l'entoure. Cet environnement, comprenant une «mère suffisamment bonne» va permettre au sujet, comme nous le verrons plus tard de s'illusionner sur ses potentialités et de trouver-crée dans l'environnement, matière à symboliser, à penser. Pour l'auteur, le sujet se construit progressivement en fonction de sa capacité à survivre à des expériences extrêmes : «la première organisation du Moi provient du vécu des menaces d'annihilation qui n'entraîne pas l'annihilation et dont on se remet à chaque fois» (1958, p.290). Il y a alors établissement d'un Moi capable de faire avec la frustration :

la situation qui précède les relations à l'objet se présente de la façon suivante : ce n'est pas l'individu qui est la cellule, mais une structure (*set up*) constituée par l'environnement et l'individu. Le centre de gravité de l'être ne se constitue pas à partir de l'individu, il se trouve dans la structure environnement-individu. Une

bonne technique de soins appropriés (*good enough*) à l'enfant, y compris un maintien (*holding*) et l'aménagement de la situation générale (*general managment*), se substituera graduellement à la coquille, et le noyau – qui pour nous n'a jamais cessé de ressembler à un petit enfant d'homme- pourra commencer à devenir un individu» (1958, p.201)

Ainsi, le sujet ne naît pas différencié, mais va construire son identité, il va s'individuer et il pourra progressivement se distancier de cette enveloppe protectrice si cette dernière a été suffisamment bonne pour lui.

III. 2. 1. 8. Troisième temps pulsionnel, la pulsion invocante

L'apport Lacanien par A. Didier-Weill est un complément à l'instauration du sujet dans le jeu pulsionnel, et ce dès les prémices de la vie psychique. A partir de la situation d'écoute de la musique, l'auteur nous invite à penser la pulsion en trois temps : il suggère que l'écoute d'une musique qui nous touche vient nous répondre, il y a donc une question, non formulée mais déjà là :

Vous découvrez donc qu'il y a là un sujet quelque part qui aurait entendu une question qui est en vous, et qui non seulement l'aurait entendue, mais qui en aurait été inspiré, puisque la musique, la production du «sujet musicant», si vous voulez, serait la réponse à cette question qui vous habiterait. (1976, in J. Lacan, séminaire XXIV, p.43)

Un renversement pulsionnel s'opère ensuite, car la musique prend alors la place de l'objet qui considère le sujet et appelle à ce qu'il réponde à sa propre question :

je suis reconnu comme auditeur par la musique qui m'arrive, c'est-à-dire que la musique...ce qui était une réponse et qui avait fait surgir une question en moi, les choses s'inversent...c'est-à-dire que la musique devient une question qui m'assigne, en tant que sujet, à répondre moi-même à cette question, c'est-à-dire que vous voyez que la musique se constitue comme m'entendant, comme sujet finalement - appelons-le par son nom - comme sujet supposé entendre et la musique, la production, ce qui était la réponse inaugurale devient la question, la production donc du sujet musicien se constituant comme sujet supposé entendre, m'assigne dans cette position de sujet et je vais y répondre par un amour de transfert. (*Ibid.*, p.45)

A. Didier-Weill propose ensuite, comme troisième temps, de considérer la transformation de l'affect de tristesse en sentiment de nostalgie par la musique et cela du fait que l'objet est perdu, c'est-à-dire que l'objet de la tristesse est ignoré, et cela conduit à ressentir à la place une nostalgie, il y a un blanc à la place de l'objet, un négatif sur la cause de la tristesse d'une séparation non identifiée :

Vous voyez que dans cette transmutation, tout se passe comme si l'objet qui manquait s'est véritablement évaporé, s'est évaporé. Et que ce que je vous propose, c'est de comprendre effectivement la jouissance, une des articulations de la jouissance musicale, comme ayant le pouvoir d'évaporer l'objet. (*Ibid.*, p.46)

M-C Laznik, dans ses travaux auprès de bébés à risque de développer un autisme, propose que ce troisième temps pulsionnel consiste à jouir d'être désiré, regardé par l'objet, et qu'il est manquant chez les sujets autistes. En effet, le troisième temps pulsionnel décrit par A. Didier-Weill suppose que le sujet, par la jouissance, «évapore l'objet» cela implique qu'il y a eu complétude avec l'objet ; «C'est un instant où le manque vient à manquer comme une complétude entrevue entre le sujet et l'Autre» (M-C. Laznik, 2015, p.131). L'auteure précise dans cet article que s'agissant de la dimension sexuelle chez le bébé, elle est à distinguer de la génitalité et s'entend comme un «bouclage en trois temps du circuit pulsionnel» (*Ibid.*, p.131). Ainsi, ce troisième temps de la pulsion invocante qualifie ce retour du regard de l'objet sur le sujet qui cherche à être regardé, désiré et jouit du plaisir de l'autre à le désirer. Un exemple concret développé par M-C. Laznik (2013) dans un extrait vidéo¹⁷ est celui du bébé qui, après avoir été chatouillé par sa mère à la sortie du bain, va tendre vers la mère son pied, sa main, son petit ventre pour que sa mère recommence. Notons, un article d'un groupe de cliniciens portugais (De Souza et al., 2017) ayant particulièrement mis en perspective les travaux de M-C Laznik au sein d'un atelier de musicothérapie avec un groupe d'enfants autistes, cette article montre bien, dans le cadre de la médiation thérapeutique comment peut jouer la pulsion invocante et installer chez l'enfant le plaisir de se situer dans le désir de l'autre.

¹⁷Cf. Médiagraphie : <https://www.youtube.com/watch?v=fxQQnUst6iQ>

Ainsi, parlant du vibratoire comme d'un processus aux prémices de la construction du sujet, il est souligné ici l'étroitesse des liens à effectuer avec les théories des pulsions. Si le vibratoire est saisissable comme phénomène, il n'en demeure pas moins un élément clé de réalités intra-psychiques articulées au soma. Drainant l'humain, le vibratoire semble aussi se situer aux balbutiements de la vie, dans une logique cellulaire, dans le sens du développement de la pensée freudienne. L'économie psychique du sujet, se constituant dans la régulation de ces flux vitaux, semble en appeler également à ce processus rencontré dans le tutoiement des limites avec le monde.

III. 2. 2. Le négatif et l'hallucinoire

Comme nous l'avons vu plus haut, la question pulsionnelle nous amène à toucher à la dualité inhérente au vibratoire sous un angle bien particulier. Ainsi, la question de la liaison sous-tendant la déliaison, le plaisir celle du déplaisir, c'est inévitablement par la question du négatif que nous pourrions envisager le pendant binaire inhérent au processus vibratoire.

A cet égard, et en appui sur les conceptions freudiennes, différents auteurs nous amèneront à préciser les mécanismes et incidences de cette conceptualisation qui pourront alimenter notre réflexion.

III. 2. 2. 1 L'hallucination

La fonction de l'hallucination, décrite précocement par S. Freud, était de pourvoir à la satisfaction d'un besoin, l'abaissement d'un état de tension généré par la faim dans la situation princeps de l'enfant réclamant le sein. Afin de survivre à un état de tension non satisfait immédiatement, l'enfant hallucine la sensation de satisfaction et pour ce faire peut se prendre lui-même partiellement pour objet de satisfaction. Voici ce qu'il peut en dire, et par la suite, sur la fonction du rêve :

l'état de repos psychique a été troublé initialement par les exigences impérieuses des besoins intérieurs. Dans ce cas, ce qui était pensé (désiré) était simplement posé de façon hallucinoire, comme il arrive aujourd'hui encore chaque nuit avec nos pensées du rêve. C'est seulement le défaut persistant de la satisfaction attendue, la déception, qui a entraîné l'abandon de cette tentative de satisfaction par le moyen de l'hallucination. A sa place, l'appareil psychique dut se résoudre à représenter l'état réel du monde extérieur et à rechercher une modification réelle (1911, p. 136)

Les conséquences de ces expériences sont la constitution du principe de réalité, c'est-à-dire la possibilité de se représenter ce qui est réel, que cela soit plaisant ou déplaisant. Il va en émaner une augmentation de la conscience des qualités sensorielles de l'environnement et ainsi la constitution de l'attention que S. Freud définit ainsi : «cette activité va à la rencontre des impressions des sens au lieu d'attendre passivement leur apparition» (*Ibid.*, p.137). Un système de «marques», de «mise en dépôt» va en résulter, et constituer ainsi la mémoire sur laquelle le sujet va pouvoir émettre un jugement (notamment sur la véracité ou non de ce qu'il perçoit).

A. Green propose le concept d'hallucination négative, il le définit comme mécanisme psychique renvoyant à l'hallucinatoire (c'est-à-dire la relation entre perception et représentation inconsciente) et au négatif (entendu comme recours à des défenses comme le refoulement, le clivage ou encore la négation).

L'hallucination, telle qu'entendue par S. Freud, est vue par A. Green comme «le mode de fonctionnement qui réussit à réaliser cet autre monde où le désir, ne succombant pas au refoulement, existe sous une forme grâce à laquelle le souhait, déguisé de manière non identifiable, peut prendre place dans un univers de «réalisation» indiscernable de la réalité» (1995, p.233).

L'auteur précise également qu'une représentation inconsciente ne peut jamais être perçue, ni de l'intérieur ni de l'extérieur, mais qu'elle peut prendre une forme figurable. L'hallucination, elle, est une représentation inconsciente transformée en perception par déplacement à l'extérieur ; elle ne peut être perçue que de l'extérieur (contrairement aux représentations préconscientes).

L'hallucination négative se tient entre douleur et réalité. Elle contient une double action : la première sur la face extérieure qui consiste à refuser la perception et l'objet de la perception et la seconde sur la face intérieure, où la représentation est empêchée de devenir consciente. Ainsi la place de la perception déniée devient-elle vacante. Par mécanisme de projection, la représentation inconsciente prend cette place sous une forme qui «blanchit» ce qui ne se présente pas à l'esprit. A. Green qualifie cela «d'arrachement au perçu» ; selon lui : «l'hallucination négative est le processus par lequel le moi peut rompre ou interrompre ses relations avec la réalité» (*Ibid.*, p.236). L'hallucination négative est une représentation de l'absence de représentation ; le blanc de la pensée renvoie à une pensée sans image, sans mots pour percevoir ce que l'on pense.

III. 2. 2. 2. Hallucinoire et négatif

Pour A. Green, processus hallucinoire et négatif sont étroitement corrélés. A propos de la cure analytique, il dévoile le rôle crucial du négatif en soulignant, dans l'attention flottante, le rôle que prend la déliaison :

Alors les liens internes que l'on peut établir entre les termes du discours exprimé de l'analysant et ceux que celui-ci contracte avec son propre discours interne, forgent en silence la reliaison potentielle qui, à l'occasion, se cristallisera sous une forme condensée par l'interprétation. (*Ibid.*, p.16)

La déliaison prend ici une valeur temporelle dans le différé de la mise en sens et valeur spatiale par sa double localisation. Il note ici la proximité des processus primaires. En effet, entendre dans la langue secondaire «un message qui est supposé atteindre l'organisation psychique primaire cachée et seulement perceptible à travers ses réfractions dans la langue secondaire» (*Ibid.*, p.18).

De façon plus générale, le travail du négatif est vu par l'auteur comme un ensemble de défenses primaires : le refoulement, le désaveu, la forclusion, la négation.

D'un point de vue génétique, A. Green précise l'avènement du négatif, fruit d'une «séparation» entre conscient et inconscient dans les débuts de la vie psychique : «L'inconscient est un avatar de la conscience ; je veux dire que c'est l'acquisition de la pensée consciente qui a eu pour conséquence la formation de l'Inconscient. Le négatif est le résultat de l'articulation de ces divers processus.» (*Ibid.*, p. 28)

L'enjeu du négatif est en même temps tension organisatrice, conservatrice et destructrice.

Ainsi, la psyché «mange» l'évènement, mais conserve un dispositif à l'intérieur qui est plus libre dans sa formation (c'est-à-dire qu'il est alors possible de présentifier des objets de la réalité autrement). Il y a donc deux processus qui cohabitent : la réalisation hallucinoire (pour éviter la douleur, temporiser, mais qui ne fait pas disparaître la pression du besoin), et l'activité de représentation.

Pour reprendre la situation princeps du cri émis par le bébé : soit il sera suivi de l'intervention de la mère, soit il ne le sera pas et, dans ce dernier cas, risque d'entraîner une impossibilité de représentation. Subsistera alors seulement une «puissance-jouissance à protester» : «car crier c'est appeler l'objet, un objet qui s'impose trop prématurément comme distinct, faisant apparaître trop tôt son vouloir propre non coïncidant avec celui du sujet ; mieux vaut encore le rendre inexistant, le nier que de souffrir pour lui» (*Ibid.*, p.32)

Dans ces expériences primaires, sujet et objet ne sont pas clairement séparés et chaque réémergence du désir réactive la tentative de mise à mort de l'objet.

Telle est la structure contradictoire du négatif : condition d'une autre existence : celle qui ouvre à l'espoir d'un plaisir à venir, avec la création d'un monde où les désirs peuvent être réalisés, c'est-à-dire représentés comme tels sous la forme de l'objet qui les réalise-avec ou sans leur matérialisation dans le monde extérieur-ou bien le choix entre le désir de meurtre psychique et le meurtre du désir.[...] En résumé, il y a suppression négativante pour ne pas qu'il y ait reconnaissance de l'absence se muant en perte. S'il n'y a rien à espérer que sa propre survie, rien n'est absolument perdu, mais rien, non plus, n'est à perdre. Plus d'absence, plus de négation, plus de travail, rien que du présent sans mémoire, parce que toute mémoire serait revivre l'agonie d'une mise à mort (*Ibid.*, p.33).

La forme organisatrice du négatif consiste en une défense contre un contenu positif potentiel qui cherche à se cacher, et un travail psychique d'élaboration souterraine qui espère malgré tout une satisfaction : «la négation est ainsi circonscrite par le positif qu'elle fait apparaître en filigrane» (*Ibid.*, p.39). Sa forme désorganisatrice réside en l'infiltration de la négation dans tout le dispositif avec une «tonalité paralysante, stérilisante ou déstructurante», ceci conduisant à une faillite de l'expérience transférentielle. «Tel est le paradoxe, l'attachement au désir de non-attachement» (*Ibid.*, p.39) ; c'est-à-dire que le reste positif subit une transformation d'un attachement au négatif.

A notre tour nous pouvons voir comment le négatif de la destructivité a été nécessaire pour accéder au statut d'individu distinct, c'est que la séparation

d'avec l'objet primaire n'est acquise qu'à ce prix mais que le sentiment d'intégration et de constitution de l'individualité nécessite la tiercéité (*Ibid.*, p.48).

Le négatif dans son rapport au temps prend, pour A. Green, deux directions possibles : une direction désorganisatrice qui transforme alors l'expérience en désillusion, ou une direction structurante qui permet alors l'accès à l'attente. Par exemple, les formes désorganisatrices du négatif à ce sujet seraient la stagnation de la cure, la répétition, la régression globale de la libido et du Moi, le rétrécissement des intérêts, l'isolement. Ainsi les formes structurantes du négatif ouvrent à des possibilités dans l'attente alors que les formes désorganisatrices détruisent le temps par crainte d'une désillusion.

A. Green, après avoir ouvert à la nécessaire tiercéité pour constituer au sujet son sentiment d'individuation, propose également des issues possible au travail du négatif : «le travail du négatif se résume alors à une question : comment face à la destruction qui menace toute chose, trouver une issue au désir de vivre et d'aimer ? » (*Ibid.*, p.255). La réponse se situe entre deux extrêmes : entre la satisfaction absolue (comme l'omnipotence ou le masochisme peuvent en être les témoins) ou le renoncement (et la sublimation en serait alors l'issue).

G. Lavallée nous propose de rassembler sa pensée sur l'hallucinoire dans la suite des travaux d'A. Green mais également de sa propre théorisation sur l'«Enveloppe visuelle du Moi» (1999) notamment : «Voici une première définition phénoménologique provisoire et simplifiée de l'hallucinoire : il s'agit de la difficulté à distinguer le pôle perceptif, produit de nos organes des sens, du pôle représentatif, produit de notre pensée» (2001, p.123). Pour l'auteur, «illusion de présence», l'hallucinoire positif est du côté du contenu, tandis que l'hallucinoire négatif, «illusion d'absence», se situe du côté du contenant. [S]a conception de l'hallucinoire articule l'hallucinoire positif et négatif.» (*Ibid.*, p.127).

En référence au *quantum d'affect* freudien, il apporte le concept de «quantum hallucinatoire» et le décrit comme étant : «la charge pulsionnelle hallucinatoire toujours variable afférente au contact avec l'objet et aux figurations, en référence à la théorie de l'affect (*Ibid.*, p.131). Quand le «quantum hallucinatoire» est dit «de satisfaction», parce qu'il est chargé positivement pulsionnellement, alors : «il va affecter toute figuration mentalisée» (*Ibid.*, p.130). Ainsi, élabore-t-il sa pensée en lien avec le mécanisme de retournement pulsionnel :

En se retournant plusieurs fois sur lui-même, l'investissement pulsionnel lie et contient les échanges entre le pôle perceptif et le pôle représentatif qu'un quantum hallucinatoire de satisfaction va dynamiser. La réflexivité psychique est constituée. Les investissements objectaux se lient aux investissements narcissiques. C'est le modèle théorique généralisable de l'enveloppe visuelle du moi. (*Ibid.*, p.128)

D'ailleurs il estime que «Pour tout un chacun, quand tout se passe bien, c'est l'élaboration du mouvement pulsionnel se retournant sur lui-même et s'appuyant sur un écran hallucinatoire négatif qui permet une structure contenant, perceptive au-dehors, endoperceptive au-dedans» (1999, p.68). Ce qu'il décrit par hallucinatoire négatif serait le résultat de l'introjection pulsionnelle de la mère : au départ il y a le visage de la mère puis l'*infans* efface son visage, en sa présence, par un processus d'hallucination de désir négatif (lié à l'illusion de l'absence), il y aura donc formation d'un écran psychique qui perdure sans la mère.

En outre, G. Lavallée oppose pensée opératoire et hallucinatoire car pour lui celle-ci exerce une «répression du représentant psychique de la pulsion (affect et quantum hallucinatoire)» (2001, p. 138) alors qu'il associe l'hallucinatoire à un processus de liaison, à l'Eros. Nous nous questionnons, en prolongement de cette théorie, sur le fait que le vibratoire-processus puisse se situer à l'articulation entre opératoire et hallucinatoire, comme nous le développerons plus loin en termes de vibratoire-de-vie ou vibratoire-de-mort.

III. 2. 2. 3. Enjeu du vibratoire dans le champ des perceptions

Pour A. Green, «percevoir n'est pas connaître mais «re-connaître», reconnaître c'est parcourir à nouveau la trajectoire d'un mouvement défini par sa valeur substitutive à un toucher qualifié comme désirable ou indésirable ou, à défaut, comme acceptable ou inacceptable» (1995, p.289). Les ouvertures à la recherche proposées à l'époque par A. Green, nous intéressent particulièrement : «la transformation de données non visuelles, tactiles et kinesthésiques entre autres, qui vont fournir cette clôture ce qui permet de «tenir» et qui renvoie à ce qui, chez l'enfant, se sent (selon que l'on emploie la terminologie de Winnicott ou celle de W.R. Bion «*hold*» (tenu-maintenu) ou «*contained*» (contenu)» (*Ibid.*, p.292).

III. 2. 2. 4. La dualité négative du psychisme

En référence à la physique quantique et à la pensée hégélienne, C. et S. Botella émettent une réflexion sur le rôle du négatif en termes métapsychologiques. Ils partent des postulats majeurs de la physique quantique concernant les enjeux de l'observation phénoménologique et du *distinguo* entre corpuscule et onde : «La déconcertante propriété autant de la matière que de l'énergie de pouvoir se présenter sous la double nature de corpuscule et d'onde» (1995, p.65), ou encore «ce qui se révèle de l'objet est le fruit de la conjonction de sa nature avec celle de l'instrument d'observation» (*Ibid.*, p.65). Il y a là rupture radicale entre l'objet et sa représentation : il faut alors reconsidérer notre instrument d'observation, c'est-à-dire nos organes sensoriels. La base de leurs références à Hegel est la mise en évidence de la puissance du négatif qui uni, sépare, abolit, conserve.

S'agissant du Moi en psychanalyse, «Le Moi deuxième topique est mouvement, il est processus permanent sous l'effet du pulsionnel» (*Ibid.*, p.70). Ils développent leur pensée sur la dualité négative à partir de la notion de Moi vue sous les angles : représentation-perception, polarité libido narcissique libido objectale, articulation séparation d'avec l'objet, représentation-de-soi représentation-d'objet.

L'état psychique dominé par le négatif est alors un état de non-représentation. L'irreprésentable étant l'excédent d'énergie uniquement éprouvé par le Moi : «le psychisme subit alors dans la globalité une sorte d'implosion par l'irruption de la perception sous forme d'affect de terreur irreprésentable : ni représentation, ni perception, seulement l'affect débridé d'une détresse non pensable et non figurable» (*Ibid.*, p.71). La solution est alors d'investir la représentation d'objet. Celle-ci, selon les auteurs «se forme d'investissements, de réflexions et de projections entre la perception endopsychique du moi-corps érogène et celle de l'objet externe provenant par les organes des sens : l'ensemble produisant de la topique et de la temporalité-spatialité» (*Ibid.*, p.71).

La représentation d'objet est inséparable de celle du sujet, faisant référence au célèbre jeu de la bobine narré par S. Freud (1920) : «la représentation «maman» et celle «enfant» se rejoignent ainsi dans l'absence, dans une double négativité commune» (*Ibid.*, p.72). La «représentation d'objet» est «dualité négative représentation d'objet-représentation de soi» (*Ibid.*, p.73).

Partant du postulat de la physique quantique que la dualité est «un ensemble de phénomènes caractérisé par l'articulation entre deux mouvements processuels», les auteurs définissent la dualité négative représentation-perception :

D'un côté, pour qu'il y ait investissement de la perception de l'objet, le perceptif sensoriel doit être investi en lieu et place du perceptif hallucinatoire. C'est-à-dire que perception et hallucination doivent être éprouvées comme distinctes. D'un autre côté nous savons que l'investissement de l'objet dans la représentation est inhérent à l'absence de l'objet dans la perception. Ce sont deux négatifs travaillant la psyché : pour la représentation, l'absence de l'objet investi. Pour la perception, la perte de ce que nous avons qualifié en termes d'«objet-satisfaction-hallucinatoire (*Ibid.*, p.74).

Le perceptif joue un rôle d'excitation et une forme d'énergie psychique pulsionnelles : «Ce que le Moi éprouve comme perception extérieure est le produit final d'une transformation qualitative que subit l'énergie pulsionnelle dans sa quête incessante de l'objet-satisfaction hallucinatoire» (*Ibid.*, p.75). L'absence d'investissement à la base crée une béance, un vide qui fait effet d'appel pulsionnel : mouvement pulsionnel hallucinatoire pour la perception ou quête pulsionnelle de l'objet absent pour la représentation. Tout cela s'entend aux organes des sens, limites corporelles, zones érogènes. Les auteurs postulent que ces dualités à partir du «chaos» pulsionnel préexisteraient aux matrices originaires d'A. Green. Un lien ternaire «originaire» émerge par la figuration de la cause émergeant du négatif : «ni maman ni bébé parce que papa».

III. 2. 2. 5. L'inversion pulsionnelle fondamentale

De son côté, B. Rosenberg nous invite à penser la notion d'inversion pulsionnelle fondamentale (IPF) comme première manifestation de la négativité. Pour l'auteur, la libido doit rendre inoffensive la pulsion destructrice alors elle dérive cette pulsion vers l'extérieur, vers les objets du monde grâce à la musculature qui est le système organique (1995, p.189) conformément au principe décrit par S. Freud précédemment. Pour B. Rosenberg, l'IPF est la première manifestation de la négativité car elle révèle quelles sont les sources pulsionnelles de la négativité (*Ibid.*, p.189). Il s'agit d'envisager cette inversion comme le tout premier changement d'objet des pulsions. Ce qu'il nomme aussi «négativité primaire», utilise donc l'opposition dedans-dehors et lui donne pour la première fois un sens défensif fondamental, et, comme il a été dit, un «sens défensif vital» (*Ibid.*, p.190). Il s'agit en fait d'un travail de canalisation de l'action des pulsions pour que cela convienne au Moi et à l'appareil psychique. Ce symbole de la négation est la première indépendance à l'égard de la contrainte du principe de plaisir et en même temps vis-à-vis de la pulsion de mort. Le moi se situe donc à la charnière de la rétention de la libido à l'intérieur et de la dérivation de la pulsion de mort à l'extérieur. Ainsi le Moi est le lieu de concentration libidinale du Ça qui est attaqué par la pulsion de mort (dans un mouvement conservateur). Cette dernière, en divisant, crée le Moi comme instance séparée. Ce mouvement dérivatif défensif fait du moi l'acteur/porteur de la négativité. L'auteur souligne que le mouvement de rétention précède le mouvement de dérivation.

III. 2. 2. 6. Hallucinatoire et illusion

D.W. Winnicott apporte la notion de «trouvé-crée» (1971), qui appelle au processus hallucinatoire : dans le jeu il y a une hallucination et une projection de l'hallucination dans l'objet. L'auteur s'appuie sur les notions freudiennes évoquant notamment le rôle de la répétition dans le jeu d'enfant, pour qui l'important est «de s'en tenir inflexiblement, à l'identité de l'impression [...] il est évident que répéter, retrouver l'identité constitue en soi une source de plaisir» (S. Freud, 1920, p.87).

D.W. Winnicott reprend l'exemple du jeu de la bobine : l'enfant quand il trouve l'objet et qu'il a l'idée de son jeu, il hallucine dans la bobine sa mère : c'est-à-dire qu'il joue avec la bobine réelle et la bobine à valeur de représentation maternelle. Il y a simultanément de l'hallucination et de la perception et cela donne donc lieu à l'illusion. C'est dans le cadre de cette illusion que peut advenir la symbolisation. Nous verrons plus loin les «applications» cliniques des concepts d'aire transitionnelle en lien avec ce processus d'illusion.

III. 2. 2. 7. Mouvement et formes motrices de l'hallucinatoire

Dans un registre plus «mécanique», en lien avec la clinique qui sera présentée plus loin et avec l'idée de mouvement inhérente au vibratoire, F. Duparc propose un développement sur les formes motrices en lien avec l'hallucinatoire : «la carence d'élaboration laisse un «trou dans le psychisme», qui se réduit alors à la production compulsive d'une forme motrice hallucinatoire plus ou moins bruyante sur le plan symptomatique» (2001, p.1291). Les formes motrices hallucinatoires sont des formes primaires de symbolisation : elles se situent «aux confins de l'irreprésentable», «la forme peut parfaitement se prêter, elle aussi, à la fixation dans des comportements répétitifs qui traduisent la carence d'élaboration, ou la fixation traumatique» (*Ibid.*, p.1292). Il y a ici une potentialité représentative.

Pour rejoindre ici les travaux sur l'imitation de J. Nadel décrits plus haut, l'auteur souligne la «valeur imitative de la perception» déjà mentionnée par S. Freud (1919) . Ainsi, y a-t-il recrutement de la motricité pour toute perception, et un lien vivant entre perception et représentation ou pensée, émotion et action. L'agitation motrice peut brouiller la perception jusqu'à la faire disparaître également.

L'auteur nous indique les potentialités d'évocation de représentations de l'hallucinatoire :

Même si le sujet a réussi à colmater ce noyau traumatique dans une crypte, sa

forme hallucinatoire est convoquée chaque fois que le sujet se trouve en position d'appel de ce fantasme non élaboré, par un évènement de la réalité qui entre en résonance avec lui, et réveille l'attente d'une élaboration restée en souffrance. (*Ibid.*, p.1293)

Ce processus s'avère fondamental pour penser l'application des médiations thérapeutiques et leur potentiel symbolisant.

Ainsi, en cheminant dans les théorisations du négatif et de l'hallucinatoire, nous avons pu explorer la qualité «en creux» du vibratoire, la substance de l'élan en quelque sorte qui est donné en alternance avec l'appui. La vacuité, la possibilité que le vide peut faire advenir est ce en quoi le vibratoire semble être tout autant promesse que menace. Nous verrons à présent comment cet espace possible, ce risque de destructivité aussi, sont inhérents aux processus de symbolisation tels qu'ils ont pu être décrits et définis par de nombreux cliniciens.

III. 2. 3. Les processus de symbolisation

Nous proposons à présent d'explorer les principales notions inhérentes à la symbolisation. C'est à partir de la clinique, et d'une clinique parfois extrême, que nous nous heurtons à des impensables, des vécus irreprésentables en côtoyant la souffrance des sujets et leurs modalités d'expression. L'élément clé sera alors de pouvoir survivre à ces échecs de la pensée grâce à la créativité : celle du clinicien mais surtout celle du sujet. Cette conjonction de possibles, soutenue par la mise en place d'une relation, même minimale, laisse alors la place à des formes multiples d'expression fécondes tant elles peuvent mener le Soi à s'appuyer sur des ressources jusque-là non perçues, non reconnues.

III. 2. 3. 1. Le regard de la psychanalyse, les principales définitions

De façon générale, A. Gibeault nous indique que «La symbolisation désigne la médiation réflexive entre le sujet et l'objet, entre la réalité psychique et la réalité extérieure, entre le passé et le présent» (In Mijolla de A. et al., 2005, p.1765).

Avec la constitution du principe de réalité :

une forme d'activité de pensée se trouve séparée par clivage ; elle reste indépendante de l'épreuve de réalité et soumise uniquement au principe de plaisir. C'est cela qu'on nomme la création de fantasmes qui commence déjà avec le jeu des enfants et qui, lorsqu'elle se poursuit sous la forme de rêves diurnes cesse de s'étayer sur des objets réels » (S. Freud, 1911, p.138-139)

Ce que S. Freud appelle processus primaire psychique est :

ce type de processus qui se produit dans l'inconscient par contraste avec le processus secondaire qui a cours dans l'état de veille normal. [...] Ce serait alors la tâche des couches supérieures de l'appareil psychique que de lier l'excitation pulsionnelle lorsqu'elle arrive sous forme de processus primaire (1920, p. 86)

L'autre tâche de l'appareil psychique est de lier l'excitation ou de la maîtriser, et ceci indépendamment du principe de plaisir.

L'hallucination est satisfaction. Il y a une scansion temporelle chez S. Freud : tout d'abord il faut envisager l'étagage de la pulsion sexuelle sur la fonction d'autoconservation (c'est à dire hallucination de la satisfaction et montée de l'angoisse automatique traumatique). Puis, il y a avènement du stade de l'objet : la mère saisie comme un objet total. Nous observons ici une binarité temporelle. L'après-coup permet de saisir la pensée comme «réorganisation rétroactive ouvrant au processus de symbolisation dans l'écart entre le champ du besoin (ingérer le lait) et le champ de la pulsion (incorporer le sein)» (Gibeault A., In Mijolla de A. et al. 2005, p.1765).

Nous trouvons chez S. Freud dans la «lettre 52» adressée à W. Fliess (1896) les premières propositions qui mèneront ensuite à de fructueux développements sur la symbolisation, avant les mots. On y trouve ainsi la proposition de traces dans l'appareil mnésique qui vont se diviser en trois types d'inscription : tout d'abord une trace mnésique perceptive (la matière première psychique), puis la représentation-chose (ce sont les formes de représentation de la chose par la chose elle-même, comme les images du rêve) et enfin les représentations-mots. Dans le passage de la première à la deuxième inscription, un investissement massif a lieu : c'est l'hallucination. Tout l'intérêt d'inscrire la symbolisation primaire dans ces étapes précoces de développement du sujet, baigné dans un environnement, est d'enrichir la vision intra-subjective initiale par l'influence sociale, et donc de penser le sujet et les processus en développement de façon intersubjective.

Chez M. Milner, la symbolisation s'appuie sur le processus par lequel «l'intérêt de l'enfant est transféré d'un objet primaire initial à un objet secondaire». (1979, p.844). Selon l'auteure il y a aussi nécessité d'organiser notre monde interne, nécessité qui fait découvrir l'identité dans la différence sinon l'expérience deviendrait un chaos. La formation du symbole est un phénomène régressif nous permettant d'abaisser nos capacités d'adaptation à la réalité, de revenir à une étape où la frontière entre monde interne et monde externe est abolie. La pensée symbolique est une partie de la pensée dite primitive prélogique : la chose désignée et le symbole sont mêlés.

L'illusion et la fusion sont nécessaires pour envisager la pensée symbolique car l'illusion permet au sujet de croire que l'objet secondaire est l'objet primaire. La délimitation entre réalité intérieure (par exemple dans un tableau, dans une cure psychanalytique) et réalité extérieure (permise par le cadre) permet que se développe l'illusion créatrice ou le transfert, par exemple. L'objet primaire est ici considéré comme une fusion de soi et de l'objet (bouche et sein fondus en un par exemple).

III. 2. 3. 2. Le champ de l'originaire

Pour inscrire la question du vibratoire au sein des processus de symbolisation, nous nous référons principalement à la conceptualisation de P. Aulagnier et notamment en ce qui concerne l'originaire et les pictogrammes de jonction.

Pour l'auteure, l'originaire est le «témoin de la pérennité d'une activité de représentation qui use d'un pictogramme qui ignore l'image de mot et a comme matériau exclusif l'image de la chose corporelle» (1975, p.19). L'originaire remplit la fonction de «fond représentatif». Son activité se situe dans la métabolisation des expériences sensorielles sources d'affect en une proto-représentation qu'est le pictogramme. Elle précise : «L'espace et l'activité de l'originaire sont pour nous différents de l'inconscient et des processus primaires. Cette activité a comme propriété de métaboliser tout éprouvé affectif présent dans la psyché en un pictogramme qui est, indissociablement, représentation de l'affect et affect de la représentation» (*Ibid.*, p.77).

De façon générale, pour représenter la situation de rencontre, P. Aulagnier (1975) nous propose trois productions qui sont les «lieux d'inscription de trois espaces-fonctions» : la première est donc celle de l'originaire et de la production pictographique. Le postulat de l'originaire est qu'il est capable d'auto-engendrement. La seconde se situe dans le champ des processus primaires et de la représentation scénique (lieu des phantasmes). Ici, le postulat est que le désir de l'Autre a tout pouvoir sur l'existant. La dernière appartient au domaine des processus secondaires et se démarque par des représentations idéïques, soit la possibilité d'une mise-en-sens comme œuvre du Je, ici le sujet peut rendre un discours. Il est important de souligner que ces trois productions peuvent coexister tout au long de la vie, une fois l'une acquise, elle n'efface pas la ou les précédentes.

Pour l'auteure, l'activité de représentation équivaut à un travail de métabolisation : «métaboliser un matériau hétérogène de manière à ce qu'il puisse prendre place dans une représentation qui n'est que la représentation du postulat lui-même» (*Ibid.*, p.30). Elle poursuit en pointant que toute activité de représentation comporte un éprouvé de plaisir, et que le cas du plaisir du déplaisir s'inscrit dans les processus primaires.

L'autre élément fondamental de sa réflexion est ce qu'elle décrit comme violence primaire que représente la différence entre la psyché maternelle avec le refoulement mis en place et la psyché de l'infans. La violence primaire est :

l'action psychique par laquelle on impose à la psyché d'un autre un choix, une pensée ou une action qui sont motivés par le désir de celui qui l'impose mais qui s'étaye sur un objet qui répond pour l'autre à la catégorie du nécessaire. (*Ibid.*, p.40)

La pensée de P. Aulagnier emprunte au modèle sensoriel pour ce qui est de l'activité de l'originaire, elle pose l'hypothèse qu'au fondement de la vie de l'organisme il y a une oscillation continue entre «le prendre-en-soi» et le «rejeter-hors de soi» (*Ibid.*, p.65). D'ailleurs, l'excitation produite par la rencontre entre l'organe sensoriel et l'objet de cette excitation est une dualité ignorée de la représentation pictographique, cela équivaut à une autorencontre entre une activité originaire et un produit tout aussi originaire.

Pour rendre la rencontre représentable, il faut qu'il y ait une activité sensorielle, que l'activité psychique vise la prime de plaisir. Cette expérience de plaisir d'organe se situe dans l'expérience de satisfaction réelle à la jonction de deux plaisirs. C'est ce qu'elle nomme «l'objet-zone-complémentaire» (*Ibid.*, p.62). Il s'agit du pictogramme ou de la mise en forme d'un schéma relationnel entre l'espace psychique et ce qu'il y a en-dehors, il y a ici une relation d'identité et de spécularisation réciproque.

Elle décrit aussi le jeu de la pulsion de mort, qui représente la haine radicale pour l'activité de représentation, car celle-ci suppose la perception d'un état de besoin qu'il faut annuler.

Pour P. Aulagnier, le pictogramme est la forme la plus archaïque de la symbolisation, il définit des images sensorielles éparses, non différenciées. C'est une des caractéristiques du fonctionnement originaire dont les formes restent présentes tout au long de la vie du sujet. La symbolisation et le symbole primaire (ou pré-symbole), sont tout ce qui se passe au niveau sensori-affectivo-moteur. On n'est ni dans le langage, ni dans une image consciente, mais dans des réactions pré-figuratives qui prendront sens après une mise en forme.

Ensuite viendront les représentations de chaînes d'images unifiées, qui sont les images construites en lien avec l'objet qui va avoir une charge d'affect définie. Nous nous situons ici dans les processus primaires, la pensée de l'image, la configuration du rêve. Finalement, viendront les représentations de mots et donc le passage aux processus secondaires. Le mode d'expression de la symbolisation secondaire signifiera de passer des images aux mots, à la narration.

A la suite des travaux novateurs de P. Aulagnier et au regard de travaux de recherches pluridisciplinaires, M. Pinol-Douriez propose un maillon fondamental dans la constitution de la vie psychique du bébé : les proto-représentations. Pour elle, «la représentation (sous la forme de proto-représentations) apparaît-elle déjà, au tout début de la vie, comme une transformation par assimilation active» (1984, p. 74). Le bébé, pris dans une «indifférenciation» avec son environnement devient actif et constitue «ces premiers schèmes ou schémas [...] *indissociablement affectifs et cognitifs* [...] dans le cadre d'interactions étroites [avec] la mère (ou le partenaire)» (*Ibidem.*). Ces constructions vont permettre au bébé, dans un premier temps de reconnaître puis dans un second temps d'anticiper ; «Les schèmes ou schémas sur lesquels s'appuient ses reconnaissances et anticipations me semblent avoir le statut de proto-représentations» (*Ibidem.*) nous indique l'auteure.

III. 2. 3. 3. La symbolisation primaire

La symbolisation primaire est définie par R. Roussillon comme étant «le processus par lequel les traces perceptives sont transformées en représentations de choses, c'est-à-dire le premier travail de métabolisation de l'expérience et de la pulsion» (2001, p.159). Il spécifie plus tard que :

les premiers processus de transformation, donc les processus de ce que j'ai proposé de nommer dès 1991 «symbolisation primaire», doivent, pour être appropriés, à la fois s'étayer sur la sensorialité et être inscrits, reconnus et validés dans la relation avec un objet significatif de la première enfance. (2014, p.155)

Ainsi, la pertinence du concept de symbolisation primaire pour R. Roussillon¹⁸ réside en ce qu'il prend en compte le domaine de la sensorialité et celui de la motricité. Ceci n'est pas sans poser des problèmes théoriques, notamment en référence aux fondamentaux freudiens. Il faut alors envisager l'articulation entre symbolisation secondaire, inhérente aux névroses, et symbolisation primaire dans le registre en-deçà du langage verbal.

L'enjeu est de proposer différents niveaux dans les processus de symbolisation prenant en compte la répétition dans le cas du traumatisme. L'énigme de la contrainte de répétition avait fait apparaître la pertinence du concept de la pulsion de mort chez S. Freud. Voici comment il propose d'envisager la contrainte de répétition :

Au fond du psychisme, la contrainte de répétition représente la neutralité d'un processus, d'une réalité de l'expérience qui appelle la nécessité de sa signification et de sa reprise au sein d'une subjectivation commandée par les contraintes du principe plaisir/déplaisir.[...] La présentation seconde n'est pas une présentation répétée, elle est représentation, mais il lui faut se saisir subjectivement comme telle pour devenir représentation pour un sujet, c'est-à-dire dépasser l'état de présentation perceptive. Pour cela elle devra d'abord se saisir comme répétition différente, c'est-à-dire représentation, nouvelle

¹⁸Les propos attribués à R. Roussillon dans ce paragraphe sont issus d'une communication de l'auteur au sein d'un colloque sur «Les formes primaires de symbolisation» (Colloque international des 3&4 février 2012, Université Lumière Lyon 2)

présentation, et non nouvel accès premier, répétition du même. Ensuite ses différences pourront commencer à être repérées et avec elles la part de création propre du sujet, la part de transformation que chaque « répétition » comporte (2001, p.68)

Aux fondements des problématiques de répétition, il faut alors envisager les expériences primaires précédant l'apparition du langage et tendant à revenir sous un mode actualisé : soit hallucinatoire soit sous forme de réminiscences. Pour R. Roussillon, s'il y a répétition, c'est qu'il y a nécessité à ce qu'elles s'intègrent dans le psychisme. En effet, les symbolisations et leur temporalité se conçoivent à partir de l'expérience du traumatisme, il y a un premier temps : «la prise», où la première urgence de l'appareil psychique est d'assurer la prise sur ce qui a été vécu. Le sujet recourt à l'utilisation d'un mécanisme de défense nécessaire pour avoir prise sur ce qui se passe. Le second temps est celui de la déprise : le sujet retient quelque chose de ce qui s'est passé en répétant l'expérience mais pas à l'identique (sinon on est dans le trauma). Le sujet peut commencer à se séparer de l'expérience initiale. Le troisième temps est celui de la reprise, c'est la symbolisation à proprement parler : c'est le moment du jeu, de l'élaboration psychique (c'est impossible si les deux premiers temps ne se sont pas «bien passés»). Dans les cliniques extrêmes, l'auteur estime que «Les formes cliniques de l'autisme et de la psychose manifestent des stéréotypes et des automatismes qui portent la marque de l'action de la compulsion à la répétition» (2001, p.15). Dans cette dynamique de répétitions traumatiques, et de mise en échec de la symbolisation, G. Lavallée apporte un éclairage avec l'hallucinatoire : «Si le bébé est confronté à un environnement véritablement traumatique, son hallucinatoire va tenter de lier perception et représentation en poussant à la répétition des traumas» (1999, p.80).

III. 2. 3. 3. 1. Symbolisation primaire et contenance

Avec le développement du concept de Moi-Peau (1995), D. Anzieu amène la question de la symbolisation au plus près de la constitution du sentiment d'existence du sujet en lien avec ses sensations et par ses compétences à conquérir une pensée réflexive. Pour l'auteur : «le Moi se constitue comme une enveloppe contenante, comme barrière protectrice et comme filtre des échanges, par dérivation de sensations épidermique et proprioceptive et par internalisation d'identification pellicule» (1976, p.161).

La constitution du Soi, dans ce cadre, serait l'ébauche d'une unité et d'une identité comme ensemble psychique pré-individuel. Par la suite, D. Anzieu évoque ainsi la mise en évidence d'une peau auditivo-phonique plus précoce et sa fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser. Ainsi, dès le début de la vie psychique, le sujet est envisagé comme potentiellement compétent à s'établir à partir de la dualité auditive et pellicule qui va servir à le renseigner sur la distinction entre le Soi et le monde, et garantir ainsi des limites protectrices et communicantes.

Enfin, avant la constitution de l'instance surmoïque pour laquelle D. Anzieu insiste sur l'origine acoustique, il s'agit d'envisager l'enveloppe sonore comme la création d'un «espace-volume commun» permettant un échange bi-latéral, d'une «première image spatio-auditive du corps propre», et d'un lien de relation fusionnelle réelle avec la mère.

Grâce à ses travaux cliniques et ses observations précoces chez le nourrisson dans son environnement primaire, E. Bick a, quant à elle, pu enrichir la question de la contenance en proposant le modèle de l'objet contenant :

le besoin d'un objet contenant apparaît, dans l'état infantile non-intégré, comme la recherche effrénée d'un objet-une lumière, une voix, une odeur ou tout autre objet sensuel qui peut tenir l'attention et de ce fait être expérimenté, momentanément tout au moins comme tenant ensemble les parties de la personnalité. L'objet optimal est le mamelon-dans-la-bouche, accompagné du portage, des paroles et de l'odeur familière de la mère» (1968, p.136).

A. Ciccone, en se joignant à la pensée de D. Meltzer(1975), répertorie quatre qualités du contenant :

L'objet contenant doit avoir des limites, c'est à dire qu'elles doivent être

concrètement représentées et fondamentalement définies par l'attention sélective. Ensuite, le contenant doit être un lieu de confort, c'est à dire qu'il doit être abrité de toute stimulation inappropriée venant de l'intérieur du corps, donc il doit avoir des qualités sensorielles et émotionnelles. Puis, il doit garantir l'intimité et enfin être caractérisé par l'exclusivité c'est à dire induire le sentiment d'«être unique». (1991, p.70-71).

Le premier postulat qu'A. Ciccone dégage en référence aux travaux d'E. Bick met l'accent sur l'existence d'un objet externe sur lequel se basent les expériences de l'enfant et à partir desquelles l'introjection des qualités de cet objet pourra se faire :

les parties de la personnalité sont ressenties comme n'ayant aucune force liante entre elles et doivent de ce fait être tenues passivement ensemble grâce à la peau faisant office de limite. Mais cette fonction interne de contenir les parties du Self dépend à l'origine de l'introjection d'un objet externe, reconnu apte à remplir cette fonction (E. Bick, 1968, p.135).

De plus, selon E. Bick, il est important que chaque séparation soit suivie de retrouvailles pour voir si l'objet externe est toujours là et aussi pour «réparer la symbiose», car cela permettra de renforcer l'objet interne (A. Ciccone, 1991, p.69). A. Ciccone précise ensuite que l'objet contenant externe n'est pas un contenant au sens d'un récipient, mais un contenant au sens d'un «attracteur» selon D. Houzel. Cet auteur met en évidence la qualité préalablement attractrice de l'objet contenant permettant alors de stabiliser les émotions (D. Houzel, 1999).

III. 2. 3. 3. 2. Les signifiants de démarcation

C'est G. Rosolato, en 1985, qui propose ce concept pour un processus qui trouve ses origines dès la toute petite enfance, avant que le langage verbal ne se mette en place. L'idée générale est la possibilité, pour ces signifiants, de délimiter une figure sur un fond, ils vont donc pouvoir évoquer les opposés : plaisir/déplaisir, bon/mauvais, présence/absence, dedans/dehors, activité/passivité... Ils se forment au moment des interrelations dans une «gestualité analogique».

Voici comment G. Rosolato insère son concept dans le champ des représentations : «Lorsque la globalité de la «forme» se suffit à elle-même dans sa portée signifiante, nous avons affaire avec le signifiant de démarcation et lorsque s'engage sa décomposition, nous tenons une représentation dont les éléments sont eux-mêmes des signifiants de démarcation» (1985, p.73). Ce concept est intimement lié à la concrétude vivante des communications infra-verbales humaines et culturelles :

Dans les représentations temporelles (sons, gestes, musique, cinéma), les articulations séquentielles qui constituent l'œuvre dans la durée s'appuient sur des unités (plans, formes, objets ou cellules musicales) mais dont le sens ne se dégage que dans le déroulement temporel avec la diégèse et par les variations sur les répétitions. (*Ibid.*, p.73)

La définition du signifiant de démarcation donné par l'auteur, met en évidence la valeur matérielle implicite dans les représentations primaires : «On dira que le représentant de la représentation (*Vorstellungsrepräsentanz* de S. Freud), en tant qu'«élément matériel», ou substantiel fixe, perceptuel ou mémorisé, et support formel de la représentation (représentant qui donne re-présentation), est le signifiant de démarcation» (*Ibid.*, p.80).

Ces signifiants de démarcation ont une grande valeur dans la clinique que nous rencontrons et notamment de par l'abord des questions dynamiques que supposent le rapport à la musique (le mouvement et le temps).

III. 2. 3. 3. Les signifiants formels




Pour penser la symbolisation, D. Anzieu nous amène un concept particulièrement éclairant : le signifiant formel (1987) qu'il définit comme un représentant-chose, plus particulièrement de l'espace et des états du corps en général. Selon l'auteur, les signifiants formels sont constitués d'images proprioceptives, tactiles, coenesthésiques, kinesthésiques, posturales, d'équilibration : ils ne se rapportent pas aux organes des sens. Ce sont des premières formes unifiées à partir du pictogramme (défini par P. Aulagnier en 1975). Elles ouvrent à des possibilités de symbolisations au niveau des contenants psychiques, des contenants de pensée.

Ainsi les signifiants formels sont-ils indissociables de la notion d'enveloppe psychique. Selon D. Houzel (1999), la constitution de l'enveloppe psychique se ferait grâce à un processus de stabilisation des mouvements pulsionnels et des turbulences émotionnelles. Il rejoint ici W.R. Bion (1962) dans sa façon de décrire la projection des éléments instables chez l'enfant dans la psyché de la mère afin qu'elle les stabilise via la fonction α .

III. 2. 3. 3. 4. La dynamique de la symbolisation ou les indices du vibratoire

Dans ses travaux sur l'intersubjectivité, D. N. Stern apporte une nouvelle catégorie de phénomènes qu'il nomme «accordage affectif» (1985). Au-delà de l'imitation, il développe la correspondance transmodale en jeu : «l'accordage affectif est, alors, l'exécution de comportements qui expriment la propriété émotionnelle d'un état affectif partagé sans imiter le comportement expressif exact de l'état interne», «l'imitation traduit la forme, l'accordage traduit la sensation» (1985, p. 186). Les mécanismes sous-jacents à l'accordage se composent de propriétés amodales : il s'agit de l'intensité, de la forme, du temps, du mouvement et du nombre. Il développe également le concept d'affect de vitalité dans l'art et le comportement, plus spécifiquement il parle de la musique «en tant que fait temporel réel, [qui] a une dimension homogène au temps. Pourtant elle fait naître un temps virtuel, c'est à dire un temps vécu ou ressenti, s'accéléralant, trébuchant, s'étirant ou ponctuellement suspendu.» (2010, p.204).

Les affects de vitalités témoignent du caractère dynamique, cinétique des émotions qui distinguent l'animé de l'inanimé parallèlement aux processus organiques inhérents à la vie. Ils sont manifestes dans tous les comportements et «peuvent être aussi presque tout le temps la matière de l'accordage», ils sont «la façon dont n'importe quel comportement, dont tous les comportements sont exécutés, et non pas un comportement spécifique» (*Ibid.*, p.202). Dans les domaines de l'art et des comportements, et en prenant l'exemple du geste, D.N. Stern explique que «nous ne ressentirons pas le geste en fonction des propriétés perceptives de rythme, d'intensité et de forme, nous le ressentirons directement comme «énergique» c'est à dire en termes d'affect de vitalité» (*Ibid.*, p. 204).

Concernant les processus participant à la formation du sens du Soi et d'un autre émergents, D. N. Stern développe le caractère amodal de la perception : «Le nourrisson est pré structuré pour réaliser des transferts transmodaux d'informations qui permettent de reconnaître une correspondance entre le toucher et la vision» (1985, p.70), et «ainsi l'aptitude à trouver des correspondances audiovisuelles transmodales pour le niveau absolu d'intensité paraît être bien dans les possibilités du nourrisson dès l'âge de trois semaines» (*Ibid.*, p.71). Ainsi, le nourrisson serait-il déjà capable de représentations abstraites dès les premières semaines de vie qui ressembleraient à «des formes, intensités, figures temporelles-les caractères plus «globaux» de l'expérience». De cette façon : «Le sein émergerait comme une expérience déjà intégrée (d'une partie) de l'autre, à partir du lien établi instinctivement entre des sensations tactiles et visuelles» (*Ibid.*, p. 75). L'auteur parle également de perception «physiognomonique», les affects étant considérés dans une dimension supra-modale, «Par exemple, une ligne dans un plan ou une couleur ou un son sont perçus comme heureux (), triste () ou exprimant la colère ().» (D. N. Stern, 1985, p.77).

Enfin, D.N. Stern précise que le bébé serait immergé en permanence dans ces «émotions de vitalité», et qu'il serait confronté aux affects de vitalité plutôt qu'à des affects catégoriels comme la colère, la joie, la tristesse etc.)» (*Ibid.*, p. 78)

III. 2. 3. 4. Créativité et processus créateur

Ainsi, le terreau psychique propice à la créativité est-il déjà bien défini par la tendance inexorable vers la symbolisation si les conditions sont réunies. Si de nombreux travaux de recherche existent au sujet des grands artistes et sur la création de l'œuvre, nous pouvons aussi trouver des réflexions très fécondes sur la créativité à l'œuvre dans la clinique. Nous verrons dans la partie ci-dessous comment la créativité se manifeste dans différents domaines et sur quoi elle se fonde.

Chez Freud, «la substitution du principe de réalité au principe de plaisir ne signifie pas une suppression du principe de plaisir mais seulement une façon d'assurer celui-ci» (1911, p.140). S. Freud en déduit ici un motif favorisant le sentiment religieux avec la promesse d'un plaisir futur si l'on renonce au plaisir présent. Il souligne que les sciences parviennent mieux à ce renoncement par la compensation permise par le plaisir intellectuel. Dans l'art, il propose que l'artiste transforme ses désirs érotiques et ambitieux en forme. Il devient ainsi créateur, à l'image de Dieu, et il permet aux autres hommes, éprouvant la même insatisfaction que lui, de s'identifier à sa démarche.

S. De Mijolla (2005) nous éclaire sur la pensée des grands thérapeutes d'enfants quand ils envisagent les processus à l'œuvre dans la créativité. Ainsi, met-elle en exergue chez M. Klein et D.W. Winnicott : la créativité comme attitude active du moi à l'égard de ses objets. Pour M. Klein la créativité vient de l'impulsion à réparer un objet primitivement clivé chez le bébé. La créativité est une fonction réparatrice. Pour D.W. Winnicott la créativité, est différente du fantasme (qui peut être en rupture avec l'activité créatrice). D'ailleurs, nous dit-elle, D.W. Winnicott fait de la créativité un pilier fondateur du sentiment de soi qui : «ne peut s'atteindre qu'au travers de cette activité créative physique et mentale dont le modèle est le jeu» (*Ibid.*, p.402). Pour lui, la créativité n'est pas la capacité créatrice : la créativité est universelle, inhérente au fait de vivre. Il précise :

La pulsion créative apparaît aussi bien dans la vie quotidienne de l'enfant retardé qui éprouve du plaisir à respirer que dans l'inspiration de l'architecte qui, soudainement, sait ce qu'il a envie de construire et pense alors au matériau qu'il pourra utiliser afin que sa perle créative prenne forme et figure et que le monde puisse en être témoin. (1971, p.134)

Nous voyons à quel point cette pensée a pu être féconde dans les psychothérapies menées par cet auteur, en témoigne notamment le *squiggle-game*, qui a permis dans la relation patient-clinicien de construire ensemble «ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent, celle du patient et celle du thérapeute.» (*Ibid.*, p.84)

III. 2. 3. 4. 1. Le médium malléable et la création

M. Milner propose le concept de «médium malléable» ; elle précise que pour l'artiste c'est «la substance intermédiaire au travers de laquelle des impressions sont transportées aux sens [...] cette matière malléable qui peut prendre la forme de nos propres fantasmes, peut inclure «la matière» du son et du souffle qui devient notre parole». (1979, p.862). Il permet l'indistinction soi/non-soi, intérieur/extérieur pour recréer l'illusion de l'union avec l'environnement. Ceci s'inscrit comme préalable à des allers-retours entre vécu de séparation et vécu de fusion nécessaire à la constitution des capacités de symbolisation. Le médium est un lieu intermédiaire, de communication, de mélange, de passage et de transformation

«Malléable» est une traduction de l'anglais «pliable» qui se réfère plutôt à la notion de plasticité. Il y a néanmoins intérêt à entendre la possibilité de manipulation de l'objet. L'interface permet de penser le paradoxe entre zone de contact et zone de séparation. Ainsi, l'environnement doit être malléable, c'est-à-dire zone intermédiaire manipulable, permettant des transformations. A partir d'une thérapie menée avec un jeune garçon, M. Milner nous donne des indices sur les qualités du médium malléable : «les jouets utilisés comme un médium malléable (*pliable medium*), extérieur à lui, bien que sans insister sur leur propre existence objective et séparée» (1979, p.854). Cela participe de l'illusion nécessaire à faire émerger la créativité. L'objet ne garde pas les blessures en dépit des attaques. Il permet de prendre conscience de l'expérience du moment de fusion avant de pouvoir atteindre le soulagement de la dé-fusion et par la suite d'accéder au vécu dépressif inhérent aux blessures infligées.

L'enfant, tout comme l'artiste, est en lutte pour nous faire voir ce qu'il voit lui-même dans sa production/création, pour communiquer sa vision intime. Il en va de même chez le scientifique. L'idée étant de cheminer d'une réalité interne et subjective à une réalité objective pour les générations suivantes.

III. 2. 3. 4. 2. Les premières expériences du beau, le rôle des sens

Retournons à Condillac selon lequel le beau est nécessairement lié au bon créé par les sensations selon lui :

Ils se prêtent mutuellement des secours. Le bon et le beau se prêtent des secours mutuels. Une pêche que voit la statue, lui plaît par la vivacité des couleurs : elle est belle à ses yeux. Aussitôt la saveur s'en retrace à son imagination : elle est vue avec plus de plaisir, elle en est plus belle. La statue mange cette pêche ; alors le plaisir de la voir se mêle à celui de la goûter : elle en est meilleure. (1754, p.199)

D. Meltzer, lui, se propose d'aborder l'expérience de l'émerveillement précoce qui permet de lier les expériences sensorielles : «Le sens est d'abord la manifestation fondamentale des passions suscitées par une relation intime avec la beauté du monde» (2000, p.36). Il se base notamment sur l'expérience princeps de la tétée : «Aucune fleur, aucun oiseau au plumage somptueux n'impose autant à notre esprit le mystère de l'expérience esthétique que la vue d'une jeune mère avec son bébé au sein» (*Ibid.*, p.38). Il développe aussi les défaillances possibles d'un tel processus, notamment quand le regard de l'objet se dérobe ou ne peut refléter l'émerveillement de l'infans : «L'élément tragique de l'expérience esthétique réside, non dans son caractère éphémère, mais dans la qualité énigmatique de l'objet.»(*Ibid.*, p.48). Il détaille aussi l'ensemble des messages sensori-moteurs qui vont constituer la présence de l'objet primaire sur lequel l'infans pourra accrocher son attention : «Pour «regarder dans» l'autre, il faut plutôt plonger dans ses yeux tels qu'ils se présentent habituellement au sein du paysage de la personne toute entière. Ce paysage comprend non seulement l'architecture de ses vêtements, mais aussi la géologie du corps sous-jacent, sa structure et son mouvement. Sur ce paysage vivant se pose la musique de l'être-parlant avec ses chants-et-danses, dont beaucoup se donnent à voir alors que d'autres ne sont que de lointains murmures» (*Ibid.*, p.57).

Se basant sur la vision syncrétique et la vision analytique, A. Ehrenzweig défend le *prima* de la vision syncrétique de l'enfant ; c'est à dire «reconnaître les objets en se fondant sur des indices au lieu d'analyser le détail abstrait». Pour lui, «la vision analytique ne ferait alors qu'entraver la reconnaissance des objets, car le moindre mouvement d'un objet peut affecter profondément la forme abstraite de ses détails» (1982, p.50)

Ainsi, le scanning inconscient indifférencié extrait des nombreux détails variables un dénominateur commun ou un axe qui joue le rôle d'«indice». Pour l'auteur, «l'indifférenciation et le syncrétisme, loin d'être chaotiques, sont d'une utilité vitale» (*Ibid.*, p.51). L'enfant «a beau négliger le détail abstrait, ses pouvoirs de reconnaissance sont parfois supérieurs à la vision plus émoussée de l'adulte. Souvent, il lui suffit, pour identifier un objet, d'un indice à peine visible qui échappe à l'adulte moins innocent» (*Ibid.*, p.42)

Ces notions s'appuient sur la dimension visuelle essentiellement, mais pourtant, la démarche artistique ou d'écriture semblent conduire toutes deux à un type de lecture qui doit permettre de dégager les lignes de forces sans être noyé dans la multitude d'éléments qui ont été nécessaires à la production.

III. 2. 3. 4. 3. Les étapes de la création

Dans sa réflexion sur le travail créateur, D. Anzieu (1981) nous propose de le décomposer en cinq phases : le saisissement créateur, la prise de conscience des représentants psychiques inconscients, l'institution d'un code et lui faire prendre corps, la composition proprement dite de l'œuvre et enfin : produire l'œuvre au-dehors. La première étape du travail créateur survient chez le sujet par surprise, D. Anzieu choisit le terme de «saisissement». Lors de cette étape, le sujet subit une sorte de dissociation du Moi. Il faut qu'il réussisse d'une part à se laisser aller à cette régression tout en conservant un regard sur ce qui est en train de se produire en lui. Cette étape s'accompagne de sensations physiques très caractéristiques, notamment une sensation de froid. Ce passage dissociatif provisoire donne lieu à un phénomène hallucinatoire (comme dans un rêve) ou à un début de délire.

La deuxième étape du travail créateur est celle de la saisie, par le sujet, des représentants inconscients surgis de la première phase. A ce moment, il s'agit de fixer le flot pulsionnel particulièrement intense, voire débordant, et d'en saisir, grâce aux instances préconscientes mobilisées, les contours. Cette étape fait l'objet de résistances importantes liées à la nature des représentations qui émergent (affects de honte, culpabilité), parfois les idées novatrices se mélangent aux connaissances déjà acquises, ce qui semble alors disqualifier l'intérêt de la création naissante.

La troisième étape est celle qui marque la différence entre créativité et création : là où la créativité se borne à envisager cet objet naissant comme une curiosité de passage, la création va nécessiter d'investir cet objet comme ayant une «logique interne», et nécessitant une mise en «code». La mise en code peut être une fin en soi, notamment dans la création scientifique, mais s'agissant de la création artistique, le corps de l'œuvre nécessite une mise à distance par l'utilisation de matériau qui fait directement écho au corps du créateur.

La quatrième étape, optionnelle, est celle de la réalisation en soi de l'œuvre : elle fait majoritairement appel aux processus secondaires. La cinquième et dernière étape est la confrontation de l'œuvre finie au public.

Ce qui nous intéresse dans la réflexion de D. Anzieu, même si elle s'élabore de façon privilégiée sur l'activité d'écriture, sont les deux premières étapes. Celles qui nous confrontent, comme le précise l'auteur, à des vécus de transe, à un indifférencié qui nous bouleverse, qui nous saisit et que l'on doit tenter de saisir à notre tour dans un code.

Chez A. Ehrenzweig (1982), trois phases peuvent être distinguées dans le processus créateur : la projection, l'intégration inconsciente (*scanning inconscient*) et la réintrojection partielle. Il insiste, avec la notion de *scanning inconscient* sur la nécessité du «flou» dans la création artistique, il en fait, paradoxalement, une caractéristique de particulière maîtrise esthétique : «une vigilance passive mais vive aux variations subtiles de la réponse du médium est le véritable sommet de la maîtrise [...]» (*Ibid.*, p.94). D'ailleurs, il analyse qu' :

un motif vraiment fécond - dans la musique ou dans le théâtre comme dans les arts visuels - a souvent quelque chose d'incomplet et de vague dans sa structure. Il porte l'empreinte de la vision différenciée qui l'a créé en premier lieu et qui guide son usage. (*Ibid.*, p.84)

L'auteur apporte un regard sensible et pointe la conflictualité à l'œuvre entre processus conscients et inconscients :

une mélodie bien bâtie, pleinement articulée, relève trop de la conscience, tandis qu'un fragment incohérent, un élément de forme disruptif est plus apte à rompre le foyer étroit de la pensée intellectuelle et à produire de la surface lisse de l'esprit une fissure qui mène à la profondeur de l'inconscient (*Ibid.*, p.87)

Ainsi, pour lui, l'œuvre est le résultat d'une tension douloureuse, l'aboutissement d'un processus complexe et singulier : « reprendre à l'œuvre, à un niveau conscient, ce qu'on y a projeté à un niveau inconscient, est peut-être le résultat le plus fructueux et le plus douloureux de la créativité » (*Ibid.*, p 93).

Ces apports théoriques nous inspirent la proximité entre processus complexes secondarisés relevant de l'acte créateur et failles sensibles de l'humain tout autant que fondements indifférenciés, proximité de laquelle peuvent émerger l'idée créatrice, la forme et le sentiment esthétique.

III. 2. 3. 4. 4. Les processus impliqués dans l'acte créateur

B. Chouvier a apporté une importante contribution à la compréhension des processus psychiques impliqués dans l'acte créateur. Pour souligner le caractère fondamentalement intime de l'acte créateur, il défend l'idée suivante : « l'esthétisation a un rôle capital à jouer afin de rendre les voies de l'intime *communicables* » (1998, p.133). Car, à l'origine : « Le premier temps du créer s'appuie sur la position dépressive et la chute tensionnelle liée à la séparation de l'objet : position basse dans laquelle il faut vivre la douloureuse expérience du manque. » (*Ibid.*, p.130). Cet éprouvé tout autant intime qu'universel réémerge à chaque tentative de produire l'acte de créer.

Conséquemment, le créateur se confronte forcément à l'*Unheimlich* (Freud, l'inquiétante étrangeté):

le créateur est celui qui est sans cesse aux frontières troubles de l'imaginaire, au seuil décisif de l'espace interne où tout bascule dans l'autre dimension, au moment crucial où le temps de la réalité du monde est suspendu pour laisser aux choses leur mode d'existence propre, celui qui explore les zones

significatives de l'étrange (*Ibid.*, p.156)

R. Roussillon abonde en ce sens en expliquant que :

Créer c'est produire «soi» sur fond de rencontre de cette altérité interne, d'essence maternelle-féminine, qui sert à se constituer, c'est accepter de rencontrer la surprise de découvrir, en provenance de soi-même, une altérité consubstantielle à soi, et de se relier à celle-ci à travers ses productions. La capacité à créer suppose que cette altérité ne décourage pas d'emblée l'effort pour s'y reconnaître, qu'elle contienne en germe une invitation à y produire une figure de soi-même» (*Ibid.*, p.171)

Il y a donc dans ces approches l'idée que dans l'acte créateur de l'artiste se situe également, aux fondements, une problématique toute singulière et douloureuse : celle de s'extirper d'un entrelas du Soi mêlé aux objets primaires, tout en faisant jouer sa subjectivité avec des parts étranges et obscures de son monde interne.

D'ailleurs, J. Guillaumin, à partir de l'évocation de la transe, dans le même ouvrage collectif, apporte un élargissement au concept de beau qui nous semble pouvoir aussi prendre en compte des expériences plus limites :

Il faut sans doute étendre le champ de l'expérience esthétique, non seulement à tous les objets désignés ou reconnus collectivement comme «beaux», mais encore à des éprouvés ou sensations plus subtiles formant des complexes représentatifs plus personnels, liés ou non explicitement à la beauté comme telle (1998, p.43)

R. Roussillon propose de comprendre l'acte créateur comme une saisie, avant tout, par le sujet de sa subjectivité. Ainsi, pour lui : «c'est l'activité créatrice/transformatrice qui permet au sujet de se saisir de lui-même» (1998, p.169), «il y a des sujets aux prises avec les particularités de leur histoire traumatique, qui tentent, avec plus ou moins de talents et de réussite, de matérialiser de façon représentative ce qui les tient» (*Ibid.*, p.167).

Ainsi voyons-nous, à travers la réflexion psychanalytique féconde sur l'acte créateur, comment les apports de la symbolisation tendent à l'universalité des processus qui touchent inévitablement aux origines d'un être sensible devant dépasser ses failles, manier la mise en forme à partir d'un indifférencié, laisser jaillir hors de soi, tout en maintenant une relation étroite à l'objet.

III. 3. Vibratoire et soin

Ce travail de recherche a tout d'abord pris sens à partir d'expériences cliniques. C'est en effet dans des établissements de soin au sens large que je côtoie régulièrement ce mot : «vibratoire». Il n'est pas toujours aisé de comprendre le sens qu'il recouvre. Pourtant, il est énoncé comme une évidence. Etrangement, c'est un mot complètement absent du vocabulaire musical. Si le mot vibratoire est employé, c'est soit pour envisager un rapport pathologique du sujet à l'environnement : «il s'enferme dans le vibratoire», soit pour décrire les attraits particuliers des sujets et sur lesquels nous pourrions essayer de créer une rencontre. Pour moi, il était cette chose créée qui provoquait des effets bien particuliers et pouvait soit accompagner la rencontre, soit détourner le sujet du monde. L'utilisation du violoncelle comme médiation thérapeutique a nécessairement convoqué le vibratoire de façon incontournable dans la rencontre avec le sujet, et il s'est trouvé être un élément du dispositif. Mais pour autant, le vibratoire a-t-il des vertus «soignantes» ? S'il n'appartient pas à ma thèse d'y répondre, nous tâcherons néanmoins d'observer les liens qui existent entre le soin psychique et le vibratoire.

Premièrement, nous tâcherons de situer l'objet sonore dans la clinique, c'est à dire dans la relation thérapeutique tel qu'il se manifeste et engage des processus spécifiques.

Ensuite, nous préciserons sur quelles bases théoriques se fondera notre dispositif à médiation violoncelle. Pour ce faire, nous nous référerons aux grands penseurs de la médiation thérapeutique, de la clinique groupale et de l'autisme pour recenser les concepts pouvant étayer notre démarche.

Enfin, nous présenterons les théories qui se sont intéressé à l'autisme sous l'angle de la clinique et préciserons particulièrement la notion d'enveloppe en lien avec ce trouble ainsi que la référence au vibratoire déjà proposée.

III. 3. 1. L'objet sonore dans la clinique

Chaque son est une minuscule terreur. Tremite. Il vibre. (P. Quignard, 1996, p.42)

Chez S. Freud, les références à la musique sont peu fréquentes, mais on trouve d'avantage d'écrits sur le monde sonore et ses figurations. Il se reconnaissait aisément comme non musicien et semblait souvent perplexe sur le monde de la musique et des musiciens. Pourtant le monde sonore et ses images vont infiltrer autant la méthode que les théories psychanalytiques. Dans sa seconde théorisation sur l'hallucination (1937) par exemple, il parle de l'hallucination comme du «retour d'un événement oublié des toutes premières années, de quelque chose que l'enfant a vu ou entendu à l'époque où il savait à peine parler». Il développe cependant dès la *Contribution à la conception des aphasies*, une théorisation de la représentation de mot et de la représentation d'objet : «Le mot est donc une représentation complexe, composée des images mentionnées, ou, autrement dit, au mot correspond un processus associatif compliqué où les éléments énumérés d'origine visuelle, acoustique et kinesthésique entrent en liaison les uns avec les autres» (1891, p. 127). Ainsi, c'est essentiellement autour des représentations de choses et représentations de mots que S. Freud décèle l'intervention fondamentale de l'«ouïr», en 1923 :

Les restes verbaux proviennent essentiellement de perceptions auditives, de sorte qu'ainsi il existerait pour le système *Pcs* une origine sensorielle particulière. Quant aux éléments visuels de la représentation de mot, on peut, en première analyse, les négliger comme secondaires, acquises par la lecture, et de même pour les images motrices du mot qui, sauf chez les sourds-muets, jouent le rôle de signes auxiliaires. Le mot est bien à proprement parler le reste mnésique du mot entendu. (1923, p.257)

III. 3. 1. 1. L'enveloppe musicale

E. Lecourt (1987), en lien avec les travaux de D. Anzieu sur les enveloppes psychiques (1987), expose la notion d'enveloppe musicale et explique la naissance de l'instrument de musique comme issu de la cavité sonore, la caisse de résonance étant une préforme de la cavité sonore. Elle reprend d'ailleurs l'exemple de la guimbarde (instrument qui résonne et amplifie les vibrations émanant de la voix et du souffle). En étudiant les spécificités des sons de derrière et de devant, ainsi que des «pertes corporelles», l'auteure démontre l'importance de la constitution d'une enveloppe sonore, pour un sentiment de continuité d'être et le contrôle de la production de sons. Ainsi, à la définition de l'enveloppe sonore comme niveau de mentalisation à l'intérieur du vécu sonore assurant surface, continuité et contenance, elle ajoute la fonction des codes avec le langage verbal et musical. Ces codes sont caractérisés par des délimitations de zones dans le vécu sonore, la constitution de sous-ensembles de sons, par l'utilisation de caractéristiques sonores, l'intégration de silences notamment. D'autre part, elle développe la notion d'intervalle sonore du soi en faisant évoluer le concept d'enveloppe sonore (qui serait trop figuratif) vers celui de «halo sonore», à l'intérieur duquel se développeraient deux dimensions : l'intervalle de soi à soi (c'est à dire notre relation aux phénomènes sensoriels propres) et l'intervalle de soi à l'objet (l'environnement matériel). Il s'agit ici de partir de la délimitation que permet l'intervalle musical caractérisant un choix de rapports de fréquences et de timbres entre deux sons dans le temps (mélodique), et dans l'espace (harmonique).

M-F. Castarède apporte, à partir de l'enveloppe sonore de D. Anzieu(1987), la notion d'enveloppe vocale. Après avoir repris les différentes étapes de constitution de l'ouïe *in utero* et des échanges avec la mère, elle définit deux caractéristiques de la voix maternelle : la continuité mélodique (notamment avec l'émission de voyelles), et la scansion (notamment avec la discontinuité des consonnes), dans un registre plus musical, le chant a vocation mélodique et vocation rythmique (2001). L'auteur met en exergue des phénomènes «d'ambiance» que l'on peut qualifier de «télépathiques» ou encore d'«infrasensoriels». Il s'agit là de phénomènes en lien avec la sphère des pulsions. Nous sommes ici très proches des phénomènes vibratoires tels qu'ils peuvent être observés/appréhendés dans la clinique.

Pour T. Reik, l'augmentation séculaire du niveau de conscience a vu parallèlement diminuer notre confiance accordée à ces sens particuliers. Ici, T. Reik fait un rapprochement avec l'«attention flottante», bien connue dans l'écoute spécifique à la démarche analytique. Nous trouvons dans la citation suivante des liens intéressants avec la pensée d'A. Ehrenzweig sur le scanning inconscient (1982) dont nous parlerons plus loin : «L'attention rigide orientée et concentrée, peut, comme dans notre exemple faire tort à la réalisation psychique, elle peut nuire à son succès puisqu'elle lui bouche toutes les autres directions» (1935, p.62). Nous pouvons entendre par «autres directions», la sensibilité particulière à des microphénomènes, proches de ceux que l'auteur qualifie d'«atmosphère». Fort de cette sensibilité poussée, T. Reik développe, dans la notion de «tact», le rôle prévalant du rythme dans la rencontre, le rythme dans l'accordage entre deux psychés. Dans le cadre de la cure type il propose : «c'est le tact qui détermine l'instant où l'on fait une interprétation» (*Ibid.*, p.151). Notons, d'ailleurs que «*takt*» en allemand signifie, en plus du tact psychologique que nous connaissons en français, cadence. Il y a donc un rapport entre le tact, la mesure et le temps. Il précise : «Nous nous rappelons au bon moment que le concept de tact appartient à deux sphères, la sphère musicale et la sphère sociale, et qu'il est probable que cette seconde acception, dérivée de la première, ait conservé une part de sa détermination temporelle» (*Ibid.*, p.153) Il propose, à partir de travaux en biologie, de définir le rythme pulsionnel, soutenant la notion de périodicité, de flux et de reflux des motions pulsionnelles. Il estime que le tact est un savoir souterrain du flux et du reflux des motions pulsionnelles d'autrui, et ceci grâce à la bonne observation de ses propres mouvements internes. Au-delà, il propose que «ce savoir naît dans notre imbrication inconsciente dans le rythme pulsionnel de l'autre».

Nous voyons ici de nombreux liens avec des notions déjà évoquées comme «accordage affectif» de D.N. Stern (1985) par exemple.

III. 3. 1. 2. Le tact, l'écoute et le rythme

Selon T. Reik, il y a deux types d'observation en clinique : l'observation consciente et l'observation inconsciente ; c'est l'intérêt pour l'infra-verbal qui est souligné. Le trajet parcouru dans l'observation passe par trois étapes : un premier pas allant de la perception à l'inconscient, puis a lieu le processus d'élaboration inconsciente, et enfin la réémergence dans le conscient avec une figuration ou une formulation. Pour lui, l'utilisation de médiation sensorielle trouve son intérêt en ce qu'elle rappelle le passé animal de l'être humain.

Dans sa thèse sur le dispositif à médiation sonore et musicale, C. Falquet-Clin nous propose un triple regard sur les processus de symbolisation : philosophique, psychanalytique et musicologique. Elle engage la réflexion sur la validité « scientifique » mais surtout sur la pertinence, avec les aléas institutionnels, de tels dispositifs auprès de personnes psychotiques. Elle envisage la question du rythme par l'entremise de la symbolisation primaire qu'elle définit comme « véritable « pulsation de la psyché » [qu'elle rapproche] des formes de vitalités dynamiques » (2017, p. 477) notamment. Ce terme de pulsation résonne profondément avec notre propre démarche comme nous le verrons plus loin dans l'élaboration théorico-clinique.

III. 3. 1. 3. L'enveloppe sonore et la fonction d'objet contenant optimal

La constitution de l'enveloppe psychique se ferait grâce à un processus de stabilisation des mouvements pulsionnels et des turbulences émotionnelles selon D. Houzel (in D. Anzieu (col.), 1987, p.43-73.). Il rejoint ici W. R. Bion(1962) dans sa façon de décrire la projection des éléments instables chez l'enfant dans la psyché de la mère afin qu'elle les stabilise. Mais la détente acquise en fin d'écoute n'est possible qu'après des échanges intenses et une tentative d'accordage :

L'accordage affectif est alors, l'exécution de comportements qui expriment la propriété émotionnelle d'un état affectif partagé sans imiter le comportement expressif exact de l'état interne. [...] Le comportement d'accordage reconstruit l'événement et déplace le centre d'attention vers ce qui sous-tend le comportement, vers le caractère de la sensation en train d'être partagée» (D. N. Stern, 1985, p.185-186)

La répétition de ces expériences d'échange est la base de la construction très progressive de l'enveloppe sonore. Voyons dans quelle mesure les cinq fonctions principales de l'enveloppe psychique décrite par D. Houzel interviennent dans le cas spécifique de l'enveloppe sonore. Pour rappel, il s'agit des : fonction de contenance, fonction de pare-excitation, fonction de frontière entre monde extérieur et monde intérieur, fonction de connexion entre ces deux mondes et différenciation de la surface du Self (D. Anzieu (col.), 1987). On pourrait voir ici que la fonction de pare-excitation se met en place, filtrant de manière exclusive les sons venant de l'extérieur et d'ailleurs, selon E. Lecourt : «à ce stade "l'enveloppe sonore" de la mère, c'est à dire sa faculté de mentaliser son vécu sonore (sous les formes verbale et musicale), constitue pour le nourrisson un premier pare-excitation» (E. Lecourt dans D. Anzieu et al., 1987, p.225.). D'après E. Lecourt, la cavité sonore où intervient le premier cri est le lieu d'expérience, grâce à la répétition, d'un rapport entre espaces intérieur et extérieur de toute production.

E. Lecourt évoque la possibilité d'existence de l'enveloppe sonore à condition 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 (Anzieu, 1995) conduisant à la notion d'enveloppe d'autre part.» (*Ibid.*, p.224.). En ce qui concerne les limites de l'objet contenant externe, il est difficile, comme le souligne E. Lecourt, de définir les limites du sonore. De plus, elle rappelle la contradiction entre le vécu sonore qui est sans délimitation et la notion d'enveloppe figurant un espace délimité. C'est pour cette raison que le vécu sonore doit s'étayer sur une expérience tactile et visuelle (E. Lecourt, 1983).

Notons également les apports intéressants de R. Gori concernant les «murailles sonores» : «le trop-plein de signes ou le trop-plein de sons construit une fausse peau, une douve sonore, un matelas pneumatique qui –tels des murailles– protègent le Soi d'une communication, perçue comme une intrusion menaçante pour les limites du Moi» (R. Gori, 1975, p.783.)

On peut aussi imaginer les qualités protectrices et néanmoins enfermantes d'une «carapace sonore» ; j'utilise ici la terminologie de F. Tustin dans sa description de l'autisme «à carapace» (1981) mais en y adjoignant la qualité sonore. On pourrait aussi parler de seconde peau sonore en s'inspirant du modèle décrit par E. Bick(1968).

III. 3. 2. Dispositif thérapeutique

Le dispositif thérapeutique proposé s'inscrit dans la pratique clinique «quotidienne» que j'effectue à l'Institut. Ce dispositif s'est constitué au gré de mes expériences cliniques et se réfère à une épistémologie psychodynamique et d'orientation psychanalytique. Voici, ci-dessous, dans les détails à quels auteurs je fais appel dans la philosophie de ma pratique.

III. 3. 2. 1. L'expérience source

Le cadre-dispositif que j'ai souhaité proposer repose sur les conceptualisations de W.R. Bion et de D.N. Stern (1985, 2010) au sujet des relations très précoces que le sujet établit avec son environnement.

La «fonction alpha» est le modèle de l'expérience source à partir de laquelle W.R. Bion tire des abstractions : le besoin du sein fait vivre, chez le nourrisson, le sentiment d'un mauvais sein et non d'un sein absent. Le bébé a le désir d'évacuer le mauvais sein. Des relations d'objets partiels de la bouche du nourrisson avec le sein maternel W.R. Bion déduit une abstraction selon laquelle le contenu (σ) est projeté dans le contenant (φ), cette activité est appareillée dans le φ et introjectée chez le nourrisson. Ainsi l'appareil contenu-contenant s'installe chez le nourrisson pour former une partie de la fonction- α .

D'autre part, W.R. Bion explique que s'il est nourri, le bébé peut assimiler le bon sein qui sera alors confondu avec le sentiment précédent d'évacuation d'un mauvais sein. Le bon et le mauvais sein sont vécus comme étant aussi concrets que le lait. La «fonction alpha» W.R. Bion permet la constitution d'une «barrière de contact». Cette dernière séparant ce qui appartient au conscient et à l'inconscient, se forme, selon W. R. Bion grâce à : «la fonction- α de l'homme, dans le sommeil ou à l'état de veille, [qui] transforme les impressions des sens liées à une expérience émotionnelle en éléments- α qui s'assemblent à mesure qu'ils prolifèrent» (1962, p. 34).

L'accordage affectif, est décrit par D.N. Stern (en 1985 : au-delà d'une simple imitation mais dans la perspective de permettre un écart ouvrant vers une prise en considération de la différence de deux corps et par la transmission de vécus internes. Cette notion d'accordage affectif nous semble pouvoir être mise en lien avec ce que W. R. Bion avait expliqué au sujet de la rêverie maternelle : «la rêverie est un état d'esprit réceptif à tout objet provenant de l'objet aimé, un état d'esprit capable, autrement dit, d'accueillir les identifications projectives du nourrisson qu'elles soient ressenties par lui comme bonnes ou mauvaises. Bref la rêverie est un facteur de la fonction- α de la mère» (*Ibid.*, p.54). A ce sujet, on peut se demander si les improvisations au violoncelle ou chantées ne pourraient être considérées comme le pendant sonore de la «rêverie maternelle».

III. 3. 2. 2. Le modèle du jeu

C'est tout d'abord à partir du modèle de jeu théorisé par D.W Winnicott qu'ont pu être élaborées de multiples médiations thérapeutiques. Le postulat de départ est de penser le sujet, dès son plus jeune âge, au sein d'un environnement duquel il n'est pas différencié. Ainsi, le bébé et l'objet sont confondus l'un avec l'autre. Ce que le bébé va trouver dans cet environnement (et qui est présenté par ce dernier) était déjà là, mais c'est lui qui va le créer. L'objet est créé à partir du moment où le bébé est prêt à le trouver. C'est la mère «suffisamment-bonne» qui va être le protagoniste de cet environnement, car elle est impliquée dans un mouvement de va-et-vient entre «être ce que le bébé a la capacité de trouver» et, alternativement, «attendre d'être trouvée». Le bébé a alors l'illusion d'un contrôle magique ; il y a alors une grande excitation à jouer :

les objets et phénomènes transitionnels font partie du royaume de l'illusion qui est à la base de l'initiation de l'expérience. Ce premier stade de développement est rendu possible par la capacité particulière qu'a la mère de s'adapter aux besoins du bébé, permettant à celui-ci d'avoir l'illusion que ce qu'il crée existe réellement [...]. Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif

(1971, p.49)

Le concept fondateur de l'aire transitionnelle a permis de penser un espace de la créativité du sujet. Cette conceptualisation de D.W. Winnicott est née de sa pratique psychothérapique. Celle-ci consistait à interagir avec l'enfant à l'aide d'un matériel sur lequel ce dernier va déposer des éléments de sa vie psychique. Le modèle type de ce travail est le «*squiggle game*» ou «gribouillon» en français : l'enfant et le thérapeute, alternativement vont donner forme à un simple gribouillon esquissé sur une feuille. Le sujet prend plaisir dans ce chevauchement de deux aires de jeu :

En psychothérapie, à qui 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 le faire (*Ibid.*, p.84)

Le travail avec les médiations thérapeutiques part donc de cela : faire se chevaucher différentes aires de jeu : celles des sujets en présence, et de proposer un médium suffisamment attirant pour que l'excitation de la rencontre puisse engager le sujet dans le jeu.

III. 3. 2. 3. Une posture clinique, une approche humaniste

Parmi les cliniciennes qui racontent le handicap et font émerger les possibles dans les institutions, nous pouvons citer R. Scelles et son regard ou comment «Penser le «hors norme» comme ayant un potentiel transformatif» (2007). C'est cette posture résolument humaniste qui nous indique que la différence est une réalité à ne surtout pas nier mais à écouter et qui recèle de la valeur. Face aux modes de communication d'adolescents polyhandicapés parfois difficiles d'accès elle explique : «il faut donc faire un effort pour accepter de sentir, de ressentir, de se laisser toucher, avant de vouloir interpréter et comprendre.» (2007, p. 56)

Au sujet de la clinique des autismes, les travaux de C. Lheureux-Davidse concourent à ce même état d'esprit. Concernant le travail autour des réflexes toniques des personnes autistes, elle propose :

En s'identifiant à ce qu'elle vit, le thérapeute lui manifeste avec son attention, son langage ou sa capacité d'imitation, ce qu'il se représente de ses vécus

internes et il en cherche le sens avec elle. La personne commence alors à se sentir concernée par elle-même et reconnue dans le sens et l'importance des réflexes toniques qu'elle a mis en place et s'ouvre plus facilement à la relation à son environnement. (2018, p. 49)

Elle envisage ainsi la prise en compte des stéréotypies comme nécessaires car ayant une fonction de défense ou d'appui mais également car elles sont saisissables par le thérapeute :

Si le thérapeute a l'idée de partager de façon ludique ces expériences rythmiques sonores, musicales, gestuelles ou ces bruits de fond, l'enfant se reconnaît et participe de façon plus active par la suite. Le thérapeute l'aide à se représenter l'intérêt de ses propres expériences. (*Ibid.*, p. 56)

Elle voit d'ailleurs ces manifestations corporelles comme «un tremplin pour construire un accès à la rencontre et à la symbolisation» (extrait du titre de l'article) ; ce sont des ouvertures potentielles à la relation au monde si l'on prend le temps de les écouter, et d'y accorder une valeur que l'on renvoie au sujet par nos propres modalités d'expression.

De son côté, A. Brun précise les formes que peut prendre le travail du thérapeute dans le cadre des médiations thérapeutiques avec des patients autistes, pour elle, il consiste à :

amorcer ou à réamorcer des jeux sensoriels archaïques, pour permettre aux patients autistes, enfants ou adultes, de passer d'une sensorialité caractérisée par une absence d'intégration sensorielle à des formes de composition sensorielle qui s'effectuent avec l'émergence de jeux sensoriels partagés avec les cliniciens : ce sont ces jeux sensori-moteurs partagés qui réintroduisent la potentialité d'une symbolisation sensori-motrice. Le rôle joué par les thérapeutes, qui engagent aussi leur corps dans ces processus de symbolisation fondés sur l'associativité sensori-motrice, sera donc mis en évidence. (2018, p.317-318)

III. 3. 2. 4. Les médiations thérapeutiques

R. Kaës, (Dans Chouvier et al., 2002, p.11-28) dans sa réflexion sur la médiation, en dégage deux principes fondamentaux. Tout d'abord, il s'attache à reprendre une définition littérale du mot «médiation», à savoir : «ce qui est médiat relie deux bords disjoints, clivés ou séparés» (2002, p.12). Il s'agirait de reconnaître en premier lieu le caractère discontinu qui préexiste au travail psychique. Ainsi, il propose d'insister sur la nécessité de l'interprétation, c'est-à-dire de créer des représentations capables de faire lien et sens entre des éléments séparés. Il rejoint ici la question de l'intermédiaire, soulevée par D.W. Winnicott. Puis, il met en exergue six constantes des médiations : la capacité à interposer un lien entre force et sens, la représentation de l'origine (l'entre-deux entre père et mère), la problématique des limites que cela sous-tend (démarcation, frontière, filtres). La quatrième constante est l'opposition à l'immédiat dans l'espace et dans le temps : elle permet de sortir de la confusion des origines. En cinquième lieu, elle suscite un espace tiers qui donne place à la dualité présence-absence et à la question de l'histoire. Enfin, elle est une oscillation entre créativité et destructivité.

A. Brun (2014) propose la distinction entre deux principaux cadre-dispositifs à médiation : celui de la médiation à création dans lequel il n'y a pas d'interprétation des processus psychiques, ni d'exploitation du transfert, et celui dit «thérapeutique à médiation». La conception du soin psychique, dans ce deuxième cas de figure, est celle d'un jeu symbolique répété qui permet de s'approprier l'expérience subjective qui était restée «en souffrance dans la psyché». La psyché va tenter d'externaliser au nom du déplaisir ce qui produit alors le transfert. L'utilisation du média permet aux sujets souffrant de pathologies narcissiques-identitaires d'accueillir des vécus traumatiques non élaborés jusqu'alors à distance, de façon détachée du soignant.

Le dispositif permet une mise en forme des éprouvés (engageant la sensorialité : exemple de l'atelier terre, du dessin, du chant), qui est une première étape pour le saisissement d'un éprouvé plus ancien non élaboré. Pour cela, l'objet médiateur doit être «créable», et il doit correspondre au «système perceptivo-sensori-moteur de l'utilisateur». Surtout, il faut que l'objet médiateur permette de faire coïncider l'hallucination et la perception dans son utilisation.

Le postulat de la mobilisation de l'hallucinoire dans le cadre d'utilisation de médiations thérapeutiques est partagé par G. Lavallée, car selon lui, «l'hallucinoire a des assises neurophysiologiques solides et qu'il existe toujours à ce niveau, chez le tout-petit, comme potentialité à psychiser, même si les conditions de l'environnement sont traumatiques.»(2001, p.140)

A. Brun souligne le rapport spéculaire que le sujet peut établir avec l'objet médiateur : «L'enfant, en-deçà de toute distinction entre moi et non-moi, s'identifie et se reflète dans la matière, à partir de ses qualités sensorielles, en miroir avec le médium travaillé» (2011, p.87). L'auteure met également en exergue le rôle des accordages affectifs : le thérapeute offre un miroir corporel et affectif ce qui permet à l'enfant, par la dynamique transférentielle ainsi créée, de «donner sens aux différentes formes prises par le médium malléable» (2011, p.84).

Que se passe-t-il psychologiquement dans la confrontation physique avec le médium ? Pour A. Brun,

De façon générale, pour des patients dans des problématiques psychotiques ou narcissiques identitaires, les sensations procurées par la matérialité du médium réactualisent, sous forme de sensations hallucinées, des éprouvés somato-psychiques impensables [...] Ces expériences primitives catastrophiques, qui n'ont jamais pu être représentées car elles n'ont, en quelque sorte, pas été éprouvées par le sujet, peuvent justement se réactualiser et se figurer au gré de la rencontre avec tel ou tel matériau. (2016, p.22)

C'est finalement, un travail de (ré)appropriation subjective qui peut ainsi avoir cours pour des sujets gravement empêchés dans la relation à leur environnement, et ce, parfois, depuis le tout début de leur existence.

III. 3. 2. 4.1. L'associativité sensori-motrice à l'œuvre

Dans le cadre des théories psychanalytiques et notamment des travaux sur la symbolisation primaire, A. Brun propose une lecture évaluative des psychothérapies à médiation ; pour cela, elle élabore des concepts repères dans la clinique de la psychose et de l'autisme. Elle nous indique, par exemple, comment comprendre et repérer la «chaîne associative formelle» : «c'est-à-dire la façon dont s'enchaîne la production des formes dans le lien au médium malléable, à la fois matière, matériel de jeu et thérapeute.»(2018, p.320). Elle complète : «l'hypothèse d'une chaîne associative composée de signifiants formels, à l'œuvre dans le processus thérapeutique, repérable non seulement dans l'enchaînement des formes au niveau des productions proprement dites, mais aussi dans l'ensemble du langage sensori-moteur des patients confrontés au médium» (*Ibid.*, p.324).

L'auteure précise, dans la pratique, comment peut se manifester cette associativité :

De quoi se compose cette associativité non verbale ? Le clinicien sera attentif à la gestualité des patients, notamment ceux qui souffrent de pathologies lourdes, à leurs mimiques, à leurs postures corporelles, à toute la dynamique mimogestuo-posturale, mais aussi à leur choix de tel ou tel instrument pour travailler le médium, de tel ou tel matériau, de telle ou telle technique. Il sera aussi essentiel de repérer la façon dont s'enchaîne au fil des ateliers thérapeutiques toute cette dynamique sensori-motrice pour chaque patient et pour le groupe, comment s'associent par exemple un déplacement dans la pièce, une activité motrice, un trait, une mimique, une technique picturale, un choix de support ou d'instrument spécifique, ou toute forme d'expression. (2016, p.20)

Ainsi, le sujet va pouvoir aborder des processus de symbolisation grâce à la mise en mouvement de sa sensori-motricité et ainsi viser une appropriation subjective de contenus psychiques jusqu'alors impensables, toxiques.

Mais, avant cela, pour l'auteure :

La première étape du processus de symbolisation consiste à figurer la désymbolisation : les jeux sensoriels avec les formes permettent de figurer dans

un premier temps l'absence d'intégration sensorielle, caractéristique des problématiques autistiques. C'est une phase de destruction des formes. Les premiers jeux avec les formes permettent donc des figurations du détruit, dans un processus de détruit/créé. (2018, p.331)

R. Roussillon, comme nous l'avons vu plus haut, propose une conceptualisation de la symbolisation comme intrinsèquement liée au jeu :

le travail de symbolisation primaire au sein du travail du jeu rencontre, quant à lui, la limitation liée à sa nature perceptivo-motrice. Il a besoin d'objets, il a besoin de sa motricité corporelle pour pouvoir se déployer et rencontrer donc la limite liée à cette nécessité intrinsèque (2001, p.166)

Il définit plusieurs traitements du transfert dans ces dispositifs mettant en jeu la symbolisation (2007, p.27) : la fonction «phorique» (qui accueille l'expression du sujet), la fonction «sémaphorique» qui aide à construire des signes ; et la fonction «métaphorique», qui aide à construire leurs sens. Dans les dispositifs cliniques, la mise en sens intervient dans un second temps et passe d'abord par la mise en scène (narrativité, représentation spatio-temporelle, scénarisation). Les signes, les signifiants, vont permettre au clinicien de repérer des éléments de la réalité psychique du sujet, et notamment via la prosodie qui est éminemment fondatrice de sens.

Au sujet des qualités du médium malléable, l'auteur propose d'en énoncer différentes propriétés propres (au regard du type d'images dont l'intégration est en échec) : «saisissabilité, disponibilité, sensibilité, animation, indestructibilité, transformabilité, constance/fidélité, prévisibilité, réceptivité, consistance, stabilité et endurance» (2013, p.201-202). Le médium malléable, s'entend bien sûr toujours au sens de l'objet média associé au clinicien qui le propose.

De façon essentielle, ce qui semble incontournable à rappeler est ce que C. Vacheret a formulé ainsi :

Car, à n'en point douter, le plaisir des soignants à utiliser une médiation plutôt qu'une autre n'est pas anodin pour les patients qui se sentent alors plus à même de s'identifier à ceux qui semblent prendre du plaisir, à penser, à associer, à

échanger, grâce à une telle médiation. (2005, p. 273)

Et c'est sans doute ce qui permet d'inscrire les processus de subjectivation et d'inscription dans la relation de façon efficiente, libidinalisée en quelque sorte, que de pouvoir s'accrocher à des éléments de désir de l'autre et de plaisir éprouvé en commun à l'égard du médium.

III. 3. 2. 5. La clinique groupale

III. 3. 2. 5. 1. L'appareil psychique groupal

Afin de saisir les enjeux spécifiques du vibratoire dans un contexte groupal, il est important de poser les fondamentaux sur lesquels nous étayerons nos observations et notre analyse, et ce avec l'apport de R. Kaës sur le groupe et le sujet du groupe. L'auteur propose un modèle qu'il nomme «appareil psychique groupal», dont le «caractère principal est d'assurer la médiation et l'échange des différences entre la réalité psychique dans ses composantes intrapsychiques, intersubjectives et groupales, et la réalité groupale dans ses aspects sociétaux et culturels» (1976, p.173). L'auteur distingue le groupe interne du groupe externe. Ce dernier est l'objet d'investissements des sujets : il permet la mise en scène de fantasmes, d'un espace de représentation. Le groupe interne, quant à lui, «désigne des formations et des processus intrapsychiques du point de vue où les relations entre les éléments qui les constituent sont ordonnés par une structure de groupe» (*Ibid.*, p.130). L'appareil psychique groupal est constitué de groupes internes comme les complexes, imagos, systèmes de relations d'objets, ou encore fantasmes originaires. Ces groupes internes sont la base de l'appareillage qui s'organise par projection, indentification projective et introjective, identification adhésive ou incorporation, déplacement, condensation, diffraction.

R. Kaës définit également une fonction essentielle au sein de l'appareil psychique groupal : la «fonction phorique», qui représente ce qu'apporte ou transporte (littéralement) le sujet dans le groupe. En effet, le groupe est sujet à la résonance fantasmatique des membres qui le composent. La fonction phorique indique ainsi comment le groupe est investi par le sujet et comment il s'investit lui-même dans le groupe (porte-parole, porte-idéaux, porte-silence...)

Ainsi, les sujets ont un effet sur le groupe mais le groupe a aussi un effet sur chacun des sujets. En effet, le groupe est la « mise en scène et la construction d'un appareil psychique groupal parce que l'appareil psychique individuel est lui-même construit comme l'intériorisation d'une organisation groupale (instances, fantasmes, identifications...). En fait : « la fantasmatisation des membres du groupe est projetée et mise en scène dans la situation groupale » (*Ibid.*, p.184). Selon l'auteur, il y a entre les deux une relation de co-étayage et de structuration réciproque.

Il décrit deux tendances antagonistes au sein d'un groupe : la fusion imaginaire des appareils psychiques individuels (ou isomorphie) et la différenciation (ou homomorphie). Les deux s'articulent selon des modalités et avec des effets bien spécifiques. R. Kaës élabore aussi la notion d'« illusion groupale », fruit de la coïncidence entre l'attente du groupe, des sujets et la forme inconsciente de groupement.

III. 3. 2. 5. 2. Le groupe dans les cliniques de l'extrême

R. Kaës propose un modèle des « séquences organisatrices groupales », et notamment le « moment originaire », qu'il décrit en s'appuyant sur la théorisation de P. Aulagnier sur l'originaire et les pictogrammes de jonction (1975). En effet, il décrit ce moment comme celui de « la rencontre des sujets dispersés avec la zone de l'objet de groupement : à partir d'une identification diffuse et intense avec un objet présenté dans le fantasme inconscient de l'initiateur du groupement, l'espace psychique originaire se reconstitue » (*Ibid.*, p.192). Ce moment nous intéresse particulièrement car il y est décrit comme dominé par l'éprouvé corporel et offre la possibilité d'attirer des expériences, vécus de violence originaire non élaborés. Le fantasme inconscient individuel va trouver dans ce moment une attente de rencontre avec l'objet spécifique-t-il. A ce stade, le Moi peut subir des extensions (en lien avec les modes primaires d'identification en jeu), et ainsi voir l'émergence d'angoisses et de défenses qui, du fait « de leurs effets désorganiseurs, vont susciter un premier organisateur groupal » (*Ibid.*, p.192).

Dans cette visée de situer les origines du fonctionnement psychique groupal, J-B. Chapelier apporte sa réflexion sur les expériences de créativité au sein de groupes thérapeutiques, créativité qui ne peut émerger, selon lui, qu'à partir d'expériences de chaos puis de contenance : «pour créer, il faut partir d'éléments désorganisés, ce qui nous conduit à faire référence au chaos primaire, à l'informe et à la destructivité» (2011, p.57). Par ailleurs, il défend l'idée que «la créativité psychique est la capacité de fabriquer des symboles pour la mise en ordre du chaos sans doute originaire mais aussi lié à la destructivité de la pulsion de mort» (2011, p.58).

D'ailleurs, c'est bien comme enjeu de survie à la violence, à la destructivité potentielle, que le travail groupal prend toute sa place, selon C. Vacheret : «Un groupe résiste infiniment mieux qu'un sujet confronté seul à la violence destructrice de l'autre.» (2005, p.271). Cette résistance à la violence est également une qualité de l'objet médiateur qu'elle met en évidence :

C'est là précisément, aux confins du représentable et du dicible, que *le groupe* d'une part et *l'objet médiateur* d'autre part prennent conjointement le relais des dispositifs plus classiques mis en difficulté, voire en échec. L'objet médiateur comme le groupe résistent à la destructivité de la violence primitive, qu'elle soit fondamentale ou agressivement pervertie. (*Ibid.*, p.273)

Dans ce contexte thérapeutique, le travail de «l'animateur» du groupe a un statut bien spécifique, toujours selon C. Vacheret :

Naviguer dans le préconscient pour y voir se développer des productions et des contenus imaginaires, tel est le rôle de l'animateur, que certains collègues étrangers nomment le «conducteur». Il tient la barre du groupe, entre image et idée, réalité interne et réalité externe, productions individuelles et groupales, pulsion de vie et pulsion de mort. (*Ibid.*, p.276)

E. Jacquet nous fait part de son expérience des groupes thérapeutiques avec de jeunes enfants psychotiques ou autistes, et notamment avec la médiation du «jeu spontané» (2011, p.20), qui amène nécessairement à une mise à l'épreuve du cadre, et à interroger le «co-éprouvé» (*Ibid.*, p.20). Il nous donne quatre axes organisateurs du processus thérapeutique groupal auprès de sujets gravement entravés dans leur capacité à symboliser :

la disposition du cadre à la potentialité de sens ; la mise en représentation différenciée des éléments humains et non humains du cadre grâce à l'avènement de la pensée animique ; la transitionnalisation du surmoi préœdipien à travers le «bon usage» de l'interdit du toucher (Anzieu, 1993) ; le travail du double au sein duquel la fonction des imitations est essentielle (*Ibid.* , p.20).

B. Chouvier , au sujet des médiations thérapeutiques groupales (2002), précise que le groupe thérapeutique a pour but de permettre la figuration et l'élaboration de la réalité du lien primaire à l'objet.

S. Urwand s'intéresse au jeu intersubjectif à l'œuvre dans ces groupes et de ce que cela engage du point de vue somato-psychique. Elle met également en exergue les aspects du transfert sur le cadre de ces groupes à médiations auprès d'enfants psychotiques et autistes et elle en dégage des lignes de compréhension sur la mise au travail des subjectivités :

Les enfants s'étayaient les uns sur les autres comme sur les thérapeutes, et s'entraident à « exprimer » ces premières pensées qui, dans la liaison, sont créatrices de jonctions corporelles et psychiques. Ils soulignent également d'emblée l'effet du groupe à travers des thèmes communs dans l'expression de leur corps et de l'enveloppe groupale, à travers le cerceau et l'entourance du groupe, l'architecture de la pièce (angles, murs, planchers), son mobilier (dedans/dehors des placards, rebords et bordures...) et le matériel qui leur est proposé (sac du groupe, eau pour raconter les angoisses d'écoulement et de liquéfaction, cerceau, couverture, petits emboîtements, pour l'enveloppe mais aussi pour exprimer les angoisses claustrophobiques...)» (2002, p.56)

Ces apports, qu'elle éprouve en co-thérapie, sont particulièrement précieux quand on navigue dans une clinique sans mots, au sein de manifestations sensori-motrices qui ne paraissent pas être adressées et vont intéresser des éléments de l'espace matériel.

L'ensemble de ces références nous permet de penser le dispositif thérapeutique à médiation quand il s'adresse à un groupe, et plus précisément à un groupe constitué de sujets à la potentialité créative certaine, mais dont la mise en forme et la mise en sens nécessite d'être accueillies et guidées avec un médium et un cadre spécifique.

III. 3. 3. Vibratoire et clinique des autismes

Les personnes dont il va être question dans cette thèse souffrent d'empêchements majeurs (physiques et psychiques) à s'inscrire dans des relations sereines avec leur environnement. L'étiologie de leurs troubles autistiques n'est pas toujours claire, les syndromes ou comorbidités dont ils sont porteurs apparaissent parfois en premier lieu dans leur diagnostic. Cependant, le cortège de recours défensifs qu'ils emploient ne laisse guère de doute sur leur mode de relation au monde. Ces troubles présents chez chacun d'entre eux de la façon la plus précoce les ont entravés dans leur développement et les contraignent aujourd'hui encore à être accompagnés dans un milieu protégé.

L'histoire de l'autisme s'écrit en permanence tant la gravité de ses signes et vécus occasionnent de souffrance pour la personne et son entourage. Si aujourd'hui les neurosciences nous apportent des éléments objectifs venant confirmer les hypothèses cliniques depuis longtemps élaborées, il reste parfois difficile d'avoir un débat apaisé autour de l'étiologie des troubles ou encore du type d'accompagnement à proposer. Les acteurs de terrain sont aujourd'hui tous d'accord avec l'idée qu'un diagnostic et une prise en charge précoces et pluridisciplinaires sont nécessaires pour offrir aux personnes avec autisme les meilleures chances de se développer et de s'épanouir dans la société. Il n'en demeure pas moins qu'il existe un fossé entre les approches et recherches cliniques et la réalité des accompagnements en établissements médico-sociaux. Par ailleurs, dans la société, la pathologisation de l'autisme demeure un problème et est attaquée aujourd'hui par certaines personnes autistes elles-mêmes (je pense aux personnes autistes avec un fonctionnement cognitif dit de «haut niveau»), celles-ci revendiquant leur droit à la différence et proposant de nouvelles catégories nosographiques, poursuivant la lutte en termes autistes *versus* neurotypiques.

Mon approche de l'autisme cherche à favoriser avant tout l'accueil respectueux et curieux de la subjectivité humaine avec la conviction d'un sujet en perpétuel mouvement et créateur de ses défenses mais aussi de ses liens inédits avec le monde. Je citerai dans cette partie des auteurs qui, comme ceux que j'ai pu évoquer plus haut, me guident pour m'ajuster, accueillir, jouer et vibrer avec ces personnes extra-ordinaires.

III. 3. 3. 1. Approches cliniques de référence

III. 3. 3. 1. 1. L'autisme, défense d'un sujet fragile dans un environnement terrifiant

F. Tustin, dans son approche psychanalytique de l'autisme, a pu rendre compte des dimensions éminemment corporelles, sensorielles, sensuelles que l'on peut rencontrer tant dans les manifestations extérieures des personnes autistes que dans le récit de vécus intimes tels qu'ils ont pu être énoncés dans le travail clinique.

Pour elle : «L'autisme est un système de protection composé de réactions perverses qui sont provoquées par une expérience de séparation corporelle traumatique» (1981), l'autisme y est décrit comme une réaction de protection.

Différentes notions vont être mises au jour et nous permettre, encore aujourd'hui, de poser de mots sur des observations, sur des vécus, rendant compte d'angoisses archaïques et des tentatives des sujets pour s'en protéger. Elle décrit par exemple les états autistiques à carapace, les états autistiques confusionnels comme différentes formes cliniques de l'autisme témoignant de la variété des défenses mobilisées contre des angoisses massives.

Pour F. Tustin, l'autisme est un état organisé où règne la sensualité : le monde, pour la personne autiste, est porté sur les sensations et rythmes corporels, et ceci à partir d'objets extérieurs perçus mais vécus comme faisant partie du corps du sujet ou comme un prolongement de son activité corporelle. Il y a donc indifférenciation entre le sujet et des parties du monde physique, mais pour autant appui sur des qualités physiques, «maniables» de ce monde pour exercer une tentative de contrôle.

L'enfant, face à une expérience de séparation irréprésentable vécue trop précocement, ne peut que s'appuyer sur ses fragiles défenses. Du fait du caractère inabouti dans la constitution d'un soi unifié et différencié de l'objet, de l'environnement primaire, l'enfant vit cette séparation comme la perte des parties de son corps : il va être envahi par des terreurs primitives (se vider, tomber, être anéanti, exploser...) : F. Tustin parle alors de «trou noir» (1972, 1986), W.R. Bion de «terreur sans nom»(1983).

Quelles sont les manœuvres de protection que F. Tustin va mettre en évidence ?

Face à l'expérience terrifiante du «trou noir», le sujet va utiliser de plus en plus les sensations de son corps pour se sentir exister et il va manipuler des objets pour lutter contre les terreurs. Il engendre alors des objets autistiques et va créer des formes autistiques. L'enjeu est de tout organiser en fonction d'une auto-sensualité réconfortante trouvée dans le corps. Le monde extérieur devient alors soit objet de négation, soit objet de confusion. Le sujet arrive à une illusion de parfaite satisfaction et tente d'exercer un contrôle absolu sur le monde qui est prolongement de lui-même.

La création d'«objets autistiques» (1981) vise à créer non pas des objets de relation mais des objets palpables, physiques, comme des morceaux du corps de la mère. Le sujet perçoit alors les choses comme ce qu'elles devraient être, et non comme ce qu'elles sont. Les «objets autistiques» peuvent être durs ou confusionnels. L'objet dur sera soit un objet extérieur, soit une substance dure produite par l'enfant (selles, morve, langue comprimée dans la bouche, ongle enfoncé dans la main). Ils permettent d'entretenir l'illusion d'une carapace et permettent ainsi l'obstruction à toute forme de pensée non-moi/ du dehors. Les objets confusionnels sont mous et donnent l'illusion d'être enveloppé dans une forme de brume. Il y a alors production de confusion moi/non-moi, mais sans occulter pour autant la conscience du dehors.

F. Tustin décrit aussi la création de «formes autistiques» : les «sensations formes» (1990). Il s'agit de sensations que le sujet fabrique, le plus souvent à partir d'objets ou de substances corporelles molles ou de mouvements corporels. Elles sont auto-générées et créent un tranquillisant, un apaisant après un moment de colère, de rage ou d'extase. Cela donne l'impression que la personne se caresse, se console, se réconforte. Elles agissent comme une fascination, car elles servent à éviter le sentiment de séparation corporelle, elle focalise l'attention d'un pouvoir absolu car le sujet peut les fabriquer quand il veut.

L'auteure met en évidence l'utilisation de la sensibilité interne du corps : la proprioception. Elle décrit des agrippements à une hyper-tonicité, comme si le sujet s'accrochait à sa raideur pour se sentir tenu. Cela évoque la fonction recherchée dans les objets autistiques durs. Notons, qu'E. Bick parle d'une «seconde peau musculaire» (1968). F. Tustin observe également des agrippements kinesthésiques : ce sont des agrippements à des mouvements rythmiques corporels (balancements, stéréotypies). Ces manœuvres créant des formes autistiques forment une sorte d'ondulation sur le flot de la conscience, une enveloppe molle donnant l'impression d'être rassuré. L'auteure décrit également les agrippements autodestructifs. En deçà de l'auto-agression, car le lien à l'objet n'étant pas constitué, nous ne sommes pas dans le registre de l'agressivité, ces agrippements rendent compte de l'intensité de l'éprouvé et de la nécessité de trouver des voies de sensations extrêmes pour les contrecarrer. S'infliger de la violence est alors, paradoxalement, une manière de se sentir vivant, de sentir les limites de son corps.

Les manœuvres autistiques intéressent aussi la pensée : le sujet peut s'agripper à la pensée ou pseudo-pensée, ce sont des manœuvres de type obsessionnel. Il y a aussi recherche de l'état de transe qui est entendue ici comme une excitation mentale pour se sentir vivant.

D'un point de vue plus récent, et pour rejoindre la conception de l'autisme comme un ensemble de défenses contre un vécu insupportable du monde, G. Lavallée avance l'idée que «c'est l'hallucinoire négatif de mort, massivement présent, qui crée la «barrière autistique» et interdit la projection» (1999, p. 66). Il faudra tenter de transformer une partie de l'hallucinoire négatif de mort en hallucinoire positif de vie pour faire apparaître alors un mouvement projectif.

Ces développements cliniques et théoriques sont déterminants dans l'approche que l'on peut proposer à un sujet confronté à de telles expériences psychocorporelles précoces. Cela convoque nécessairement l'observation fine et approfondie des qualités sensorielles des manifestations comportementales, mais également des possibilités de les accueillir et de les contenir dans un environnement transitionnel approprié.

III. 3. 3. 1. 2. L'autisme, sensorialité du sujet et rapport à l'espace-temps

D. Meltzer définit l'autisme comme une «perturbation développementale à une relation économique subtile avec l'intensité de la relation au sein établie avec la figure maternante». Ainsi, cette perturbation précoce conduit «le Self démantelé [...] à flotter pendant des périodes de plus en plus longues». Ce procédé défensif est ce qu'il nomme «le démantèlement». Celui-ci permet de garder les objets, sans communication et cela génère parfois comme une curiosité «ruminative quasi scientifique» des «choses rassemblées/empêchées de tomber en morceaux». Le démantèlement «se produit selon un procédé passif consistant à laisser les sens variés, spéciaux et généraux, internes et externes, s'attacher à l'objet le plus stimulant de l'instant» (1975, p.30). La sensorialité semble écartelée, ceci nuisant à la constitution d'un Soi unifié. Ainsi, il suggère l'existence d'une «capacité [...] de suspendre l'attention qui permet aux sens d'errer chacun vers son objet le plus attractif de l'instant». (*Ibid.*, p.31)

De plus, «quand le self est démantelé en ses composants sensuels par la suspension de la fonction moïque d'attention, un moi cohérent cesse temporairement d'exister, chaque fragment, ou plutôt composant, est réduit à un stade primitif dominé par le Ça et ses principes économiques et dynamiques» (*Ibid.*, p.33). Ainsi, il n'est pas possible d'expérimenter réellement un événement car on se rapprocherait ici d'un état de non-activité mentale, les événements ne pourraient alors être intégrés dans un «continuum de mémorisation» (*Ibid.*, p.33) et servir de base à l'anticipation.

Ainsi, l'auteur remarque que les enfants souffrant d'autisme rencontrent des obstacles à leur compréhension d'eux-mêmes et des objets environnants. Ils ne peuvent accéder et différencier ce qu'il nomme «les quatre champs de la géographie du fantasme» : l'interne du self, l'externe du self, l'interne des objets extérieurs et l'interne des objets internes. Ainsi, il n'y a pas de distinction entre être à l'intérieur ou à l'extérieur de l'objet. Les objets sont sans intériorité (ceci pouvant les conduire à une intrusivité insistante à l'égard de l'objet maternel). Ils exercent une sensualité entraînant l'indistinction entre objets animés et inanimés. Ces enfants veulent une «absolue possession d'un objet impossible à posséder, riche en qualités de surface, mais dépourvu de substance».

Nous retrouvons dans l'«échec primaire de la fonction contenant de l'objet externe et par conséquent de la formation du concept de self en tant que contenant», les concepts clés du Moi-Peau (1995) ou des enveloppes psychiques (1987) définis par Anzieu. L'impossibilité de se constituer une l'enveloppe entraîne donc une difficulté à retenir les contenus physiques et mentaux, une perméabilité sensorielle expérimentée comme «bombardement de sensations». Ceci entraîne chez l'enfant autiste une dépendance très forte vis à vis des fonctions mentales, et pas seulement des services d'un objet extérieur.

C'est alors au thérapeute de réussir à capter l'attention de l'enfant pour restaurer le contact et donc le lien selon l'auteur. On peut se demander alors s'il ne remplirait pas le rôle d'«objet contenant optimal» dans la même visée que le sein maternel. D. Meltzer spécifie d'ailleurs l'«objet-sonore-aimant» qui attire à lui toute la sensorialité se trouvant ainsi unifiée pour sa rencontre avec l'objet.

Ainsi, on se retrouve devant une des qualités de cet objet : l'attraction, qui amènerait ici à rassembler le self. «En bref, on pourrait dire que le sein maternel, en tant qu'objet de haute attractivité consensuelle, semblait fonctionner comme l'aimant ou la source qui rassemble le self démantelé en forçant, on pourrait même dire en réquisitionnant l'attention». (*Ibid.*, p.34) D. Meltzer postule alors que «lorsque le moi est réunifié par un objet attirant, la perception des objets se réintègre du même coup», (*Ibid.*, p.254).

Notons également, dans la conceptualisation de l'auteur, que la dimensionnalité est un «paramètre du fonctionnement mental» (*Ibid.*, p.277) et que cela touche à l'organisation narcissique. Ainsi, propose-t-il de penser le rapport à l'espace-temps en quatre dimensions : l'unidimensionnalité où règne l'indifférenciation sujet-objets et où le temps n'est pas distinguable de la distance. Le sujet ne peut penser. La bidimensionnalité, où le sujet investit une relation de surface aux objets et où le sujet est coincé dans une relation circulaire au temps, c'est dans cette dimension que les menaces contre l'immuabilité seraient vécues comme effondrement de surfaces. C'est également dans cette bidimensionnalité que se comprend l'identification adhésive, cette nécessité des liens de collage aux objets...

D. Meltzer propose ensuite, dans la tridimensionnalité, un premier accès à l'intériorité des objets, et du sujet, qui pourra alors s'inscrire dans des mouvements d'exploration des orifices. C'est dans la tridimensionnalité que dominera l'identification projective impliquant une réversibilité sujet-objet. Néanmoins, le temps commence à se mettre en mouvement, il reste oscillant du fait de la réversibilité. Il pourra devenir unidirectionnel si le sujet renonce à l'identification projective.

Enfin, la quadridimensionnalité acquise par le sujet sera le marqueur d'une inscription possible dans un récit temporel, dans une historisation où le sujet pourra imaginer un développement et renoncer à des éléments passés.

III. 3. 3. 1. 3. Autisme et enveloppes

Dans sa grille de repérage clinique des étapes évolutives de l'autisme traité, G. Haag nous fait part des différentes dimensions inhérentes à l'étape de récupération de la première peau, correspondant à un premier sentiment d'enveloppe. Cette étape correspondrait au début de la phase symbiotique. Elle y décrit la prise de «contact corporel de dos activement recherché par l'enfant ou passivement accepté à l'initiative d'un adulte. Dès que l'enfant peut rechercher ou combiner ce contact du dos avec un regard pénétrant, ce qui suppose un travail sur les peurs primitives du regard (G. Haag, 1988), il donne des indices de l'organisation d'un sentiment d'enveloppe qui se traduit dans son rapport à l'espace et aux objets» (G. Haag et al., 1988, p. 507).

G. Haag insiste d'ailleurs sur l'«association du contact dos avec l'interpénétration du regard et l'enveloppe sonore porteuse de modulations à fort message émotionnel à laquelle s'est ajoutée pendant le temps du nourrissage l'interpénétration bouche-tétine» (*Ibid.*, p.2).

D. Grotstein (1981)¹⁹, pour sa part, situe l'objet d'arrière-plan comme surface d'inscription, intégrant les sensations dos comme tout premier objet self. Les liens entre la sensation peau/dos et le jeu primitif du regard organisent la première peau et le double feuillet selon E. Bick et D. Anzieu (D. Anzieu et E. Bick cités par G. Haag in *Ibid.*, p.53)

¹⁹D. Grotstein cité par Haag G. in De la sensorialité aux ébauches de la pensée chez les enfants autistes, *Revue internationale de psychopathologie*, p.52.

G. Haag note également que l'on peut repérer des manifestations du «sentiment/sensation d'une enveloppe [...] sur le versant constructif à travers l'intérêt pour les vêtements, ondulations, creux des plis, nichages spatiaux (enroulement dans les rideaux), encerclement». (1988, p.507).

Les atteintes au sentiment d'enveloppe peuvent se manifester par ce que G. Haag appelle une «hyperréactivité à la douleur et des paniques aux blessures de la peau» (*Ibid.*, p.510). Elle nous donne également des éléments de compréhension sur l'«effet cyclope» (*Ibid.*, p.508) que l'on rencontre fréquemment dans la clinique des autismes, qui consiste en cette proximité extrême entre les yeux de l'enfant et du clinicien qui amène à l'indifférenciation des deux yeux et également des deux sujets.

Enfin, G. Haag évoque les «exercices vocaliques spontanés» (*Ibid.*, p.508) dans la sphère du langage et concernant l'étape de récupération de la première peau. Elle envisage cela comme «la musicalité vocale en train de se brancher sur les autres expériences corporelles et spatiales». Cela résonne particulièrement au plan vibratoire oral dans la clinique que nous rencontrons.

III. 3. 3. 1. 4. Autisme, jeu avec les vibrations et oralité

Dans son travail quotidien en institution auprès de personnes autistes, C. Lheureux-Davidse (2007) rencontre le phénomène vibratoire et le relie spontanément au sentiment d'existence ainsi permis au sujet par les vibrations. Elle note particulièrement la «jubilation» éprouvée par un patient au contact du bruit des machines. Cela permet à la personne d'habiter son corps en ressentant des zones du corps touchées par ces vibrations. Elle souligne l'intérêt de jouer avec ces vibrations dans la relation thérapeutique pour favoriser ainsi la mise en place de rythmes.

Elle remarque, notamment (dans l'autisme) :

l'intérêt pour l'alternance des sons aigus et des sons graves de la voix traduit souvent un investissement du bas du corps dans une tentative d'accrochage du bas avec le haut du corps, lorsqu'il y avait un clivage horizontal pendant lequel seul le haut du corps était investi. (2007, p.188)

Elle évoque d'ailleurs tout l'intérêt de ce genre de travail pour investir la relation intersubjective dans l'espace. Mais l'enjeu principal qu'elle aborde est la possibilité d'investir l'oralité à partir du jeu avec les vibrations :

Ces vibrations et ces sons, utilisables dans des circonstances différentes avec de légères variations, donnent l'expérience du langage dans une forme certes archaïque mais poétique, tel un jeu avec des mots qui résonnent avec d'autres par des sons communs, ou des rythmes identiques qui traduisent un plaisir certain dans la prononciation ou la scansion. (*Ibid.*, p.188)

Plus globalement, C. Lheureux-Davidse met en évidence la fonction d'articulation que peut avoir ce jeu et comment cela favorise l'accès à la consensualité (*Ibid.*, p.197) avec, notamment les jeux de contrastes.

Nos propres rencontres cliniques, comme nous le verrons plus loin, corroborent tout à fait l'ensemble de ces observations et la justesse clinique de l'auteure nous conforte particulièrement dans l'analyse théorique que nous tenterons également.

III. 3. 3. 2. Les contributions des autres champs de la psychologie

III. 3. 3. 2. 1. La malvoyance du mouvement

Selon B. Gepner, «un certain nombre de personnes présentant des désordres de la constellation autistique souffre d'une distorsion de leur perception du monde environnemental physique et humain.» (2006, p.334). En effet, son approche neuropsychologique, fortement documentée et alimentée par les neurosciences cognitives, nous permet d'envisager l'ensemble des descriptions cliniques et témoignages de personnes autistes sous l'angle d'un monde qui irait «trop vite».

En effet, B. Gepner situe les difficultés majeures de l'autisme dans une malvoyance du mouvement. Et il s'agit de l'ensemble :

(...) des mouvements physiques (les flux visuels environnementaux, les mouvements de l'environnement produits par nos propres déplacements, les mouvements d'objet) ou de mouvements biologiques (ceux des êtres vivants animés), tels que les mouvements du visage, et notamment les mimiques faciales émotionnelles (*Ibid.*, p.338).

Il note que nous observons, dans la clinique, soit une aversion soit, au contraire, une attraction pour le mouvement. Cela résulte d'un problème de traitement attentionnel perceptif intégratif. Il a pu mettre en évidence que la reconnaissance et l'imitation vocale des visages étaient meilleures quand les images étaient ralenties parallèlement à leurs sons. Il en va de même avec l'ajustement postural. Plus une personne souffre de troubles sévères, plus elle bénéficiera du ralentissement des informations perçues.

B. Gepner, défend l'intérêt de trouver un facteur «synchronisant» car :

(...) pour certains d'entre eux, «hypersensibles» au mouvement, plus la vitesse du mouvement augmente, plus le mouvement devient aversif, pour d'autres, plus le mouvement est rapide, moins il est perçu, ce que nous avons résumé par le concept de déficit d'intégration du mouvement visuel rapide. (*Ibid.*, p349)

Ces résultats, suggérant chez les personnes autistes un «défaut d'intégration temporo-spatial des flux sensoriels nécessaires pour détecter et intégrer le mouvement visuel, coder et découper le langage, et programmer des ajustements posturaux» (*Ibid.*, p.355), pourraient expliquer : l'évitement sensoriel, puis social, ainsi que le découplage perception/action, le désaccordage sensori-moteur, ainsi que les désordres de compréhension verbale et émotionnelle. Pour l'auteur, le recours aux stéréotypies par la personne autiste est une «stratégie compensatoire désespérée [...] pour se sentir vivant, dynamique et pour tenter d'inscrire le temps et le mouvement dans son corps propre.» (*Ibid.*, p.364)

L'auteur propose également que les personnes touchées par un trouble neurodéveloppemental (il va au-delà du diagnostic de Trouble du Spectre de l'Autisme) souffrent de dyssynchronie entre affect et pensée :

Nous proposons que le psychisme et le cerveau fonctionnent à/dans des degrés de matérialité distincts, qu'ils sont étroitement et logiquement compatibles entre eux le temps d'une vie humaine, deviennent quasiment indistincts l'une de l'autre en cas de fonctionnement neuropsychique ordinaire, mais se dissocient et fonctionnent de manière relativement autonome l'un par rapport à l'autre en cas de maladie neuropsychique (Gepner, 2003). Dans l'autisme, la dyssynchronie neuronale conduit à une perception temporelle du monde altérée. Réciproquement, les idées, sentiments et intentions ne peuvent être convertis de manière adéquate en activité cérébrale. (*Ibid.*, p.370)

Pour B. Gepner, puisque c'est le processus de synchronisation-connectivité neuronale qui est affecté, cela peut concerner aussi les autres désordres neurodéveloppementaux.

Enfin, l'auteur confirme par ses recherches le bien-fondé des concepts post-kleinieniens tels que le «démantèlement», l'«identification adhésive», ou encore la bi-dimensionnalité prédominante dans l'autisme (avec privation de l'espace temporel et psychique).

III. 3. 3. 2. Particularités du développement psychomoteur

Avec A. Bullinger, nous pouvons lire les manifestations symptomatiques de l'autisme avec une compréhension psychomotrice dynamique. La fonction compensatrice des mouvements ou postures prend alors tout son sens dans le développement global du sujet. Par exemple,

les coordinations avec les signaux vestibulaires rendent possible l'intériorisation des forces de la pesanteur : c'est la verticale. Si ces coordinations se font mal, on observe des oscillations de la tête, des balancements du corps qui réactivent les matériaux de la coordination déficiente.[...]Un déficit du système archaïque entraîne des irritations tactiles qui désorganisent la posture alors que des troubles des coordinations dans le système récent amènent des conduites répétitives qui maximisent les sensations et débouchent souvent sur des stéréotypies. (2013, p.141)

L'auteur précise ensuite des mécanismes, d'abord passifs puis actifs. Il décline les manifestations de ces mécanismes chez les personnes présentant des «déficiences», et comment ces défenses archaïques se mettent en place pour permettre au sujet de maintenir un contrôle minimal sur son environnement et permettre des interactions de base. Le deuxième mécanisme, engageant le sujet de façon active dans la gestion des flux sensoriels, notamment avec la mise en place de stéréotypies qui vont maintenir un certain état de présence, mais gravement réduire les possibles dans les conduites du sujet. Le troisième mécanisme suppose la possibilité de s'appuyer sur des représentations élaborées qui sont souvent inaccessibles pour des personnes gravement handicapées. Ainsi, la possibilité de se nourrir et d'alimenter une interaction avec autrui est très réduite.

Ce regard particulièrement aiguisé sur la «mécanique du corps» en développement et ses ratés, qui peuvent conduire à des manifestations spectaculaires, nous permet d'appréhender les mouvements corporels des personnes avec autisme avec d'avantage de sens, et d'envisager des perspectives d'ajustement plus respectueuses de leurs limites.

Ceci vient également confirmer l'intérêt des accordages, de la saisie de l'expression corporelle comme manifestation d'une histoire intime jonchée d'impossibles et de déviations pour parvenir tout de même à une connexion au monde environnant. Ceci semble aller dans le sens d'un accompagnement clinique bénéfique quand il s'adresse au sujet dans son entier, dans sa spontanéité, au plus proche de ses modalités expressives singulières.

Conclusion de la partie théorique

Ainsi, nous avons choisi d'inscrire notre réflexion sur le vibratoire au sein d'un éventail assez large d'approches. Le prisme du vibratoire par l'entremise du sonore, et plus spécifiquement du musical, nous semble apporter un regard précis notamment par la richesse des travaux qui ont pu être menés sur ce sujet tant sur le plan historique, que philosophique, ethnologique et psychologique. Ce terreau fertile nous semble propice à mener une extension de réflexion sur le vibratoire avec l'aide de la théorisation psychanalytique et particulièrement avec les conceptualisations freudiennes sur la pulsion et grâce aux développements ultérieurs de ses successeurs sur les processus psychiques impliqués dans la créativité.

Si l'objet de cette thèse vise la conceptualisation du vibratoire, il apparaît difficile d'apporter une expertise pour chacun des champs disciplinaires convoqués. En revanche, l'articulation entre phénomène vibratoire (et la matérialité physique des corps que cela sous-tend) et processus vibratoire me paraît un chemin possible à envisager quand nous nous situons au niveau de la clinique, au niveau de l'écoute de l'humain dans toute sa richesse d'expression corporo-psychique.

Nous reprendrons, au moment d'aborder la conceptualisation du vibratoire à la fin de ce cheminement, les concepts clés de la littérature pour situer ce que nous entendons par vibratoire et tenter d'y apporter une définition.

D'ici là, nous présenterons la méthodologie clinique et de recherche que nous avons mis en place et nous partagerons quelques rencontres cliniques avec des sujets vibrants afin de donner «corps et âme» à notre propos.

IV. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

La construction de ces dispositifs de recherche s'est élaborée selon deux niveaux de réflexion : une conceptualisation « scientifique », avec une sélection d'arguments qui me sont apparus efficaces dans la démarche thérapeutique et dans l'observation de processus psychodynamiques originaux, et une motivation plus souterraine et intime. J'ai fait le choix d'aborder la question des dispositifs par ces deux aspects, par honnêteté intellectuelle et humaine.

Le dispositif thérapeutique s'est étayé sur plusieurs grands principes inhérents à la musique et à la clinique des médiations en tenant compte des enjeux de la recherche.

Ces dispositifs sont construits autour de la médiation sonore et plus particulièrement du violoncelle. De plus ils bénéficient d'une animation pluridisciplinaire, ce qui présente plusieurs intérêts : d'une part, les apports thérapeutique et théorique d'un autre champ professionnel permettent un approfondissement dans la prise en compte, la compréhension et le soutien de fonctions sensorielles et corporelles (lieux d'expression symptomatique majeurs chez les jeunes accompagnés). D'autre part la co-thérapie permet une meilleure contenance psychique auprès de sujets pouvant faire face à des épreuves archaïques massives. En outre, la co-thérapie vise, dans l'après-coup, une analyse secondarisée des épreuves contre-transférentiels où langage verbal et pensée secondarisée sont souvent absents.

IV. 1. Contexte temporel et spatial de la recherche

Cette recherche a émergé à partir de nombreux questionnements et rencontres cliniques tout au long de ma formation de clinicienne. Elle s'enracine donc dans un cheminement clinique au long court. Elle a pris le chemin d'une pratique clinique en institution auprès de jeunes souffrant d'autisme avec troubles associés. C'est donc à partir de cette pratique actuelle que j'ai mené des observations qui m'ont permis de recueillir le matériel clinique qui servira la réflexion sur le vibratoire en tant que phénomène et ainsi de le conceptualiser comme processus.

Les observations cliniques portent ainsi sur une période d'une année et demi (de septembre 2018 à mars 2020). Elles ont été effectuées au sein de l'institut médico-éducatif Orens (44), au sein duquel je travaille comme psychologue clinicienne. L'institut m'a permis d'effectuer cette recherche et de la mener dans les locaux de l'institution. J'ai pu organiser les rencontres avec les familles des jeunes concernés et mener les ateliers à médiation dans cet environnement. Deux lieux ont été utilisés pour les ateliers. Ils seront décrits plus précisément dans les présentations cliniques qui suivront.

J'ai choisi de cadrer temporellement cette recherche à une année et demie pour plusieurs raisons : tout d'abord, il était établi dès le départ que la participation des jeunes à ces ateliers était fonction de leur inscription dans l'institution. Ainsi, si l'un d'eux devait quitter l'établissement, la recherche le concernant devait s'interrompre *de facto*. C'est ce qui s'est produit pour Flavien, qui a bénéficié d'une orientation en Maison d'Accueil Spécialisée à l'issue de la période du premier confinement (en août 2020). Ensuite, la crise sanitaire a entraîné une longue interruption due à la fermeture de l'établissement pendant plusieurs mois, et ensuite de la mise en place de conditions d'exercice plus strictes en matière de proximité avec les personnes accueillies.

Découlant du point précédent, le changement des modalités de travail en atelier a généré une rupture telle qu'il ne me semblait pas pertinent de maintenir des observations dans le cadre de la recherche. Pour autant, du point de vue de la continuité thérapeutique, les ateliers ont été poursuivis et se poursuivent encore avec Daphné.

Enfin, le matériel clinique conséquent qui a été recueilli me permet, je le crois, d'avoir une base d'expérience suffisamment étoffée pour mener ma réflexion. Comme j'ai pu le consigner dans un tableau récapitulatif des modalités d'observations de chaque séance, je m'appuie sur 45 séances avec Daphné, 40 avec Flavien et 17 pour l'atelier groupal²⁰.

²⁰ cf. Annexe A : Tableaux récapitulatifs des séances avec médiation

IV. 2. Méthodologie clinique

Il s'agit des fondements de la clinique en référence aux théories psychanalytiques : la libre association, l'analyse du transfert et du contre-transfert, la prise en compte de processus psychiques inconscients. De façon plus spécifique, ce dispositif me permet de m'intéresser à une associativité du corps et des sens autant que du langage, et emprunte largement aux théorisations sur les signifiants formels de D. Anzieu (1987), sur l'accordage affectif et les affects de vitalité de D. N. Stern, sur la symbolisation et les qualités du médium malléable conceptualisé par M. Milner et développées par R. Roussillon ainsi que les médiations thérapeutiques de A. Brun.

Ainsi, mon cadre d'intervention fournit des repères spatiaux et temporels stables (même lieu, chanson rituelle de début et de fin), mais laisse dans l'espace de la séance se déployer librement toute démarche de création, d'expression, quelle qu'en soit la forme. Mon positionnement cherche à accueillir, contenir ce qui s'exprime en offrant une surface d'accueil sécurisée, vivante et réflexive. J'emprunte ici largement aux conceptualisations d'enveloppe définie par D. Anzieu, de médium malléable de M. Milner, à la rêverie maternelle constitutive de la fonction alpha imaginée par W. R. Bion, à la notion d'objet contenant optimal définie par A. Ciccone et de l'aire transitionnelle de jeu de D. W. Winnicott.

Ainsi, nous nous appuyons sur les potentialités symbolisantes du sujet permises par un dispositif mobilisant la sensorialité, la créativité. L'enjeu est d'accéder à une élaboration de vécus non élaborés jusqu'alors et faisant souffrance.

IV. 2. 1. La médiation musicale

Pour proposer un dispositif clinique s'étayant sur la médiation musicale, je me suis documentée sur la pratique de la musicothérapie telle qu'élaborée par E. Lecourt (1973), je m'en suis d'ailleurs fortement inspirée pour la constitution de l'instrumentarium²¹. J'ai pu prendre connaissance de ce que signifie et suscite une musicothérapie dite « passive » ou « active », et cela m'a permis d'envisager deux registres d'utilisation possible de cette médiation en appui sur un matériel spécifique (jeu du violoncelle, petits instruments, chants et danse pour un investissement actif du sujet).

J'ai découvert la possibilité d'une médiation qui ferait appel uniquement au registre sensori-moteur lors de premières expériences cliniques auprès d'enfants polyhandicapés. Je me suis « jetée dans le bain » d'une clinique sans mots et parfois sans gestes de la part des enfants, avec mon violoncelle. Plus tard, j'ai pu expérimenter ce type de dispositif auprès de plusieurs enfants et adolescents autistes au sein d'institutions médico-éducatives où j'ai effectué des stages, ma note de recherche et un dossier d'élaboration de la pratique ont traité de trois suivis effectués dans ce cadre. Enfin, un travail de recherche au sein d'un Master 2 m'a amené à travailler ce dispositif au sein d'un hôpital de jour et d'approcher la question du vibratoire. Les dispositifs thérapeutiques actuels sur lesquels s'élabore cette recherche sont les fruits d'expériences passées et d'élaborations de notes de recherche ayant permis d'étayer tant la méthodologie clinique que celle de la recherche.

Le contenu du matériel sonore et musical utilisé est puisé dans mes connaissances et mon expérience de musicienne tant dans le choix préalable que dans la forme que prennent les messages que j'envoie et les réponses que je fais au sujet. Ainsi, je m'appuie sur une technique et un fond musical intégrés dans ma partie « musicienne » afin d'échanger et de jouer avec le sujet. Ceci est très proche, selon moi, du fond théorique sur lequel s'étaye le clinicien pour le guider dans la relation sans pour autant que cela apparaisse sur le devant de la scène. Les conceptualisations métapsychologiques, tout comme la technique musicale sont, pour moi, ce fond intégré à partir duquel je me situe dans la relation au patient.

²¹cf. Annexe A

Bien que remplissant des objectifs distincts, la pratique musicale et la pratique clinique pourraient être reliées de façon métaphorique par l'improvisation. Cela implique un corpus d'aptitudes et de techniques acquises permettant l'expression d'une créativité. L'improvisation n'est ni figée ni anticipée, elle «fait avec» le déroulement du temps dans l'ici et maintenant, mais elle émane aussi d'une création seul ou à plusieurs qui s'étaye sur un thème ou dans un champ de représentations données ou perçues. Il s'agit là pour les musiciens d'interpréter, de jouer, de créer en référence à un thème et en réponse l'un à l'autre.

Ainsi, cette pratique du médium sonore permet, de par ses nombreuses potentialités créatrices, d'ouvrir à la libre association du sujet et de la clinicienne que je suis, de favoriser la constitution d'une aire de jeu au sens où D. W. Winnicott (1971) la conceptualise.

IV. 2. 2. Déroulement général des séances individuelles, l'espace et le temps

Nous savons l'importance du rapport au temps et à l'espace des sujets autistes grâce, notamment, à ce que D. Meltzer nous décrit et théorise (1975). De même, nous nous attachons au rôle structurant de la rythmicité que le bébé rencontre au sein de l'environnement primaire comme de nombreux auteurs après D. W. Winnicott (1971) ont pu l'évoquer.

Les séances individuelles se déroulent dans des lieux distincts pour Daphné et pour Flavien, chacun de ces lieux ont été choisis en fonction de la proximité de leur lieu d'accueil journalier afin de réduire au maximum les déplacements qui peuvent être conséquents dans l'institut (très vaste), et pour lesquels l'un comme l'autre de ces deux jeunes mobilise un investissement corporo-psychique intense.

Ces lieux feront l'objet d'une description plus détaillée dans les observations cliniques qui suivront. Ils sont, à part entière, un élément du *setting* (D.W. Winnicott, 1971) que nous tentons d'analyser, notamment dans les rapports à l'enveloppe motrice telle qu'elle est investie dans les mouvements des protagonistes, mais également dans les possibilités d'investissement transférentiel (concernant le transfert sur le cadre, R. Kaës, 1993).

La hauteur de la mélodie varie selon les séances mais la structure est toujours la même. La hauteur des notes et le tempo s'accordent à l'énergie des retrouvailles. C'est-à-dire que les élans avec lesquels le sujet pénètre dans l'espace, accueille notre présence et renoue avec le dispositif sont des éléments qui vont influencer sur le tempo de notre chanson de début. Tout cela, bien sûr, de façon implicite, mais qui dans la forme mélodique de cette ritournelle parlera de notre capacité de contenance. En cela, on peut imaginer l'ancrage de processus très archaïques qui ont notamment été décrits s'agissant des relations parent-bébé tels que décrits par M. Gratier (2015).

La notion d'accordage joue à plein dans cette « installation de la séance » : aussi bien entre les deux co-thérapeutes qui vont littéralement devoir (en deux ou trois notes) trouver la justesse et s'accorder au niveau du tempo, tout en s'accordant au sujet à qui s'adresse cette ritournelle. Le départ est initié par moi-même, par le regard et la respiration échangés avec la co-thérapeute. La hauteur des notes et le tempo se sont modifiés tout au long des séances à l'image de notre accordage thérapeutique mutuel. Par exemple : ma voix plus aiguë rendait certaines notes de la ritournelle inaccessibles à l'autre thérapeute ; j'ai donc pris garde à commencer la ritournelle moins haut que naturellement afin que nous puissions être à l'unisson sans mettre ma partenaire en « souffrance vocale », ce qui aurait généré des dissonances, tout de suite perceptibles par nos deux sujets. Le choix d'une ritournelle toujours identique est motivé par l'importance d'un repère mélodique où figure le nom de l'enfant, la temporalité de la séance (début ou fin), l'identification des protagonistes (le nombre). Sur la forme, l'intérêt est aussi de permettre de s'appuyer sur l'anticipation mélodique (en 2001, M. Gratier parle de cette qualité d'anticipation dans la relation mère enfant de la séquence chantée, confortant alors le sujet dans un déjà vécu, un retour du « même » rassurant).

Enfin, dans la globalité de ces ateliers, ce retour du même a également fonction de réassurance et d'accordage entre les co-thérapeutes et pour moi-même, car cette ritournelle est issue de mes premières expériences d'atelier à médiation musicale, et appartient donc à un fond clinico-musical constitutif de l'identité de mon dispositif.

IV. 2. 3. Objets médiateurs

IV. 2. 3. 1. Instrumentarium

Ces petits instruments manipulables ont pour objectif de permettre au sujet de saisir et de faire l'expérience active de la création de sons avec des objets et non plus son seul corps. Cela vient offrir la possibilité également de s'approprier un objet qu'il peut saisir en réponse aux adultes. Ces instruments ont été choisis selon les fonctions motrices ou corporelles différenciées qu'ils appellent et le registre de «mouvement-son-toucher» qu'ils engagent. Ils sont proposés dans les ateliers individuels.²²

IV. 2. 3. 2. Violoncelle²³

Il m'apparaît essentiel d'imaginer ce que peut représenter cet étrange couple «violoncelle-musicien», car c'est toujours avec lui que j'intervenais en séance individuelle. Mon violoncelle, de prime abord, n'apparaît pas nu, mais habillé d'une «grosse boîte» reprenant grossièrement ses formes. Haut d'un mètre trente, il est relativement imposant. Retiré de son enveloppe, on découvre son vernis clair et brillant et ses nombreuses pièces (chevilles, cordes, pique, chevalet...)²⁴. Son étendue harmonique est considérable : le violoncelle reproduit une large palette de la voix humaine dans son ensemble. Ainsi, sa sonorité semble toujours nous rappeler quelque chose de profondément familier.

J'interviens avec mon instrument, ceci n'est donc pas un simple objet car il est très investi affectivement et il est à part entière un acteur clinique ; il devient ma voix, il modifie mon apparence, mes mimiques et m'enrichit d'émanations sensorielles telles que son odeur de vernis et de bois, ses vibrations, les mouvements qu'il implique.

²²Instruments proposés (cf. Annexe B) : mélodiques à porter à la bouche et dans lesquels souffler : flûte à coulisse, kazoo, harmonica. A percussions : claves (à entrechoquer), œufs sonores, bâton de pluie, castagnettes à manche, cabassa (à secouer), guiro, bongos (à frotter). Dans l'atelier groupal sont utilisés : un tube (pour véhiculer la voix dans un contenant), un kazoo pour déformer la voix, un micro pour amplifier la voix, un piano pour improviser.

²³cf. Annexe C

²⁴cf. Annexe C

Cet instrument peut être utilisé par le sujet mais toujours accompagné par moi. Je signifie cette règle. Le violoncelle peut alors être touché, caressé, frotté avec l'archet, les cordes peuvent être pincées. La taille importante de la caisse de résonance offre la possibilité de ressentir de fortes vibrations dont le sujet peut être l'initiateur en pinçant les cordes (pizzicati²⁵) ; le contact à la corde est direct mais le son a une durée courte. Il est aussi possible de provoquer un son, donc une vibration, plus long en utilisant l'archet que l'on frotte sur une ou plusieurs cordes. Différentes expérimentations sonores peuvent être effectuées sur l'instrument, engageant alors des techniques empruntant d'avantage à la musique contemporaine mais aussi autorisant une liberté de jeu technique s'assimilant plus à une manipulation de son qu'à un projet musical. Je pense ici aux jeux de percussions sur l'instrument avec ou sans archet, au jeu de grattage des cordes avec des parties non habituelles de l'archet²⁶.

IV. 2. 3. 3. Musiques enregistrées pour l'atelier groupal

Une première musique donne les repères temporels et l'identité musicale de ce travail groupal. Elle est diffusée au début : nous sommes alors assis en cercle sur des sièges et proposons une écoute silencieuse, de même à la fin de la séance où nous nous retrouvons pour clore l'atelier²⁷. Une autre musique enregistrée peut être utilisée en cours de séance, à l'initiative des soignantes, mais le plus souvent à la demande d'un sujet, et elle est bien identifiée, s'inscrivant dans une histoire du jeu musical groupal²⁸. Chaque extrait pose une atmosphère singulière et a un tempo, une amplitude harmonique et une rythmique propre. Ces musiques ont vocation à permettre des moments de détente, lors desquels nous pouvons construire une expression corporelle et/ou vocale en lien les uns avec les autres.

²⁵Pizzicato : cf. Glossaire

²⁶Technique d'archet fréquente dans la musique de Tango Argentin, pour référence : Yo-yo Ma, violoncelliste, joue Libertango d'A. Piazzola (album «Soul of the Tango»), on entend distinctement le «grattage» en introduction

²⁷Atelier Toudi : année 2018-2019. Chanson intitulée «tout dit» de l'album «Ilo Veyou» de la chanteuse Camille <https://www.youtube.com/watch?v=Ncua05KQDcQ>

Atelier Duo : année 2019-2020. Bach J-S., Gounod C. Ave Maria par Yo-Yo Ma & Bobby McFerrin, (album Hush). (2011, avril 16). [Fichier vidéo]. YouTube. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=s1sSqlxY-k8>

²⁸Asturias de la Suite Espagnole d'I. Albeniz interprétée à la guitare par J. Williams (<https://www.youtube.com/watch?v=oEffbuT3I6A>)

IV. 3. Cadre-dispositif de recherche

Le cadre de la recherche m'a invitée à penser une méthode de recueil de données qui est très spécifique et adaptée au matériel que ce dispositif à médiation convoque. Ainsi, j'ai bénéficié de la présence d'observatrices-écrivantes pour recueillir du matériel clinique ne faisant pas appel au langage verbal mais s'intéressant aux mouvements, postures, enchaînements de séquences gestuelles, à l'écoute et l'observation du jeu musical co-créé : ceci dans l'intégralité des séances individuelles de Flavien, d'une partie des séances de Daphné, et de quelques séances groupales. Cette finesse d'observation est un atout, selon moi, du dispositif de recherche dans le sens où elle permet la retranscription d'une chronologie et l'inscription de traces écrites. En effet, la clinique de l'autisme confronte à une temporalité souvent écrasée ou distordue et pourrait conduire à n'envisager la mémoire clinique que sur un registre contre-transférentiel.

D'autre part, mes interventions musicales cliniques «armées» de mon violoncelle ou d'autres instruments réclament mon implication corporo-psychique pleine, ce qui rend parfois difficile une mémorisation consciente d'échanges pourtant capitaux dans la compréhension de la chaîne associative générale d'une séance. De même, la co-implication avec l'autre soignante recèle de précieuses indications sur l'accordage spécifique proposé au sujet et qui nécessite d'être mis en évidence au titre des postures qui se modulent et interagissent en réponse aux propositions du sujet. Enfin, le médium clinicienne-violoncelle nécessite, pour son appréhension fine, un regard distancié et presque opératoire afin que je puisse confronter mon vécu contre-transférentiel de médium malléable à un regard extérieur à la relation clinique avec le sujet.

IV. 4. 3. 1. Enregistrements vidéo

J'ai également choisi de faire des enregistrements vidéo des séances afin de pouvoir, dans un second temps, c'est à dire après avoir recueilli le matériel clinique, procéder à une analyse sonore de la musique co-construite et du déploiement des messages posturo-sensori-moteurs observés. L'intention était de repérer les étapes de construction de séquences sonores en lien avec l'évolution des corps dans l'espace et la dynamique des mouvements telles qu'elles ont évolué au cours de la construction d'une enveloppe sonore commune.

Enfin, et «d'abord», c'est à partir de l'écoute et de l'analyse de mon contre-transfert et des échanges avec mes partenaires de soin et observatrices que va s'élaborer l'histoire de la relation clinique et musicale avec chacun des sujets.

IV. 4. 3. 2. Place de l'observatrice-écrivante

Le regard de l'observatrice-écrivante ne propose pas une place neutre, mais plutôt un étayage relationnel pouvant avoir valeur de «témoin»-spectateur. En effet, ces observatrices, en formation de psychologue, étaient en train de se construire aussi une place de clinicienne et de construire des travaux de recherche sur ces ateliers. C'est donc de regard à valeur de mise-en-abyme qui a participé à la contenance du sujet.

Voici, ce qu'en dit A. Brun qui a créé et développé ce dispositif : «observateur écrivain, position que j'ai particulièrement expérimentée : cet observateur écrivain peut aussi parfois intervenir en voix off ou établir quelques interactions spécifiques avec les enfants, sans toutefois sortir de sa fonction écrivante.» (2016, p.21)

Cet en-plus de la fonction d'observation a permis la prise en compte de modes d'investissement des objets enrichissants sur le plan de la recherche. Cela a aussi permis une tiercéisation intéressante dans la compréhension des enjeux narcissiques et de la construction du Soi chez ces enfants. Ainsi, bien plus qu'observatrices, elles ont constitué un autre support relationnel et à ce titre, elles étaient réellement participatives (même si presque silencieuses) dans le dispositif.

Enfin, il est important de reconnaître le poids du regard de cet autre sur la clinicienne-chercheuse *in situ* et dans sa relation avec l'autre soignante. L'arrière-fond du dispositif humanisé dans cet observatrice-écrivante a pu prendre les qualités d'un étayage d'arrière-plan face aux attaques externes sur l'espace clinique, ou même le rôle d'accompagnatrice (lors des trajets des lieux de vie à la pièce de l'atelier).

IV. 4. 3. 2. 1. Sans observatrice écrivante et/ou sans co-thérapeute

Ceci a pu être expérimenté lors des séances avec Daphné et lors des séances groupales ou encore lors d'absences de l'observatrice et où les séances se sont tenues tout de même. Il me semble que l'absence de tiers (observateur ou participant) et la réduction de la relation thérapeutique à une relation duelle peut présenter certains avantages, et notamment, une plus grande aisance de ma part, car travailler sous le regard d'un autre est loin d'être aisé. Cela peut aussi réduire le risque d'un regard persécutoire pour l'enfant. Cependant, les contraintes d'observation d'un langage très complexe décrites plus haut, et l'intérêt de voir l'observateur-écrivain comme un co-thérapeute ont des bénéfices bien supérieurs, selon moi, aux risques décrits.

IV. 4. 3. 3. La co-thérapie

Nous avons souligné, en préambule, la participation de différentes professionnelles dans les ateliers à médiation, certaines riches d'autres compétences, d'autres regards sur la clinique. L'aspect essentiel que nous souhaitons mettre en évidence est l'approche clinique par la cothérapie. A cet égard, nous nous sommes référés à ce qu'en a théorisé S. Urwand :

La co-thérapie paraît indispensable : en effet, être deux dans ces niveaux archaïques facilite l'établissement d'une fonction contenante et permet, par ailleurs, de travailler les notions du pareil et de l'identique, du double et des clivages, ainsi que celles de couple, de tiers et de triangulation. Les commentaires s'adressent au groupe entier, comme un tout, en utilisant la formule du « on » globalisant qui évite des perceptions différenciatrices trop précoces, vécues comme trop violentes et trop intrusives, donnant rapidement

Nous verrons à quel point cela prend sens et effcience dans la clinique qui sera exposée plus loin.

IV. 4. 3. 4. Choix de l'objet-médiateur violoncelle

Outre l'incontournable questionnement préalable à la mise en place du dispositif, les réticences, appréhensions ou perplexités émises par des regards critiques m'ont permis de me confronter, dans la clinique, à ce qui s'est engagé, affectivement, dans la rencontre avec le sujet en appui sur cet instrument.

Tout d'abord, le violoncelle n'est pas pour moi un simple objet ou un outil, il est l'objet incarnant, par sa matérialité, une dimension de mon appareil à penser. Il me semble très naturel de proposer mon instrument dans la rencontre, et cela peut légitimement étonner. Je me suis ainsi étonnée de l'étonnement des autres. J'ai alors questionné cela à certains moments dans la rencontre avec les enfants, et il m'a paru impossible de faire autrement, impossible de ne pas céder mon instrument à leur manipulation, impossible de le retirer de nos échanges. Cela serait revenu, pour moi, à rompre «l'instant» où il se passe quelque chose, le moment du lien, empêcher la mise en forme (par le jeu sur l'objet) d'un éprouvé, d'une expérimentation somato-psychique essentielle. Comme si l'on interrompait un dialogue en plein déploiement créateur. Comme si l'on coupait la parole !

Le violoncelle prend ici valeur d'objet d'association en écho au langage verbal. Concernant la qualité d'indestructibilité du médium telle que définie par R. Roussillon (in Brun et al., 2013), elle vient directement questionner ce choix d'objet. Par essence, le violoncelle est un objet d'art, donc précieux dans sa valeur mais également dans ce qui le lie au musicien.

Dans la relation thérapeutique, il est un objet d'expression qui porte la valeur de ce qui se crée dans la relation, il est précieux pour l'enfant, pour la clinicienne et pour la relation entre l'enfant et la clinicienne. Mais, parce que c'est un objet, le violoncelle est utilisé, tout comme la boîte de l'harmonica, l'antenne de la radio, le tapis sur lequel nous marchons ou encore la porte que l'on ouvre. Et parce que nous les utilisons, ils supportent nos traces, ils supportent l'usure, les marques de notre passage. Le temps les abîme. J'ai toujours été émerveillée de voir un instrument ancien : il porte de nombreux stigmates de ses interprètes, j'ai le souvenir d'un très beau violoncelle brun au vernis étincelant ayant recouvert, sans l'effacer, un cœur brisé où l'on pouvait lire les initiales de deux amoureux.

Ainsi mon instrument a lui aussi ses cicatrices, ces traces me rappelant la violence que j'ai dû mobiliser pour interpréter la sonate de D. Chostakovich ou encore ce pupitre tombé suite au geste enlevé du chef d'orchestre. Il a aussi les traces d'un coup d'archet porté par un enfant aux gestes maladroits et empressés de faire sortir un son. Cette position est très personnelle, mais elle me permet de prêter cet appareil, que je qualifie, avant toute chose, d'appareil à exprimer. Un outil qui fait sortir de soi des choses de soi. J'ai pu prêter mon appareil à penser, tout comme mon violoncelle (qui remplit en partie cette fonction) à des enfants dans une posture de clinicienne qui ne se détruit pas pour une trace marquant son instrument. Lorsque j'ai découvert mes deux archets cassés, consécutivement à un atelier, cela ne m'a pas détruite. J'ai fait réparer les objets, pour que nous les retrouvions avec les enfants, et je n'ai pas pu me résoudre à les retirer des séances de musique, ce qui aurait signifié pour moi une rétorsion punitive hors de propos dans cette clinique.

Ainsi, l'intérêt d'utiliser mon instrument, contrairement à un instrument de qualité médiocre, se situe dans la valeur affective et expressive de mon lien à l'objet dans laquelle j'invite l'enfant. Il me semble intéressant de mettre au travail l'enfant et de lui faire expérimenter, en l'occurrence, cette communication d'affects sur un objet à haute valeur (esthétique et affective) de façon distanciée. Il ne s'agit pas d'un objet autistique car il n'existe là ni lien de dépendance, d'emprise ou d'immuabilité : mon violoncelle, même s'il est présent, n'est pas «automatiquement» utilisé dans les séances. Il ne s'agit pas non plus d'un objet fétiche qui viendrait alors dénier l'intérêt de castrations symboligènes ou compléter un corps incomplet.

A cet égard, on peut aussi questionner mon lien à cet objet et en quoi il peut me donner valeur d'objet-complet dans un dispositif à médiation musicale, objet-complet, cependant, dont une partie peut se détacher sans que la séparation soit vécue comme une perte irréparable...

Par ailleurs, les qualités physiques du violoncelle favorisent dans la pensée populaire des fantasmes animistes la représentation suivante : l'instrument le plus proche de la voix de l'homme ou encore dont la forme évoque un corps de femme. Peut-être que ces caractéristiques permettent l'exploration de la notion de «bisexualité psychique» telle qu'elle a été spécifiquement conceptualisée par D. Houzel (2003) à la suite de S. Freud. Peut-être serait-il intéressant de se pencher plus avant sur les liens unissant un musicien à son instrument, car les catégorisations pathognomoniques ne me semblent pas restituer la réalité de ce lien à l'objet et me donne la désagréable sensation d'un regard réducteur et très peu empathique sur les processus spécifiques à l'œuvre.

Enfin, on ne choisit ni une profession, ni son instrument par hasard... Différentes démarches personnelles m'ont amenée et m'amènent encore à questionner ce choix d'objet et comment il s'inscrit dans mon histoire : suite à quels traumatismes il a fallu que je m'intéresse à ce qui peut être enfermé dans une boîte (les pensées cachées, les affects, les désirs...) et à ce que l'on peut faire sortir d'une boîte (des sons, des affects, des mots, des pensées). Peut-être est-ce encore là la question des traces qui construisent l'histoire ou permettent de s'orienter dans la relation aux autres, si elles ne sont pas fractures destructrices. Il me semble que ces points de rencontres possibles sur des vécus auxquels je peux m'identifier fondent ma démarche, même si je n'en saisis que quelques aspects.

IV. 4. 3. 6. Le tableau du vibratoire-phénomène et du vibratoire-processus

Différents auteurs ont proposé, comme mise en forme de leur pensée sur la clinique, des grilles de repérage. Ces tableaux permettent de répertorier les éléments cliniques propres à des dispositifs thérapeutiques ou à l'évolution d'un suivi psychothérapeutique. Ces éléments cliniques sont inscrits dans une certaine évolution au regard des conceptualisations sur les processus psychiques en jeu chez le sujet.

Notons, tout d'abord, s'agissant des travaux sur les médiations thérapeutiques, le tableau proposé par B. Chouvier (2013, p. 74-82) reprenant l'évolution des «opérations signifiantes dans le travail groupal de l'objet médiateur» : il y déploie dans les dimensions spatiale et temporelle les fonctions psychiques et actes symboliques des sujets dans le groupe, et en correspondance les «éléments premiers de structuration psychique».

A. Brun a également proposé, à partir de ses travaux sur «la médiation picturale dans la psychose infantile et l'autisme», une grille d'évaluation clinique (2013, p.155-158). Nous y trouvons les conceptualisations majeures autour des processus de symbolisation et de la relation transféro-contre-transférentielle avec des sujets psychotiques ou autistes. Elle y propose une évolutivité en trois positions : la position adhésive pathologique, la position de détachement du fond puis la position de figuration-réflexivité ; «La construction d'un fond pour la représentation suppose ainsi de passer d'une position adhésive à une position de détachement du fond, avant l'accès à une position de figuration.» (2018, p.330). Elle déploie les éléments cliniques et processuels inhérents à ces trois positions tant dans la sphère intra-psychique que dans les transferts sur l'objet médiateur, sur l'observateur-écrivain ou encore sur le groupe.

Plus proche de notre médiation, T. Rabeyron , O. Saumon, E. Carasco, et O. Bonnot, à partir d'une étude menée sur les effets de la musicothérapie auprès d'enfants autistes proposent une «grille d'évaluation de la médiation sonore» (2016, p.465). Nous pouvons repérer le type de lien que le sujet établit avec l'objet médiateur «son», mais également quelle forme sonore prend cette clinique, sa structuration progressive : d'un bain sonore indifférencié, en passant par le miroir sonore, puis le groupe musique pour aboutir à une «mélodisation de l'expérience».

Les travaux de recherche de J. De Backer (2008) portant sur la pratique de la musicothérapie auprès de patients psychotiques ont mis en évidence un tableau reprenant les éléments cliniques saillants, mais également les éléments musicaux, les aspects transféro-contre-transférentiels. L'auteur propose une évolution allant d'un jeu sensoriel à une forme musicale en passant par des moments de synchronisation.

Enfin, il est indéniable que les travaux de G. Haag sur la clinique de l'autisme, la subtilité clinique et l'expérience psychothérapique qui étaient les siennes ont largement contribué à promouvoir une lecture structurée mais néanmoins résolument clinique pour saisir les particularités de ce trouble. Ainsi, la *Grille de repérage des étapes évolutives de l'autisme infantile traité* (Haag et al., 1995), élaborée par un groupe de cliniciens, permet de mettre en évidence le développement processuel de la symptomatologie d'enfants bénéficiant de thérapies cliniques. Elle met en évidence les manifestations comportementales et s'appuie sur les théorisations post-kleinienne pour en tisser une compréhension processuelle.

Ces différentes présentations permettent un accès synthétique à la complexité des processus psychiques à l'œuvre dans des dispositifs à médiation thérapeutique. Ces tableaux donnent également une forme visuelle dynamique à une évolution processuelle. De mon côté, par souci de cohérence dans l'analyse théorico-clinique qui intéressera les trois ateliers, j'ai formalisé un tableau récapitulatif de ce que je dénomme «vibratoire-phénomène» et «vibratoire-processus». Cet outil n'a pas pour visée de reprendre une progressivité processuelle, mais plutôt d'offrir une synthèse des éléments théorico-cliniques. Y figureront les domaines d'expression du phénomène vibratoire tels qu'ils apparaissent dans la clinique et leur articulation avec la dynamique processuelle du vibratoire en appui sur les conceptualisations issues de la littérature. Pour chacun des ateliers, je m'appuierai sur ce tableau afin de dérouler le cheminement clinique et l'analyse processuelle que l'on peut en déduire. La perspective de cet outil est de cheminer vers une définition du concept de vibratoire.

TABLEAU RECAPITULATIF DU CONCEPT VIBRATOIRE : DU PHENOMENE AU PROCESSUS

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, Nourrissage	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding, handling</i> , objet contenant optimal
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances et ceci à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
Articulation	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce "passage" entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela a trait également avec les articulations du corps.	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psycho-toniques, et psycho-motrices
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect
Jeu sur le médium	Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.	Symbolisation primaire	Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, squiggle game, médium malléable, représentation de choses

V. ANALYSE DU VIBRATOIRE DANS LA CLINIQUE

Le matériel clinique de cette recherche est constitué d'observations personnelles, de films et d'éléments recueillis par des observatrices-écrivantes que sont les stagiaires psychologues qui ont participé à ces ateliers. La présentation de chacun des sujets est élaborée à partir de données du dossier médical, d'apport des équipes et de rencontres avec les parents.

J'ai bénéficié des observations de Julie Pesty, étudiante en Master 1 de Psychologie clinique à l'Université de Nantes pour les dix premières séances de Daphné ainsi que pour les vingt premières séances de Flavien. L'atelier «Toudi» (devenu «Duo» la deuxième année) a été observé par Ilhyana Delhadj, étudiante en Master 1 de Psychologie du développement à l'Université de Nantes. Pour la seconde année, Floriane Papin, étudiante en Master 2 de Psychologie clinique à l'Université de Nantes a réalisé les observations des ateliers de Flavien et a participé en co-thérapie aux ateliers avec Daphné et à l'atelier Duo.

Les autres co-thérapeutes avec qui cette clinique s'est éprouvée sont : Corinne Mury, orthoptiste, pour les ateliers en individuel avec Daphné la première année. Lætitia Derlon, psychomotricienne, pour les ateliers en individuel avec Flavien. Floriane Papin, psychologue stagiaire, pour les ateliers en groupe «Duo» avec Lalo et Orphée la deuxième année.

Après une présentation des jeunes impliqués dans les ateliers et une synthèse des réflexions cliniques saillantes de ces accompagnements thérapeutiques, nous focaliserons notre réflexion théorico-clinique sur les éléments strictement évocateurs du vibratoire.

V. 1. Daphné

V. 1. 1. Présentation

Daphné est une adolescente âgée de 15 ans quand nous débutons l'atelier, elle est petite et menue, elle se déplace sur la pointe des pieds tout en balançant l'ensemble de son corps de gauche à droite, la tête oscillant aussi tout en agitant les mains. Daphné ne parle pas mais elle émet des sons et se montre très sensible à son environnement sonore. Elle peut émettre quelques syllabes : «nanana, lalala» ou encore faire gronder sa voix de gorge. Ce qui me frappe lorsque je rencontre Daphné c'est sa manière d'utiliser sa vision de façon détournée : elle met régulièrement la tête à l'envers en se penchant et en pliant ainsi son corps en deux et regarde en oblique, elle semble utiliser les reflets des objets l'entourant pour observer ce avec quoi elle interagit. Elle peut, cependant, proposer un regard franc et fixe avec une posture corporelle droite quand elle est particulièrement interpellée par quelque chose, c'est le cas avec le violoncelle notamment mais de façon générale avec les instruments à cordes.

La plupart du temps, Daphné se montre relativement indifférente aux humains qui l'approchent, un certain temps de présentation est nécessaire pour qu'émerge, en feedback, l'impression qu'elle nous prend en compte. En ce qui me concerne, ma voix chantée est l'indice le plus fiable pour la rappeler à «nos bons souvenirs»... Je connais Daphné depuis ses 13 ans et j'ai observé des changements notables dans la manifestation d'émotions. Elle a pu se mettre à pleurer à chaudes larmes et regarder avec insistance et tristesse dans ma direction alors que je franchissais un portail lors d'une séparation. Sa mère a pu m'expliquer sa joie de laisser sa fille en pleurs à l'institut après un week-end ou des vacances. Sa joie, m'explique-t-elle, de pouvoir constater par des émotions si humaines et fortes, que sa fille était triste de la quitter. Daphné adresse aussi, depuis peu, sa joie de retrouver quelqu'un par de douces embrassades, tête contre tête les bras autour des épaules et du cou. Il est important de noter que Daphné a porté pendant de nombreuses années un corset rigide et il est tout à fait plausible que son retrait lui permette maintenant d'éprouver le contact avec l'autre de façon plus souple et entière. Sa mère a d'ailleurs, à ce sujet, beaucoup de remords et de tristesse mais également de la colère à avoir dû subir cette distance corporelle si forte avec son enfant qui était déjà tellement démunie pour établir une relation avec l'autre.

Assez rapidement lors de nos premières rencontres, il est apparu clairement que Daphné était passionnée de musique, dans son groupe de jour, elle fait souvent face à une armoire métallique qui contient un poste de musique, elle se balance de droite à gauche en effectuant comme un rebond et agite la tête en formant des demi-cercles allant de droite à gauche en passant par le bas à un tempo différent, tout en agrippant à deux mains cette précieuse et fascinante grande boîte d'où sortent des sons ! Les professionnels qui la connaissent depuis longtemps me racontent qu'elle est «fascinée par les rayures», ce qui est une des caractéristiques de cette armoire. Certains m'expliquent même qu'ils évitaient les vêtements comportant des rayures pour éviter de mobiliser chez elle cet attrait si fort. Daphné aime aussi la lumière et joue avec les rayons du soleil, nous avons pu, au début de notre rencontre, jouer sur le sol ensoleillé toutes deux, allongées sur le côté et regarder les ombres faire des traces dans la lumière. La position allongée est d'ailleurs une attitude que Daphné adopte souvent : à même le sol carrelé, ou avachie sur un pouf, son corps tout du long étendu comme si le bassin et les jambes n'étaient pas reliés à la moitié supérieure du corps. Daphné ne semble pas faire grand cas de la partie inférieure de son corps. Néanmoins, on peut observer, lors du trajet jusqu'à l'atelier, sa façon de froter ses pieds de façon continue et insistante sur le sol. Daphné manifeste aussi un plaisir certain voire une grande excitation à s'agiter quand elle est à genoux au sol, jambes écartées, le dos cambré et effectuant des rebonds verticaux et latéraux tout en agitant la tête, en souriant et laissant échapper des éclats de rire. J'ai observé cette sorte de «danse du plaisir» souvent en réponse à une caractéristique de l'environnement ou une proposition qui lui procurait de la joie, par exemple, en séance, en effectuant des sons graves et forts avec le violoncelle et en rythmant. Daphné a souvent la langue sortie, qui bouche la bouche parfois comme un refus ou qui explore l'environnement comme un œil ou une oreille, qui touche le métal comme ses doigts (les cordes, le zip du manteau, la cabassa).

V. 1. 1. 1. Lieux de l'atelier

L'atelier a eu lieu dans deux espaces différents : la première année dans un endroit très particulier appelé «petit auditorium». Deux espaces dominant dans cette salle sans fenêtre, située sous le niveau 0 du reste du bâtiment : la scène et le parterre. On accède à la scène en descendant une série de marches traversant l'assistance. Nous pouvons choisir de n'éclairer que la scène ou l'ensemble de la pièce. Une fois Daphné descendue au niveau de la scène, nous éteignons l'éclairage général et proposons la seule lumière de l'espace scénique où se déploie l'atelier. On trouve sur cette scène moquettée : un piano droit, deux batteries, des enceintes et une ou deux guitares suspendues. Il y a également un perron situé dans un angle auquel nous pouvons accéder par quelques marches. Cet endroit était destiné à la tenue de la messe aux origines de l'institut, quand celui-ci était tenu par des religieux. Le choix de ce lieu a reposé sur plusieurs intérêts : le non-investissement préalable de Daphné de cet espace, la distance de ce lieu par rapport à son groupe de jour, une acoustique idéale avec une très bonne insonorisation des bruits pouvant venir de l'extérieur. Pour pallier à la contrainte d'un espace pouvant être trop vaste, nous limitons l'espace avec un éclairage restreint comme décrit plus haut.

La seconde année, les séances ont eu lieu chaque semaine dans une salle comprenant deux grandes fenêtres (donnant sur un espace vert), deux canapés disposés l'un et l'autre contre les murs opposés de la pièce, un piano droit démuné de son clavier, un tapis de gymnastique bleu que nous posons au centre de la pièce pour y disposer l'instrumentarium. Cette pièce est accessible par deux portes vitrées auxquelles ont été ajoutés des rideaux. La salle se situe au sein d'un pavillon, vide à l'heure où nous menons l'atelier, ce qui permet à Daphné de sortir et d'entrer à sa guise dans la salle mais également de bénéficier d'un grand calme et d'une quasi absence de distraction visuelle. Cette pièce est assez sonore et très lumineuse, cela contraste donc très fortement avec le caractère feutré et intime du petit auditorium utilisé précédemment.

V. 1. 1. 2. Première année

Lors de la première année, j'ai pu mener une vingtaine de séances avec Daphné. Malgré une organisation visuelle particulière liée à la fois à son strabisme, au manque de vision du relief, mais aussi à une construction perceptive différente, Daphné présente des capacités à orienter le regard, à identifier l'objet qui l'intéresse et à le saisir en s'appuyant beaucoup sur sa vision périphérique. Elle est en difficulté pour maintenir le contrôle visuel dans l'intermodalité notamment avec l'audition. Elle dissocie spontanément vision et audition ou vision et toucher. Suite à ces constats, le dispositif à médiation violoncelle permet de conjuguer une analyse et un accompagnement psychologique aux observations et interventions de l'orthoptiste sur les compétences visuelles afin d'envisager les troubles visuels sous un angle nouveau et d'apporter des hypothèses de travail rééducatif dans un contexte spontané soutenu par le son et la relation. La majeure partie des séances s'est effectuée avec la participation de l'orthoptiste, Corinne Mury, nommée ici «Corinne». J'essaierai de faire référence aux concepts clés existants qui m'orientent dans l'élaboration d'une analyse de cette clinique.

V. 1. 1. 3. Contexte, adaptation à l'environnement, surprises

Comme j'ai pu l'indiquer, une importante modification s'est opérée entre la première et la deuxième année. En effet, Daphné doit investir un nouveau lieu en même temps qu'un nouveau groupe de jour. Ses référents adultes ont changé également. Dans l'atelier, ce n'est plus l'orthoptiste qui intervient à mes côtés mais Floriane Papin, psychologue stagiaire, et seulement dans un second temps. Ces changements ont lieu après une longue période d'interruption que représentent les vacances estivales. A ce changement d'environnement s'ajoutent donc des retrouvailles après une période d'interruption. Dans ce chapitre j'ai souhaité relever les réactions qui paraissent liées à ces changements et en lien avec les séparations et retrouvailles consécutives qui se succèdent dans cette première partie d'année et qui s'assimilent selon moi à une adaptation à un nouveau contexte. Cette adaptation est nourrie par les multiples ajustements et accordages entre Daphné et les deux co-thérapeutes. La prise en compte de ces éléments me paraît incontournable car ils conditionnent également la façon dont Daphné va pouvoir investir le médium et donc la façon dont va se manifester le phénomène vibratoire et comment la dimension processuelle va s'installer.

Voici par exemple comment Daphné et moi nous retrouvons et redécouvrons la salle où a lieu l'atelier (séance 26) :

«Daphné me reconnaît et semble réagir aux mots "musique" et "violoncelle", elle me suit plutôt joyeuse, découvre ce nouvel endroit (en fait c'est là qu'ont eu lieu nos premières séances avec «E», un autre jeune, il y a de cela 3 ans). Elle semble découvrir visuellement et auditivement cet espace en testant la voix, j'échoïse et je fais même quelques vocalises pour tester la résonance. Je la laisse découvrir l'espace mais elle se déplace peu, reste debout regarde le reflet dans une porte vitrée où figure une affiche des droits de l'homme. Je me mets derrière elle et signifie le reflet mais elle semble plutôt fascinée par les écritures. Je lui montre les différents instruments posés sur le canapé en face, elle regarde et réagit avec plaisir au son de la cabassa, de la flûte et de l'harmonica²⁹, elle est très enthousiaste et pousse des petits cris excités mais ne cherche pas à s'approcher ou à les saisir. Je lui rappelle le cadre : absence de Corinne, nouvelle salle, chaque semaine ensemble. Nous retrouvons nos repères musicaux ensemble mais tout le reste semble à reconstruire : elle ne semble pas encline à prendre des initiatives.»

Lors de la 28^e séance, un objet attire l'attention de Daphné, elle montre alors un intérêt puissant pour celui-ci et évacue alors complètement ma présence :

«Attirée par la mini-chaîne (devenue visible car la TV a été retirée), elle cherche à la faire fonctionner, je la branche et cherche avec elle puis abandonne, elle reste focalisée dessus car de multiples voyants clignotent, je la laisse pour voir ce qui va se passer.»

Mais ce qui caractérise les séances de retrouvailles avec Daphné est ce qui m'apparaît comme une opposition à la relation, une distance à l'autre qui impose le sentiment d'être rejetée chez moi (et plus tard chez Floriane). Cela se maille avec un refus de préhension des objets musicaux. Cela ressemble à un investissement extrêmement précautionneux, méfiant de tout ce qui lui est proposé par l'autre, comme une méfiance vis à vis de l'objet qui désire quelque chose pour elle. Cela se manifeste chez Daphné par le fait qu'elle me tourne le dos tout au long d'une séance. J'ai alors le sentiment que nous reprenons tout «à zéro», je me questionne alors sur ce nouveau lieu (séance 29):

«sentiment que les choses n'avancent pas, mais il faut aussi que nous retrouvions des repères dans ce nouveau lieu, plutôt froid. C'est comme si nous ne savions pas tout à fait ce que nous faisons là toutes deux. A un moment j'évoque Corinne avec qui nous étions l'an passé et qui n'est plus là, le fait de froter (sur le guiro par exemple) ce qu'elle ne fait plus du tout cette année. Mais la salle est plus froide, elle invite moins au sensoriel, il y a beaucoup (trop) de lumière.»

Petit à petit, les expériences passées évoquées retissent notre lien et permettent progressivement à Daphné de réinvestir les objets musicaux communs. Nous voyons ici que c'est le recours au vibratoire tactile évoqué verbalement, puis agi dans la séance, qui semble provoquer un retour à des postures anciennes (séance 30, première séance avec Floriane) :

«Arrive avec entrain, une fois dans la pièce elle semble ne pas savoir quoi faire. C'est vrai que je n'ai pas mis le tapis au sol avec les instruments. Jeu avec petits instruments après que je lui ai

²⁹Des illustrations des instruments utilisés dans les séances figurent en Annexe B «Instrumentarium».

«rappelé» le «frotté». Nous frottons, je lui rappelle le «frotté» autour d'elle de l'an passé avec Corinne, je fais le tour d'elle en frottant avec le guiro, nous jouons et elle s'allonge alors au sol comme l'an passé. Nous frottons, nous tapons mais ce sol est différent. Je tape avec les claves en rythmant «Daphné MAGISEL (son nom de famille, ici modifié)!» (comme l'an passé). Elle écoute, attentive, souvenir ? Nous nous cherchons encore dans cet espace. Comme si le sol, nos appuis étaient à reconstruire.»

Il est intéressant de noter que la configuration à trois est à nouveau effective lors de cette séance, et Daphné remarque la nouvelle venue en lieu et place de Corinne. Voici ce que note Floriane à cet égard :

«Daphné a besoin de se réappropriier les lieux car changement de salle. Avant, l'orthoptiste utilisait le souffle avec les instruments, ce qui expliquerait pourquoi au moment de la flûte, elle se serait rapprochée de moi brusquement, comme si elle avait cherché à me mettre dans sa place.»

Voyons à présent comment réagit Daphné à une situation exceptionnelle qui bouscule notre rituel de début de séance (séance 32, notes de Floriane) :

«Séance un peu chamboulée avec une frustration importante de Daphné au début, car elle se retrouve plus tôt que prévu dans le pavillon mais sans pouvoir entrer dans la salle (exercice incendie). En tous cas il est sûr qu'elle veut aller en musique.[...]L'alarme s'est déclenchée dans le pavillon de Daphné ce qui a obligé le groupe à venir sur le bâtiment de la salle [où a lieu l'atelier]. Daphné nous voyant dès la sortie avec un autre jeune, souhaite rentrer dans la pièce, or ce n'était pas encore le moment. On sent un énervement/frustration chez Daphné qui l'exprime par des sons forts, une grimace triste, comme des pleurs.»

Lors de cette séance nous échangeons avec Floriane nos impressions, nous avons vécu cette séance comme très "poreuse". Il nous a été très difficile de rester concentrées sur la séance, nous avons entendu beaucoup de bruits à l'extérieur, tout l'espace de l'atelier semblait envahi, peu contenant.

La temporalité longue de Daphné et les difficultés d'adaptation à un nouveau contexte apparaissent clairement quand nous allons la chercher à un moment où elle n'est pas prête à nous suivre, par exemple lors de la séance 33 :

«Séance où Daphné a du mal à nous suivre car elle veut faire du synthétiseur, elle finit par accepter de venir avec nous mais refuse de nous rejoindre dans la pièce, elle répond même "non" quand je lui demande, elle reste près de la porte d'entrée à jouer avec le mécanisme qui sert à faire descendre le store et qui est sa grande passion depuis que je la connais (il ressemble étrangement à une petite cabassa). Je joue même le prélude de la première suite de Bach³⁰ mais elle ne vient pas.»

³⁰Prélude de la première suite pour violoncelle seul de J-S. Bach, morceau que Daphné apprécie particulièrement et que je lui joue fréquemment, cela vient attirer son attention systématiquement.

Daphné utilise des objets autistiques : elle a besoin de se déplacer avec un objet qu'elle agite dans une de ses mains, cela peut être une page arrachée d'un livre ou encore un objet sonore. Ceci facilite grandement ses déplacements et la possibilité de suivre l'autre, comme si elle pouvait toujours s'agripper à un objet vibrant qu'elle agite et qui offre un mouvement perpétuel, point d'appui, permanence sensible à laquelle s'accrocher pour évoluer d'un lieu à un autre, d'un contexte à un autre. Par exemple lors de la 35^e séance :

«Séance où Daphné vient très facilement, nous suit avec plaisir et utilise sa voix grave, nous chantons toutes trois et elle nous écoute aussi avec plaisir, elle est venue avec la première page arrachée d'un album, elle va la garder en main (gauche) tout au long de la séance»

Ou encore (notes de Floriane):

«Lorsqu'on vient chercher Daphné elle est près de la porte, Émilie la regarde par la vitre et lui fait des coucou joyeux. Elle fait un aller-retour rapide vers la salle de synthé, puis nous suit. Elle a un jeu dans la main : une bouteille avec des balles dedans. Elle l'emmène avec elle. Dehors, un souffleur utilisé par les jardiniers fait énormément de bruit, avant de sortir du pavillon Daphné semble reproduire le gros bruit des machines avec sa bouche, un son grave et profond. On se dirige vers l'autre bâtiment, les bruits des machines sont encore plus forts. Daphné marche rapidement en direction de la salle»

Ces extraits de séances nous donnent ainsi un aperçu de la façon dont Daphné réagit à son environnement, à un nouveau contexte et aux surprises qui peuvent surgir autour des séances. Nous voyons qu'elle manifeste des émotions, qu'elle peut se défendre par des mouvements d'oppositions ou des postures de protection, elle est aussi en capacité de se saisir d'objets qu'elle va mettre en mouvement pour accompagner ses trajets avec l'autre, ces objets autistiques (F. Tustin) remplissant ici une fonction de réassurance. Le lien s'est aussi rétabli avec Daphné après les premières séances assez distantes, elle a pu retrouver les plaisirs sensoriels, et notamment le vibratoire. Ceci a permis de retrouver un accordage affectif et relationnel, de retrouver du commun, du même, en s'appuyant aussi sur nos souvenirs partagés. Néanmoins, nous voyons aussi à quel point le rapport à la temporalité est différent chez Daphné, comme elle souffre de repères vacillants et comme elle donne l'impression de vivre le temps qui s'écoule de façon peu sécurisée.

V. 1. 2. Expressions du phénomène vibratoire avec Daphné

Dans cette partie, nous reprendrons le matériel clinique des séances avec Daphné sous l'angle spécifique des manifestations du phénomène vibratoire. Nous relaterons et analyserons les domaines d'expression du «vibratoire-phénomène». En premier lieu, nous nous intéresserons au vibratoire en lien avec le corps en mouvement et dans l'espace puis dans la sphère orale et enfin dans le jeu sur le médium. Les extraits de séances pourront être utilisés à plusieurs reprises sous des angles différents. Nous reprendrons les repères principaux via le tableau du «vibratoire phénomène» et «vibratoire processus» proposé plus tôt. Au regard de chaque catégorie d'expression, le vibratoire-processus sera analysé à l'appui des conceptualisations issues de la littérature. Une synthèse sous forme de tableau sera proposée à l'issue de chaque chapitre avec les éléments cliniques et l'analyse théorique que l'on peut y apporter.

V. 1. 2. 1. Corps, espace et mouvement

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à la façon dont Daphné évolue dans l'espace et dans le temps. Après un développement de la thématique du regard, nous détaillerons comment elle se mobilise physiquement et si la question vibratoire vient influencer ses postures et son inscription dans le temps. Nous approfondirons ce dernier aspect en abordant l'évolution des mouvements de Daphné en lien avec la médiation proposée.

Ci-dessous, un rappel des notions abordées en lien avec le vibratoire dans la thématique du corps en mouvement et dans l'espace.

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
Articulation corporelle	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce "passage" entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela à trait également avec les articulations du corps.	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psycho-toniques, et psychomotrices
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect

V. 1. 2. 1. 1. Regard et investissement visuel

L'attractivité sonore vient accrocher le regard, le vibratoire lie le Soi au monde. C'est le pari que nous avons fait en proposant à Daphné ces séances en co-thérapie avec son orthoptiste. L'utilisation du violoncelle provoque chez Daphné un vif intérêt, elle interrompt toujours son geste et oriente alors son regard et tout son corps vers l'instrument. Le strabisme disparaît. Une fois le contact établi elle peut s'amuser avec les perspectives et regarder le violoncelle en oblique ou encore «par en-dessous» en se pliant en deux. L'évitement du regard par des postures physiques ou encore le strabisme semblent apparaître quand l'attente, le désir de l'autre sont trop forts, trop proches rendant ainsi la relation humaine dangereuse. En revanche, la qualité musicale de l'ensemble «humain-instrument» vient permettre une cohérence sensori-motrice, rendant une relation de proximité possible.

L'objet médiateur fait alors fonction d'objet contenant optimal (A. Ciccone, 1991) ; il joue comme attracteur visuel et auditif et permet l'accueil d'un désir et d'une expression sensorielle du sujet rendus possibles par l'installation (provisoire) d'un Soi unifié. Dans la clinique particulière de Daphné, il me semble que l'élément liant, de façon souterraine, prend la forme d'un affect de vitalité (D. N. Stern, 2010) qui s'appuierait sur la concrétude du vibratoire échangé dans le complexe : objet-médiateur-sujet.

L'utilisation particulière de sa vision a nécessité chez Daphné un suivi orthoptique durant plusieurs années. A l'issue de la première année d'atelier, l'orthoptiste avait pu confirmer que Daphné était en mesure d'utiliser sa vision de façon très fine si elle en trouvait l'intérêt. De mon côté, j'envisage ses détournements du regard comme une protection, une défense contre ce qui représente une menace pour Daphné. Cette menace peut être une autre personne avec une demande de relation, ressentie comme une exigence. Pour Daphné le risque paraît trop grand à engager son regard dans la relation et elle utilise alors les reflets, les angles pour obtenir l'information nécessaire sans pour autant risquer l'intrusion de l'autre dans son espace. Nous pouvons aussi envisager la proposition de B. Gepner concernant les troubles majeurs dans le traitement du mouvement chez les personnes avec autisme (B. Gepner, 2006), tout comme nous pouvons ici rejoindre la question du démantèlement de D. Meltzer (1975).

Nous avons déjà pu noter la disparition du strabisme de Daphné quand elle est en présence du violoncelle. Nous voyons sa sensorialité se rassembler dans des moments relationnels quand ils ont été construits, avec elle, patiemment de façon accordée. Nous avons également observé un intérêt très important pour les graphismes, s'agit-il pour elle de nouvelles stimulations vibratoires, du même ordre que les jeux de lumières ou d'ombre?

V. 1. 2. 1. 2. La distance

Lors d'une séance de retrouvailles, Daphné avait tenu une distance importante, voici notamment comment cela s'est concrétisé par l'évitement du regard (séance 26) :

«Elle adopte alors une position sur le canapé qu'elle ne quittera pas, elle rebondit, son corps épouse la forme par emboîtement avec le canapé, elle garde le regard fixé en haut de l'affiche, s'agite de temps à autre et regarde le violoncelle quand je joue et surtout si je regarde autre chose sinon elle évite le contact visuel tout en étant très présente pour tout ce qui se passe. A la fin, elle ne réagit pas vraiment quand je range le violoncelle sauf à regarder ce que je fais»

Lors de la séance suivante, elle est restée présente dans la relation tout du long, il n'y a pas vraiment eu d'échappée mais l'agrippement visuel au haut de l'affichage sur la fenêtre semblait avoir valeur de rebord sur lequel elle pouvait se tenir pour ne pas être emportée dans le «gouffre relationnel». D'autre part, elle maintenait son attention mais en évitant une posture directe :

«Elle me tourne le dos mais me jette régulièrement des coups d'œil furtifs quand je joue du violoncelle, elle se recourbe en arrière comme une contorsionniste pour me «voir» mais ses yeux sont dans le vague.»

Daphné est aussi très intéressée par ce qu'elle peut voir en-dehors de la pièce, par les fenêtres ou la porte vitrée qui sépare la pièce du reste du pavillon. Il y a un maintien chez elle du contrôle de ce qui se passe au-dehors, je note par exemple, durant la séance 29 :

«Elle est très interpellée par ce qu'elle observe par la fenêtre de la porte (deux personnes sont en train d'essayer de faire redémarrer une voiture en panne)»

Ou encore, lors de la séance 30 :

«Beaucoup de frustration chez moi en ce début de séance car Daphné cherche à s'échapper par le regard en scrutant la fente de la vitre de la porte qui donne sur le reste du pavillon, on entend des voix [...] elle joue avec le rideau, je regarde avec elle et cherche à comprendre ce qui attire son regard [...] puis je prends de la distance avec le violoncelle et lui exprime ma tristesse ma déception»

Elle se détourne de ce qui passe dedans (tout en maintenant un contrôle distant) et semble plongée dans ce qui se passe au-dehors. Nous voyons l'effet que cela provoque sur le plan contre-transférentiel, un sentiment de rejet puissant, un évitement massif de l'objet que je représente, un rejet de l'investissement qui lui est porté. Et pourtant Daphné semble avoir quelque chose à communiquer à ce propos, voici un échange qui reste très énigmatique encore à ce sujet (séance 31) :

«Elle arrive avec entrain, une fois dans la pièce elle semble ne pas savoir quoi faire. C'est vrai que je n'ai pas mis les tapis au sol avec les instruments. Je chante la chanson du bonjour mais elle m'interrompt en retirant ses lunettes et en me les tendant, j'interromps mon chant, quand j'ai essuyé ses lunettes (machinalement) et lui ai remis, je reprends et alors elle me serre fort dans ses bras comme lorsqu'elle dit au revoir elle sort alors de la pièce et va à l'entrée du pavillon où elle se met à jouer avec le store à la fenêtre.»

Ce geste étonnant et très exceptionnel m'a beaucoup interpellée ; il m'a donné l'impression qu'elle me sollicitait pour l'aider à y voir plus clair, d'où mon geste machinal de lui essuyer ses verres avant de lui reposer les lunettes sur le nez, mais ensuite, lors de ma reprise chantée, elle semble me saluer pour me dire «au revoir». J'ai alors l'impression d'un écrasement temporel, comme si les repères sonores des limites temporelles de l'atelier avait déclenché, chez Daphné un mouvement de départ conditionné...

Il y a aussi l'évitement massif de contact visuel avec Floriane, et nous avons remarqué que l'adresse du regard qui est faite à cette dernière, au bout d'un certain nombre de séances, marquait l'acceptation de Floriane dans son espace. Avant cela, elle pouvait lui opposer son dos. Floriane a d'ailleurs pu témoigner régulièrement de la sensation d'être intruse dans le jeu avec Daphné. Et pourtant, Daphné semble la prendre en compte en lui jetant des petits instruments, tout en regardant obstinément le sol ou le plafond, comme pour s'agripper aux limites de l'espace de jeu. Voici ce que Floriane consigne de la séance 35 :

«Daphné est maintenant face à la porte extérieure, où elle manipule le cordon du rideau. Je suis sur le tapis, je peux la voir et elle aussi peut me voir. Émilie joue la chanson du début juste avec le violoncelle, pendant ce moment Daphné regarde vers l'extérieur, elle maintient tout de même de temps à autre un regard dans notre direction, comme pour vérifier où on est. [...] Durant toute la musique je ne vois pas le comportement de Daphné, j'observe de temps à autre mais elle ne regarde jamais à ce moment-là, sauf à la fin où elle regardait au même moment, comme au début. [...]Daphné s'allonge cette fois sur le ventre, tête tournée vers Émilie, et donc ne me voit pas. Elle frappe la castagnette au-dessus de sa tête du côté d'Émilie, et Émilie continue de l'imiter avec son œuf (maracas). Elle fait ensuite le même geste mais de mon côté, je frappe alors mon œuf en l'imitant, mais dans son «angle mort». Émilie verbalise que je suis dans son dos, que je fais du bruit mais qu'elle ne me voit pas, Daphné tourne sa tête alors vers moi en continuant à frapper au sol.»

Nous voyons comment, tout au long de cette séance, Floriane a été mise à distance du regard et comment elle a pu noter les coups d'œil furtifs de Daphné, nous voyons aussi quelle distance physique Daphné peut mettre avec nous en sortant de la pièce. Pour éviter le contact visuel direct à l'autre, Daphné s'engage ainsi dans des postures où elle nous tourne le dos, elle cherche malgré tout à maîtriser ce qui se passe en gardant un angle de vue sur nos actes (séance 43) :

«Daphné nous tourne beaucoup le dos, regard vraiment par en-dessous, elle est très recroquevillée, elle est beaucoup plus présente avec sa voix.»

Elle utilise aussi son objet autistique favori (une pochette plastique) pour produire des sensations enveloppantes mais également comme si elle cherchait à «brouiller» la vision claire que l'on aurait pu établir entre nous (séance 45) :

«Elle se dirige ensuite vers le tapis et se pose sur ses genoux de profil en agitant et regardant son prospectus mais de façon à pouvoir me voir, elle agite les mains et se balance légèrement d'avant en arrière»

V. 1. 2. 1. 3. L'engagement dans la relation

Un jeu de caché-coucou a émergé au cours de nos séances, avec le son, les instruments mais aussi, beaucoup, avec des jeux de regard en utilisant le seuil et la porte délimitant espace intérieur et espace extérieur, en voici un extrait (séance 38) :

«Elle joue avec l'ouverture de la porte et le reflet, elle ouvre en grand puis referme doucement en se regardant peut-être dedans ou en tous cas en voyant changer les reflets dans le mouvement.[...]Jelle semble complètement ignorer la présence de Floriane et est positionnée bien droite devant moi [...]Daphné bloque la porte en restant à l'extérieur de façon à ce que je l'aperçoive seulement dans un tout petit interstice (Floriane, elle, ne peut la voir)»

Floriane ajoute dans ses notes :

«Derrière la porte, elle laisse une petite ouverture, toute petite, où elle ne peut voir qu'Emilie. Emilie lui verbalise qu'elle ne me voit pas. Intéressant ce qu'elle vient chercher en m'excluant de son champ de vision ? Ne laisse suffisamment de place que pour la relation sécurisée avec Emilie ?»

Nous pouvons voir aussi des engagements modérés de la part de Daphné qui va se prêter au jeu de la relation mais en fermant certains canaux relationnels, par exemple séance 45 :

«Daphné vient avec nous sans trop d'opposition, elle vient avec nous mais sur le chemin aller elle fait des pas très lents. Le désir de l'autre peut être vécu comme très angoissant parfois. Daphné vient avec une feuille dans la main, qu'elle ne lâchera que très peu dans la séance. Une fois dans la salle, je sors le violoncelle, et Daphné est à côté, elle se dirige vers la porte et maintient sa main sur la poignée mais sans l'ouvrir. Elle finit par la lâcher, et se tourne vers le mur, dos à nous, presque comme allant dans le coin donnant l'impression à Floriane de venir éviter toute possibilité de nous apercevoir [...] Nous ne verrons presque aucun regard de sa part dans la séance. [...]On remarque durant la séance que Daphné adhère à une certaine proximité, elle garde un contact auditif et oral durant toute la séance, on la sent très attentive malgré l'absence de contact visuel.

Elle est présente par la proximité car en effet tout le long elle est très proche de nous, du violoncelle, elle ne fait pas non plus de mouvement de rebond comme à l'habitude. Cet absence de regard est perçu par Floriane comme une forme de protection, car elle maintient le lien à l'autre et à ce qui se passe dans la séance tout en «respectant» ses angoisses, elle montre que dès le début il y a une limite proche, lorsqu'elle garde la main sur la porte, qu'elle se met dos à nous, ou lorsqu'elle cache son regard, il y a une sorte de distance visuelle qui semble lui rendre la séance possible et la laisser ouverte à l'expérience du sonore. [...]Daphné met un peu de temps pour se remettre debout et partir mais ne présente pas d'opposition. Elle passe même devant nous pour partir, elle marche rapidement et sur le chemin je lui verbalise qu'il existe des moments de séparation, et de retrouvaille et que ce n'est pas toujours évident. Suite à cela Daphné ralentit le pas et passe même derrière nous.»

Ici, le contact visuel proximal est évité mais «compensé» par une présence dans la relation et maintenue par l'écoute et l'échange vocal. La posture physique de proximité est aussi investie. La mise en mots de la difficulté d'affronter les séparations dans le lien a fait réagir Daphné sur le chemin du retour, comme si elle ajustait son pas au nôtre car elle se sentait entendue.

Ce développement autour de la fonction d'évitement du regard chez Daphné tendrait à éclipser la question vibratoire. Pourtant les nombreux recours de Daphné à la manipulation visuelle des lumières, contrastes, formes, laissent penser que, par ce canal sensoriel également, la question d'une oscillation contrastée viendrait tenir le sujet là où la fixation du regard sur le visage de l'autre voulant établir une relation marquerait une menace. A nouveau, les travaux de B. Gepner (2006) sur le traitement visuel de l'information chez la personne autiste sont tout à fait éclairants et permettent de penser, 40 ans après D. Meltzer (1975) , les mécanismes sous-jacents au démantèlement et comment cela vient contrarier l'inscription dans la relation au monde.

Le regard et les jeux visuels auxquels Daphné se prête ressemblent à une recherche de «vibratoire» visuel : elle remue la tête comme pour secouer les yeux devant des motifs rayés ou une ombre. A la fin de la première année, Daphné a montré une grande curiosité des «mots», tout d'abord en s'intéressant aux affichages signalétiques de l'établissement (clairement contrastés sur des murs de couleurs et auxquels elle peut accéder en restant debout), puis elle arrivait de plus en plus souvent avec une étiquette portant nom et prénom ou encore avec la page arrachée d'un album enfantin. Elle frotte, scrute, gratte, tapote les affichages, elle secoue devant ses yeux, écoute le son et sent le souffle d'un feuillet dans la main. A l'échelle d'une séance on peut voir évoluer Daphné dans ses expérimentations sensorielles et le vibratoire visuel s'insère naturellement dans le jeu.

Ainsi, Daphné perçoit les informations essentielles, les objets d'intérêts sont repérés et elle peut organiser un mouvement pour les atteindre. Le jeu avec les lumières, les ombres, les contrastes nous indique aussi peut-être une façon de sentir vivante son inscription dans le monde et l'espace en faisant vibrer visuellement ses caractéristiques. Inversement, le contact visuel direct, statique, de proximité dans la relation est parfois difficilement supportable et est évité par Daphné sauf à être «attirée» par l'objet vibratoire en mouvement.

V. 1. 2. 1. 4. Apprivoiser un nouvel espace

Nous avons décrit plus tôt, la démarche bien caractéristique de Daphné, ses postures et mouvements corporels se déroulent également avec une certaine routine au sein des ateliers. Nous verrons dans ce paragraphe, dans quelle mesure la configuration du lieu et le déroulement temporel de la séance influent sur ceux-ci mais également la fonction que semble avoir l'adoption de certaines positions dans l'espace.

Quand elle entre dans le petit auditorium, Daphné évolue dans l'espace en plusieurs temps. Tout d'abord, elle se stoppe en haut des marches et contemple la scène avant de descendre. Ensuite, elle balaie du regard l'ensemble de la scène et ce qui y est présent. C'est alors que nous la rejoignons avec la co-thérapeute, Corinne, et chantons la chanson du «bonjour»³¹ debout. C'est souvent ce moment que Daphné choisit pour se mettre au sol. Nous nous mettons alors par terre également.

Daphné évolue ensuite successivement sur les genoux puis allongée sur le côté, puis sur le dos et parfois sur le ventre, elle se remet à genoux en général quand un élan dynamique s'installe dans la continuité des expérimentations sensorielles que nous menons ensemble. Elle peut être statique, la tête inclinée sur le côté mais elle peut aussi s'agiter franchement en rebondissant sur ses fesses, en riant et en agitant la tête de façon rythmique, en appui sur une proposition sonore scandée par nos percussions (sur le sol, dans nos mains) ou avec le violoncelle.

³¹cf. Partie méthodologique

Il est intéressant de noter que, lors d'une séance faisant suite à une longue interruption due aux vacances scolaires, Daphné s'est dirigée au début vers le piano droit dont j'avais laissé ouvert le clavier. Attirée par le clavier elle a saisi ma main et l'a « lancée » vers le clavier comme pour m'intimer l'ordre de jouer. La séance s'est alors déroulée autour du piano, soit Daphné et moi au piano et Corinne à la flûte à coulisse soit Corinne et Daphné au piano et moi au violoncelle. Cette séance a fait place à une intense excitation chez Daphné qui ne semblait plus pouvoir se « décrocher » de ce jeu sonore. Arrivées au terme de la séance nous lui chantons la chanson de fin³² et alors Daphné se met à genoux au sol semblant attendre le début de la séance, comme si tout ce que nous avons fait « debout » n'était qu'une introduction, qu'un prélude... Elle refuse ensuite de se lever pour partir.

Cela questionne quant à la réalité temporelle dans laquelle s'inscrit Daphné mais également sur la fonction de la position du corps suite à une action connue et comment cela va faire trace et repère dans son organisation temporelle.

Plus tard, Floriane observe comment Daphné semble « habiter » le temps qui s'écoule, comment ses mouvements sont une danse silencieuse qui imprime un tempo au lien, séance 40 :

« Daphné n'est actrice du son que sur des temps courts, et directs (frappe sur le sol, avec sa main, pied ou cabassa), elle cherche à se baigner dans le sonore, et donc devient passive dans son écoute. Cherche à ce qu'Emilie continue dans ce bain sonore lorsqu'elle a fini, Daphné maintient ses gestes de buste et tête, continue à fermer les yeux, donne l'impression qu'elle cherche à allonger le temps précédent, où à le relancer. N'en sort que difficilement. »

Nous sentons aussi comment l'accélération de ses mouvements témoignent de l'agitation interne liée à des éprouvés intenses (séance 43, observations de Floriane) :

« Sur le chemin elle pleure légèrement, et en plein milieu va enlever son manteau. Daphné a une marche rapide. Elle se précipite dans le bâtiment, puis ensuite va aussi rapidement dans la salle de l'atelier. [...] Sur le chemin du retour elle enlève aussi son manteau à la moitié du trajet. »

Il y a ici, un sentiment de tristesse intense et un empressement à retirer son manteau, comme si cette enveloppe matérielle devenait insupportable.

Des micro-rythmes successifs éprouvés dans le vibratoire à l'échelle d'une séance, se superposent aussi des macro-rythmes émanant de la fréquence de nos rencontres. Lors de chaque début de séance, Daphné introduit le « jeu », après la chanson du bonjour, par un enchaînement de frottements, tapotements et voix gutturale, comme s'il fallait résumer les enjeux sensoriels à l'œuvre dans le contenu des séances.

³²cf. Partie méthodologique

La seconde année, le nouvel espace que nous devons investir semble conditionner de nouveau les postures adoptées par Daphné. Tout d'abord, elle maintient une présence assez tendue en verticalité et procède à des mouvements qui me donnent l'impression de s'agripper aux surfaces de la pièce, par exemple lors de la séance 26 :

«Elle adopte alors une position sur le canapé qu'elle ne quittera pas, elle rebondit, son corps épouse la forme par emboîtement avec le canapé, elle garde le regard fixé en haut de l'affiche, s'agite de temps à autre et regarde le violoncelle quand je joue et surtout si je regarde autre chose sinon évite le contact visuel tout en étant très présente pour tout ce qui se passe. Nous sommes côte à côte mais pas tournées dans le même sens. Ne bouge pas de son coin»

Nous avons pu noter plus haut l'évitement du regard de Daphné et la distance qu'elle a maintenue lors des premières séances de cette nouvelle année, nous voyons que la posture corporelle qu'elle adopte, comme par protection est de se montrer de dos.

Lorsqu'elle s'agite dans des rebonds dynamiques, je peux lui proposer des mots sur l'axe horizontal, elle est alors très attentive et réactive aux sons mais aussi à mes paroles, je parle du haut et du bas de son corps du besoin d'éprouver la pliure entre les deux moitiés du corps.

L'installation d'une relation moins distante dans l'espace s'effectue par petites touches, notamment par un jeu d'aller-et-retours entre Daphné et moi et ceci grâce à la médiation des objets qui nous entourent, par exemple, lors de la séance 30 :

«Je positionne un tapis au centre de la pièce en y mettant les instruments dessus mais elle les jette, plus par jeu que par rejet [...] nous jouons la distance, nous jouons à «à toi, à moi», elle repousse le violoncelle et je joue à reculer avec lui, ce rebond instaure un jeu assez détendu et se mettent en place des alternances chez elle entre ses balancements seule dos à moi et son retour vers moi, vers l'instrument pour essayer quelque chose et raccourcir la distance»

Ce jeu va aussi prendre la forme d'un caché-coucou, comme évoqué plus haut, où Daphné va se saisir de l'ensemble de l'espace, du jeu de la vitre cachée sous le rideau, de la frontière que représente la porte entre notre salle et le reste du pavillon. Ce jeu met en scène la distance dont a besoin Daphné et qui peut se réduire, sur sa seule volonté. Nous situons alors ses départs et ses retours dans un jeu relationnel que nous matérialisons par nos sons (voix, flûte, violoncelle, silence).

V. 1. 2. 1. 5. La sécurité du sol

Des mouvements, émerge la question du rebond, du rythme et de créer un vertige par le balancement, dans la sensation d'équilibre. Ceci est particulièrement prégnant dans la «danse du plaisir» de Daphné décrite plus haut. A l'opposé, parfois, Daphné me donne l'impression d'éprouver la consistance du sol, du bas du corps et du dur qui la soutient mais également de percher son regard en hauteur, accroché par une lumière et d'utiliser sa langue pour sentir ce qui l'entoure.

En frottant nous-mêmes nos mains au sol, en regardant la lumière et en suivant du regard ce qu'elle semblait voir, en échoisant ses sons vocaux, nous avons partagé avec Daphné des éprouvés très archaïques de notre existence corporelle dans l'espace. Ainsi, lors de séances particulièrement calmes, nous contemplions le silence parfois soufflant qui nous entourait, nous évoluions au sol dans un rythme lent. Nous nous accordions toutes trois aux propositions rythmiques qui émergeaient mais il était assez évident que le tempo devait être lent. C'était à petites touches, comme une technique impressionniste, que Daphné déposait en nous ses expériences et nous amenait à nous accorder et proposer un petit écart.

Nous voyons aussi dans les séances, que, de la même manière que la première année d'atelier, Daphné investit le sol et l'horizontalité de l'espace qu'elle semble agripper avec son corps et ceci par l'accroche vibratoire. Voyons, par exemple la séance 31 :

«Elle prend la cabassa et la frotte beaucoup contre les dents et la langue, elle avait aussi saisi la castagnette à manche pour la secouer et faire (tloc tloc tloc avec la langue) comme la reprise du claquement du petit rebond rapide et percussif. Elle jette les instruments, je les jette aussi en verbalisant. Puis, elle se met à genoux vers les instruments et je la suis. Nous frottons, je lui rappelle le «frotté» autour d'elle de l'an passé avec Corinne, je fais le tour d'elle en frottant avec le guiro, nous jouons et elle s'allonge alors au sol comme l'an passé. [...]Nous frottons, nous tapons mais ce sol est différent. Je tape avec les claves en rythmant «Daphné MAGISEL!» (comme l'an passé). Elle écoute attentive, souvenir ? [...]Elle frotte son dos au sol ce qui crée un bruit crissant, je l'imite et nous rions toutes deux à faire ces bruits en alternance, son doigt, mes doigts, ça monte, ça descend. Nous tapotons ensuite le sol.»

Les moments où Daphné s'étend au sol sont souvent des moments très calmes d'expérimentation sonore en lien avec la position du corps dans l'espace, voici les observations de Floriane lors de la 35^è séance :

«Daphné s'allonge dos à Émilie, et moi dans son champ visuel. Elle a les castagnettes dans sa main, qu'elle frappe au sol, Émilie avec l'œuf va reproduire ses mouvements/sous sur son corps. Daphné guide alors les mouvements d'Émilie et aussi la direction de ceux-ci, elle monte fait haut/bas avec la castagnette, ce que fait aussi Émilie avec l'œuf sur le côté du buste de Daphné. Puis avec ce même «jeu», Daphné monte sur sa tête, descend le long de son bras, sur sa hanche, elle vient délimiter son corps en guidant le geste d'Émilie.»

Par ailleurs, c'est très souvent en allant se mettre au sol que Daphné semble rechercher ses appuis, une sécurité dans l'espace du bas (séance 41) :

«Elle se met à genoux au sol près de la fenêtre (pas sur le tapis) et semble attendre, elle tape le sol de ses mains. Nous lui répondons également par des percussions de nos pieds ou de nos mains sur le sol, elle s'allonge alors au sol et j'explique à Floriane ce que nous faisons l'année dernière parfois, je prends la cabassa et la frotte tout autour d'elle»

Cette recherche d'appui au sol en ramenant ses genoux sous ses fesses fait penser à un besoin de pallier à des troubles de la proprioception et le recours à des agrippements internes pour surmonter le vertige, le risque d'effondrement en rejoignant la sécurité permise par le sol. L'apport d'A. Bullinger (2013) sur la construction du rapport à la gravité chez le petit d'homme nous paraît très éclairant sur les appréhensions massives de Daphné à se mouvoir dans l'espace aérien.

V. 1. 2. 1. 6. Vers un Soi unifié

Les nombreuses postures physiques et mouvements dynamiques de Daphné témoignent d'une césure nette entre l'hémicorps supérieur et l'hémicorps inférieur. Daphné a une démarche très désarticulée, la moitié haute de son corps semblant toujours devancer la moitié basse, comme si cette dernière était plus lente. Les deux moitiés du corps ne semblent pas reliées et Daphné impose à son corps de nombreux mouvements de «pliure» semblant casser là la zone intermédiaire, au niveau du bassin.

Pour autant, les expérimentations spatiales et sensorielles renvoyant à Daphné la globalité de son corps semblent grandement l'intéresser. Corinne et moi nous positionnons naturellement autour de Daphné lors des séances, l'une dans son dos et l'autre de face. Nous nous mettons à sa hauteur. La contenance ainsi permise par le regard (à sa guise) et par l'appui-dos (nous pensons ici à ce que propose G. Haag en 2008 dans la récupération d'un premier sentiment d'enveloppe favorisé par le regard et l'appui-dos) crée une détente palpable chez Daphné qui vient alors d'elle-même chercher un rapprochement physique (qu'elle redoute en temps normal). Il me semble également que cette enveloppe que nous tissons permet à Daphné d'expérimenter librement tout un cortège de sensations de façon progressive et associative.

A la partie arrière de son corps semble correspondre la fonction de résonance aux sons graves. Daphné oriente son dos vers le son grave et initie des mouvements rythmiques en lien avec la musique proposée. Cela donne l'impression qu'elle ressent le vibratoire par «conduction osseuse» et c'est d'ailleurs par la modalité vibratoire que Daphné s'autorise la relation à l'autre. Elle accepte ainsi le contact tactile, le partage d'objets, elle écoute et répond, elle regarde. Daphné nous donne l'impression de devoir s'appuyer sur un partage infra-sensoriel, vibratoire, pour lâcher ses défenses contre la menace de l'autre dans la relation, ou pour faciliter son accordage.

Ainsi, l'exploration de l'espace et des objets qui le composent dans leurs trois-dimensions se manifeste par la manipulation de la consistance, de la texture de l'environnement, de sa profondeur par frottement, grattage, mais aussi par des embrassades, la recherche de contact dans le dos, le tour et le contour des objets et des corps, le haut et le bas. Ceci est particulièrement fort s'agissant du vibratoire qu'elle expérimente dans sa voix gutturale, dans son écoute excitée des sons graves frottés, dans ses frottements actifs de tout le corps au sol. Concrètement, il peut s'agir de moments dans la séance où Daphné investit la position allongée et frotte la moquette de sa main. Corinne et moi utilisons des instruments comme la cabassa ou le guiro pour amplifier les frottements et générer des vibrations dans le sol et nous réalisons un cercle autour d'elle en disant : «nous faisons le tour de Daphné, tu es grande Daphné !», et nous nommons les parties du corps près desquelles nous frottons, nous tapotons ses pieds. Ce sont des grands moments de plaisir pour elle et cela peut l'amener à se retourner sur le ventre et à engager des mouvements de frottement qui mettent en jeu une excitation sexuelle. Cela peut laisser penser qu'alors Daphné peut se sentir unifiée, avec l'ensemble de son corps situé dans l'espace par les vibrations apportées par l'extérieur mais ensuite nourri de ses vibrations internes que Daphné active. La césure entre les deux hémicorps disparaît dans ces moments-là, et la zone médiane, génitale du corps est alors fortement investie et semble irradier l'ensemble, par propagation du plaisir.

V. 1. 2. 1. 7. L'associativité sensori-motrice

Le début des séances commence majoritairement par ce long moment de réassurance sans mouvement chez Daphné mais avec un accueil possible de nos propositions, de nos propres mouvements et des jeux sonores qui nous sont familiers.

Séance 43 :

«Daphné nous suit volontiers lorsque nous venons la chercher après ces deux semaines d'interruption. Elle retrouve rapidement sa posture agenouillée sur le tapis et manipule d'emblée la cabassa qu'elle frotte, tourne et porte à la bouche.»

Comme nous le détaillerons plus tard du point de vue de la sphère orale, l'exploration majeure de l'espace durant ce nouveau trimestre est le jeu qu'instaure Daphné avec le rideau et la porte, et la possibilité de sortir ou d'entrer dans la pièce. Nous théâtralisons ce jeu avec du son et amplifions ainsi les émotions que nous verbalisons à Daphné. Ce jeu dans l'espace entre distance et rapprochement, caché et découvert, tristesse et joie amuse beaucoup Daphné. Nous jouons/chantons des sons descendants pour représenter la tristesse et des sons «qui montent vers l'aigu» pour signifier la joie, l'enthousiasme. Voyons un extrait de la séance 37 :

«Elle regarde en direction du violoncelle. Daphné se dirige vers la porte et regarde derrière le rideau, elle l'ouvre et s'en va, nous jouons à l'appeler, je parle de notre tristesse qu'elle soit partie, qu'elle ne joue plus avec nous. Elle est intéressée, on l'entend faire des sons à l'extérieur, nous restons à l'intérieur et nous rendons présentes par des sons puis nous optons pour le silence. Elle revient alors voir dans la salle. Puis s'ensuit un long moment de jeu où elle ouvre la porte et la ferme doucement en laissant un tout petit espace ouvert mais où elle est sortie. Nous théâtralisons le jeu du caché-coucou : avec nos voix et Floriane à la flûte qui fait des mouvements de descente quand elle nous quitte et des montées dynamiques quand elle revient. Cela accompagne nos voix, cela dynamise la rencontre. Daphné est intéressée par la flûte et semble même recréer ce jeu pour entendre particulièrement le son de la flûte. S'il n'est pas là elle semble l'attendre, le guetter.»

Elle semble progressivement jouer de cette distance à l'autre, en se soustrayant à notre regard mais en guettant notre retour, en restant proche et surtout en maintenant une présence sonore. Séance 38 :

«Elle ferme la porte, je sors alors mon violoncelle et Floriane prend la flûte, je m'accorde et joue doucement puis j'attends en silence, nous entendons quelques vocalises de Daphné à l'extérieur, puis nous n'entendons pas grand-chose. Je vais vers la porte et soulève le rideau, je fais signe à Daphné qui sourit et j'ouvre la porte et elle revient tranquillement.»

Elle s'ajuste à notre propos tout en dirigeant de nouveaux thèmes rythmiques ou de nouvelles recherches de «textures» sonores : frottement, percussions sèches, souffles. Cette évolution des propositions sonores en appui sur la relation peuvent témoigner d'une associativité créatrice chez Daphné, une mise en forme d'un magma vibratoire global au départ.

Le passage d'une position passive en apparence vers une position dynamique va s'effectuer par l'apport progressif de sensations-actions vibratoires. Ceci n'est pas prémédité mais s'organise au fur et à mesure du temps et c'est Daphné qui nous guide dans la progressivité des éléments de mouvements et ceci témoigne de l'associativité à l'œuvre dans l'atelier. Elle alterne ainsi frottements et tapotements (plus souvent), séance 42 :

«Je l'interpelle pour qu'elle participe avec nous (en tapant), au bout d'un certain temps elle entre et va vers la fenêtre où elle tape avec ses deux mains sur le rebord, se retourne vers Floriane car il n'y a plus le son de la flûte, je l'indique à haute voix, Floriane reprend la flûte et nous jouons avec le frotté et le soufflé dans des sons montants et descendants, elle nous regarde alternativement l'une l'autre mais en passant sa tête sous son épaule, en nous tournant toujours le dos.»

Progressivement, Daphné, tout en explorant l'environnement, propose beaucoup plus : elle se saisit plus aisément des instruments, nous formule ses envies par gestes précis et impérieux (utilisation de notre main vers l'objet et donc l'action désirée). Daphné est libre et déroule le temps et l'exploration lentement mais avec méticulosité. Lors de la 10^e séance, Daphné a continué son long travail précis et détaillé des frottements, nous lui avons emboîté le pas... Extrait de mes observations post-séance (en appui sur la vidéo):

«Elle arrive, s'installe au sol sur les genoux, prend la cabassa la frotte entre ses mains, fait rouler les billes et pose sa langue contre les billes en faisant tourner, je prends le guiro et frotte le bâton contre. Je frotte le guiro au sol et le bâton contre le guiro, elle me répond avec la cabassa, elle la tape au sol et l'agite, je prends le tan-tan et elle regarde, interpellée, elle le saisit et l'agite aussi fait de large mouvements d'agitation, je l'imité avec la castagnette à manche, nous tapotons. Nous passons des frottements aux tapotements, je tape avec un bâton et fait un rythme (noire, noire, deux croches noire³³), Daphné me rejoint en tapant au sol avec la main, elle s'allonge, comme pour sentir le rebond dans tout le corps au sol. Nous frottons, et faisons évoluer les frottements de lent à vite, cela la fait rire et l'excite beaucoup, nous jouons aussi à faire tomber le son (je fais tomber le guiro au sol puis je rejoue la chute en exagérant la montée et en modulant ma voix), cela crée une petite surprise, comme un petit vertige et un rire de soulagement à l'arrivée de la percussion au sol. Daphné tourne sur son corps, d'allongée sur le ventre, elle passe à allongée sur le dos. Corinne est devant elle quand elle est assise et moi je suis dans le dos. Daphné fait sa voix grave gutturale et grinçante quand elle voit le violoncelle. Elle sourit, rit et regarde attentivement. Je fais une gamme de Do et elle s'agite et rebondit sur ses fesses avec une grande agitation de la tête de trois quart. Elle fait aussi comme des frottements avec la lumière qu'elle regarde en agitant vite sa tête. Un son qui tourne lui fait tourner sa tête, elle est de profil, nous sommes toutes deux de côté, quand elle trouve le rythme, la circularité, cela fait comme une

³³Long, long, court, court, long

enveloppe circulaire tactile et auditive. La « montée » et la « chute » du son provoquent comme un élan et créent ainsi l'espace du rebond. A l'échelle de la séance, Daphné alterne mouvements de rebond un peu dans l'excitation et moments calmes, immobiles où le regard est fixe.»

Ce que Daphné déploie dans ses expérimentations a pu aussi prendre cette allure : scène longue de jet d'instrument, puis échange d'instrument, puis frottement autour d'elle grâce auquel elle découvre l'espace derrière elle et redécouvre le violoncelle dans son dos puis elle écoute le grave dans son dos avec plaisir. Cet extrait de séance indique que Daphné semble dérouler ses expériences sur un temps long et maintient une présence psychique de qualité, tenue par notre regard et notre écoute, elle profite de plus en plus de la liberté offerte par l'atelier.

Au cours des 18 premières séances, elle passe la majeure partie du temps au sol soit à genoux, soit allongée. Elle expérimente beaucoup les frottements et les percussions, elle utilise peu sa voix mais elle est à l'initiative de grandes séquences évolutives d'expériences sensorielles sur lesquelles nous ne posons que quelques mots ayant valeur de signifiants formels (D. Anzieu, 1987). La question du corps dans l'espace et de la constitution concrète d'une enveloppe sensorielle est très présente. Daphné perche son regard en hauteur ou lorgne de façon très détournée avec attention sur une scène active jouée par l'autre, elle évolue lentement dans différentes positions qui semblent lui faire éprouver, par de multiples canaux sensoriels, la tridimensionnalité de son corps. Nous jouons intuitivement à la soutenir dans le dos, ou plutôt à lui faire éprouver la présence du derrière tout en la sollicitant de face. Ces jeux sensori-moteurs et musicaux alternent avec des mouvements dansés plus globaux chez Daphné, avec l'ensemble du corps et en appui sur la musique proposée. Daphné montre de remarquables capacités d'écoute et d'ajustement rythmique. Cela contraste avec le vécu contre-transférentiel global à l'issue des séances où le tout paraît anarchique mais où les détails fourmillent de cohérence et d'ajustements rythmiques.

V. 1. 2. 1. 8. Les mouvements corporels : du binaire au ternaire

Dans ce paragraphe, nous aborderons la dynamique des mouvements de Daphné en proposant de les observer sous l'angle d'un passage du binaire au ternaire, soit d'une temporalité et d'un mouvement «à 2 temps» vers un engagement corporel «à 3 temps» proposant ainsi une liaison dans le mouvement mais également dans l'inscription relationnelle et temporelle.

Il y a beaucoup de subtilité chez Daphné dans sa façon d'appréhender le monde qui l'entoure : par frottements, tapotements, souffles. Daphné adopte un préambule assez régulier en venant tout d'abord froter avec la cabassa dans sa main, contre sa langue et en tapotant le sol, elle agite doucement un instrument vers le sol de façon binaire puis passe à des balancements ternaires en agitant un instrument de gauche à droite en déployant son poignet, l'instrument allant taper à gauche, et décrivant un arc de cercle jusqu'à rejoindre le côté droit du sol. Cette progression de jeu revient dans chaque séance, et elle absorbe beaucoup Daphné qui reste néanmoins très à l'écoute des propositions musicales que nous faisons sur ces rythmes.

C'est précisément sur les mouvements de Daphné que je vais tenter d'établir un lien et notamment ses balancements en arc de cercle du haut du corps que je reprends sous forme de bariolages sur les trois hauteurs au violoncelle de façon rythmique. Ainsi, je joue à faire correspondre les hauteurs de son de mon instrument sur les différentes positions du corps de Daphné dans l'espace. Sa danse ressemble à un bariolage, que je tente de reprendre de façon sonore mais également dans le mouvement de mon bras sur les cordes. Précisons la structure à trois temps de ses balancements : elle part d'une extension de son corps à la verticale et la tête orientée vers la gauche, s'affaisse vers le bas en appui et rebondit vers une extension verticale la tête orientée à droite et elle retourne vers la position initiale. Cette danse particulière et mon jeu musical s'accordent mutuellement rythmiquement.

Ainsi, Daphné se met régulièrement en mouvement en balançant le haut de son corps de droite à gauche tout en rebondissant sur ses fesses, les jambes pliées sous elle. Ces mouvements dansés s'appuient sur la musique et peuvent évoluer vers des arcs de cercle. Ceci fait partie de la chorégraphie que nous installons à deux ou à trois. Il y a donc double passage du binaire au ternaire. Je parle aussi spontanément de moments un peu «hypnotiques» car nous pouvons nous laisser glisser ensemble dans cet entre-deux de la conscience en demeurant dans l'éprouvé sensori-affectivo-moteur (séance 40) :

«Long échange de face mais également dans les mouvements en passant des balancements de tête «binaires» à des balancements plus «ternaires». [...]Je module au violoncelle, elle a du plaisir qu'elle exprime avec sa voix et nous nous berçons aussi parfois dans des jeux un peu hypnotiques et elle vient regarder régulièrement ce que je fais»

Ces mouvements dansés, s'apparentant à une transe hypnotique (G. Rouget, 1990) nous laissent penser que Daphné est active dans ce mouvement de «contrage» du risque d'effondrement, elle va chercher à créer ce vertige tout en se tenant au rythme et en maintenant le contact avec les propositions sonores du monde. Elle s'inscrit activement dans un vibratoire qu'elle accueille et alimente à son tour. Ceci génère un plaisir intense chez elle et nous permet de la rejoindre dans une temporalité accordée. Ceci se distingue, selon moi, des danses qu'elle opère seule à l'écoute d'un disque dans son quotidien, car même si l'accordage rythmique est présent il n'y pas de proposition associative par l'autre dans ces instants. A l'inverse, dans la musique que nous faisons et créons toutes trois, il y a un ajustement constant et une évolution de la danse-musique par les apports de Daphné par notre accordage commun. Elle accepte alors de sortir d'un collage sonore et rythmique au matériel «son», elle accepte la présence de l'autre dans ce jeu, le tiers possible de la créativité.

Ces passages intenses nous permettent d'aborder la relation avec Daphné de façon plus sereine, elle est moins rétive à notre présence et s'ajuste mieux dans sa posture, elle accepte volontiers d'être en lien. Séance 44 :

«Puis je viens m'asseoir près d'elle sur le canapé, elle accepte volontiers ma présence, je joue toujours ces alternances en m'appuyant sur ses manifestations motrices de rebond et Floriane se rapproche aussi pour nous faire face»

Nous voyons ici que dans la posture il y a un changement radical avec le dos que Daphné nous a souvent opposé pour tolérer la relation.

Ainsi, l'évolution micro-rythmique sensorielle des jeux musicaux et la répétition de nos rencontres et de nos appuis musicaux familiers semblent avoir permis à Daphné d'évoluer dans ses postures corporelles et ses mouvements. Le passage d'une position passive, voire d'opposition à une écoute et un accueil de nos propositions a pu évoluer vers une saisie active de Daphné tant des jeux musicaux que de la relation et cela grâce à un accordage très fin qui semble avoir trouvé sa base dans l'échange du vibratoire, par le corps, dans l'espace et dans les mouvements.

V. 1. 2. 1. 9. Engagement affectif, jeux de postures et accordage affectif

Dans ce paragraphe, nous prolongerons les réflexions sur la relation du corps et de ses mouvements dans l'espace en abordant l'engagement affectif et relationnel de Daphné. Nous avons vu comment Daphné appréhendait la relation avec distance, distance qui laissait les co-thérapeutes en proie à des vécus de rejet voire de lassitude ou de découragement.

Séance 29 :

«Séance difficile avec Daphné qui me tourne le dos presque toute la séance, puis je me rends compte que je ne verbalise rien et je me mets à poser des mots tout en me disant que ce n'est peut-être pas pertinent mais elle me tient tellement à distance»

Il est à noter que Daphné exprime ses émotions par des mimiques assez explicites mais il n'est pas aisé de comprendre ce qui provoque parfois son mal-être. Elle peut aussi subitement varier d'émotion au cours d'une même séance, ce qui désarçonne quant à l'inscription temporelle que Daphné a du cours des événements.

En revanche, certains des moments difficiles ayant fait naître une expression de tristesse sur le visage de Daphné voire des larmes aux bords des yeux avaient à voir avec une séparation, par exemple lors de la fin de séance, comme en séance 26 :

«A la fin ne réagit pas vraiment quand je range le violoncelle sauf à regarder ce que je fais. Par contre manifeste colère et tristesse à la séparation, la fin de séance, je dois l'aider physiquement à se lever, elle a les yeux pleins de larmes et tape du pied, elle finit par accepter mais se saisit d'une affichette plastifiée l'aide à retourner au pavillon»

Je note également lors de la séance 28 :

«Difficulté à partir, se frotte la tête à mon bras comme pour faire vibrer et mieux ressentir ma voix quand je chante (dans les graves) la chanson du «au revoir». Je me rapproche et alors elle me prend dans ses bras. Nous nous amusons à sentir réciproquement les vibrations de nos voix.»

Ou encore, séance 35 (notes de Floriane):

«La séance se termine, nous faisons la chanson de fin. Daphné semble avoir du mal à quitter la

salle, nous l'attendons dans le salon, venons la chercher, elle sort et ferme la porte derrière elle. Mais il ne se passe pas ce qu'elle semble attendre (son oscillatoire, plainte de notre part, etc.). Nous l'incitons à venir avec nous, au bout d'un moment elle daigne venir mais suite à la venue d'Emilie, l'aidant à se diriger vers la sortie. Elle semble triste.»

Nous voyons ces moments de frustration s'exprimer très nettement sur le visage et dans les postures corporelles de Daphné. La fin de notre bain sonore, de nos relations vibratoires pour s'engager dans une transition, dans un silence ou dans une moindre harmonie rythmique avec le monde sont des causes probables d'éprouvés de tristesse chez Daphné.

Dans le jeu auquel nous nous prêtons avec Daphné autour de l'expression des émotions, voici comment elle se saisit de la manifestation théâtralisée de mes émotions, mais sans doute aussi de la réelle déception souterraine qui existe en moi à ce moment, séance 30 :

«Beaucoup de frustration chez moi en ce début de séance car Daphné cherche à s'échapper par le regard en scrutant la fente de la vitre de la porte qui donne sur le reste du pavillon. On entend des voix elle joue avec le rideau, je regarde avec elle et cherche à comprendre ce qui attire son regard [...] puis je prends de la distance avec le violoncelle et lui exprime ma tristesse ma déception [...] tout le reste de la séance se déroule comme si elle avait pris en compte ce témoignage sincère [...] elle semble vouloir «réparer» le lien. A la fin, lors du moment de la séparation (chanson et suite), elle se rapproche de moi et me prend dans ses bras, Daphné comprend bien les fins et les séparations. Séance où je suis surprise de l'à-propos de Daphné dans sa possibilité de se mobiliser suite à l'expression de ressentis, à ce jeu de distance qui permet que nous reconfigurons notre relation dans un nouveau lieu et sans Corinne (la précédente co-thérapeute). Cela me rassure beaucoup.»

L'émotion vécue et exprimée par l'autre interroge Daphné et nous voyons émerger également des attitudes d'imitation ; ou est-ce un accordage auquel elle se prête, les balbutiements d'une empathie? Nous voyons, comment elle joue elle-même avec l'expression d'émotions et tâche de s'accorder à ce qu'exprime l'autre. Nous voyons aussi ses tentatives de consolation, ici Daphné manifeste sa part active de façon certaine et fait montre d'une grande sensibilité à l'égard de l'autre. Par exemple, séance 31 (notes de Floriane) :

«Puis sort, et rentre à nouveau ensuite. Gémit toujours, rigole beaucoup, et imite légèrement les pleurs d'Emilie quand elle lui dit qu'elle est triste de son départ. Elle est très réactive»

Nous notons également chez Daphné ce contrôle, cette direction qu'elle donne à la séance en nous amenant avec elle, non pas forcément vers un but précis mais dans l'idée d'avoir un impact, une possibilité d'action sur les gestes de l'autre, sur ses réactions, sur ses émotions, par exemple Séance 33 (notes de Floriane) :

«Émilie commence à verbaliser en se mettant au tapis, dans son champ visuel, que nous l'attendons, qu'on s'ennuie sans elle. [...] Elle a pendant ce temps des petits rires par moment, ou

rictus. On ressent que c'est Daphné qui guide, maîtrise, contrôle»

Il y a également le respect de la temporalité de Daphné, la possibilité de s'accorder au plus près de ce qu'elle exprime et cela permet parfois de nous trouver, et de découvrir un plaisir à être en lien (séance 33, notes de Floriane) :

«Son «non» du début quand on lui dit de venir, elle exprime bien son désaccord, et suite à cela il faut respecter le temps dont elle a besoin pour venir. Quand elle était au sol, dos à Émilie, j'ai ressenti du réconfort, quelque chose de maternant. Lorsqu'elle est dos à Émilie, et moi dans son champ visuel, c'est elle qui a décidé par sa position de réduire la distance entre nous trois.»

Les échanges avec Floriane bien que plus discrets se mettent en place et dans un registre qui semble bien accordé à leurs subjectivités (séance 41) :

«Tout un jeu de dialogue s'amorce entre voix soufflée, souffle et voix appuyée et ce que je propose au violoncelle en réponse et en proposant des rythmiques. Elle joue aussi à taper avec son pied ou avec sa main en rythme, échange qui se met en place rythmiquement avec Floriane, elles s'accordent bien l'une à l'autre.»

Ainsi, nous voyons comment Daphné mobilise son corps dans l'espace de façon très spécifique et comment elle adopte des postures de protection ou de proximité. La sécurité d'un lien vibratoire sensoriel semble déterminante et paraît trouver des prolongements affectifs qui ouvrent Daphné à l'engagement relationnel et à l'expression d'affects en lien avec la qualité du lien construit.

V. 1. 2. 1. 10. Synthèse

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
	Accueil des vibrations proposées par les co-thérapeutes	Vibratoire externe, investissement du contour du corps	Moi-peau (D. Anzieu, 1995)
	Réception du vibratoire par le dos et le bas du corps	Accordage par le vibratoire	Accordage affectif (D.N. Stern)
	Conduites masturbatoires	Vibratoire interne investissement du Soi	Pulsions sexuelles
	Frottement vers tapotement	Micro-rythmes binaires	Détachement du fond (A. Brun)
Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances et ceci à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
	Jeux d'oscillation visuelle	Saisie du Soi dans les éléments spatiaux par le vibratoire visuel	Démantèlement (D. Meltzer)
	Evitement visuel de la relation	Défense contre contact statique	Malvoyance du mouvement (B. Gepner), démantèlement (D. Meltzer)
	Agrippement aux surfaces	Maintien du Soi par vibratoire de surface	Position d'adhésivité (G. Haag), espace bidimensionnel (D. Meltzer)
	Agrippement horizontal par le vibratoire	Contact vibratoire de réassurance	Bullinger (état gravitationnel), espace bidimensionnel (D. Meltzer)
	Rituel d'appropriation de l'espace jusqu'à la formation d'arcs rythmiques	Historicisation de la rencontre par le maniement progressif du vibratoire rythmique Associativité musicale	Accession à l'espace psychique en 4D (D. Meltzer) Stern (1985) narrativité
	Exploration des espaces de la pièce et au-dehors	Balayage vibratoire vers l'intériorité des espaces	Accession à la tri-dimensionnalité (D. Meltzer)
	Ecrasement temporel dans la séance	Chaos indifférencié, vibratoire sans rythme	Bi-dimensionnalité spatio-temporelle (D. Meltzer)
	Reprise des jeux vibratoires de la séance précédente	Inscription macro-rythmique dans les retrouvailles	Accession à l'espace psychique en 4D (D. Meltzer) Stern narrativité

Articulation corporelle	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce "passage" entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela à trait également avec les articulations du corps.	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psychotoniques, et psycho-motrices
	Cassure entre hémicorps haut et bas Rebond opéré sur la pliure	Vibratoire dynamique de saisie de la jonction	Pictogramme de jonction (P. Aulagnier)
	Raccordement du tout en position allongée	Vibratoire sexuel d'investissement de la partie médiane	Pictogramme de jonction (P. Aulagnier)
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect
	La déambulation arythmique	Désarticulation, fragilité des points d'appui du corps dans l'espace	Chaos (H. Maldiney)
	Les mouvements de rebond rythmique	Vibratoire binaire	Rythme (H. Maldiney)
	Balancements, danse du plaisir	Vertige vibratoire, transe, affrontement actif du risque d'effondrement	Sentiment océanique (S. Freud), transe hypnotique (G. Rouget), retournement passif-actif
	Les mouvements d'arc ternaire	Vibratoire ternaire amenant à investir la jonction intermédiaire aux deux points contrastés. Vibratoire d'articulation	Pictogramme de jonction (P. Aulagnier)

V. 1. 2. 2. Sphère bucco-pharyngée

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à la façon dont Daphné investit la sphère orale mais aussi l'ensemble de la colonne d'air nécessaire à l'émission vocale. Nous amorcerons cette réflexion par l'importance du souffle dans la rencontre puis nous nous intéresserons à la façon dont le vibratoire aérien va s'enrichir de modalités sonores. Ensuite, en lien avec le monde qui l'entoure, nous verrons comment Daphné s'emploie à communiquer à l'appui du vibratoire vocal et les qualités expressives qui émanent de cet engagement. Ensuite nous nous intéresserons à la fonction unificatrice, liante du vibratoire oral d'un point de vue de l'unité corporelle. Enfin, nous détaillerons comment, malgré la fragilité de l'enveloppe chez Daphné, des indices d'accordage émergent. Ci-dessous, un rappel des notions abordées en lien avec le vibratoire phénomène et le vibratoire processus dans le domaine de la sphère bucco-pharyngée.

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, Nourrissage	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding</i> , <i>handling</i> , <i>feeding</i> , objet contenant optimal

V. 1. 2. 2. 1. L'importance subtile du souffle vibratoire

La première année, les séances se déroulent la plupart du temps dans un grand calme, contemplatif. Nous nous adossons toutes trois à ce silence et laissons émerger, à partir de là, des mouvements qui portent trace dans le corps : frottage du sol, tapotements, chantonnements, souffles. Cela tranche avec l'intensité «explosive» avec laquelle Daphné recherche et suscite l'écho et la résonance sonore parfois. L'utilisation du souffle a évolué au cours des deux années d'atelier avec Daphné.

Un jeu sonore caractéristique s'est installé, si Daphné s'adresse à moi en soufflant un «chh», je joue des harmoniques³⁴ au violoncelle. C'est le préalable d'échanges de sons très aériens. Ce son mobilise et concentre aussi tous nos échanges autour de la respiration, j'essaie de caler mon jeu sonore sur une alternance d'expiration et d'inspiration que je perçois chez Daphné, cela provoque un apaisement important comme cela a pu être noté au cours de la séance 38 (notes de Floriane) :

³⁴Harmonique : cf. Glossaire.

«Au bout d'un moment Daphné fait le son "Scchchh". Emilie reproduit avec le violoncelle ce bruit. Daphné, Emilie et moi reprenons ce son avec le violoncelle et l'harmonica (en son grave). Ce moment semble calmer le rythme, et vient pour moi dire le début de la séance. Le souffle chez Daphné se précise avec Emilie, elle construit avec elle en se rapprochant de son souffle.»

Nous pouvons voir ici dans le jeu du souffle, d'une part une exploration très calme, cherchant à tenir à distance les stimulations sonores trop fortes, d'autre part un dialogue où l'empreinte vocale de chacune disparaît. Nos souffles coexistent dans une certaine indifférenciation. Pourtant, de cette indifférenciation sensorielle va émerger une rythmicité, binaire. Le vibratoire léger figurant la matérialité du passage du souffle entre dedans et dehors avec l'oscillation régulière de l'inspiration et de l'expiration.

Notons aussi l'enrichissement des demandes «soufflées» de Daphné, qui module et varie les modalités de souffle au fur et à mesure de notre accordage (séance 41, observations de Floriane) :

«Plus tard Daphné reproduira elle-même avec sa bouche le bruit du souffle, ce qui donne envie à Emilie de jouer des sons doux, tendres, et donc une comptine maternante. Dans ce souffle Daphné donne des indices de ce qu'elle souhaiterait, des indices de la douceur, ce qui semble cohérent avec ce qu'amène Emilie car elle sourit. [...]Daphné amène durant cette séance des éléments musicaux très intéressants selon Emilie, avec une technicité précise. En effet, Daphné amène dans son souffle une densité différente selon son souffle, ainsi qu'une profondeur à son son. Emilie tente de reproduire cette précision, selon l'appui qu'elle met sur les cordes, et donc dans les variations de la répartition du son dans la pièce (densité).»

Les messages soufflés de Daphné me conduisent à rêver, à rêver des sons doux et aériens que je traduis avec le violoncelle en tâchant de garantir un tempo similaire, une intention musicale accordée à l'expression de Daphné. Ma traduction de ces éprouvés avec le violoncelle marque une différenciation sensorielle de taille, Daphné y répond par de nouvelles propositions soufflées et une associativité musicale s'élabore au fur et à mesure de notre dialogue, en accordage. Dans ce dernier extrait nous voyons émerger la question de la profondeur avec une variation volontaire du souffle chez Daphné que je m'essaie à restituer à l'aide de mon jeu plus ou moins appuyé sur les cordes. Cette consistance permise par le vibratoire soufflé, par l'intention sous-jacente de venir nourrir un élan, de constituer une intériorité, une densité à un message aérien, nous permet de penser à l'accès possible à une tridimensionnalité chez Daphné.

V. 1. 2. 2. Oralité et vibration vocale

Daphné ne parle pas mais elle peut adresser quelques sons à valeur de communication. Elle utilise pour ce faire toute l'étendue de la sphère orale : claquements de langue, chuintements, onomatopées, grincements de gorge... Lors de la 32^e séance par exemple, Floriane observe :

«Daphné fait de petits gémissements à la fin d'un son. Elle souffle : Émilie comprend qu'elle demande l'utilisation de la flûte, ce qu'elle joue immédiatement. [...] Daphné pousse des cris détachés, très aigus quand Émilie demande si elle en veut encore»

Les jeux musicaux qui se sont mis en place avec Daphné fourmillent d'éléments vocaux avec lesquels nous fabriquons notre tissu sonore commun. Ici c'est le théâtre de la bouche (D. Meltzer, 2000) de Daphné qui se donne à voir et sur lequel nous pouvons proposer notre rêverie. Cette richesse vocale se double d'une fonction de communication car Daphné nous adresse ses sons et attend de nous une réponse. Ce vibratoire là, tout en intériorité, est pourtant résolument tourné vers l'extérieur. Le vibratoire semble agir alors comme interface vocale de communication.

La sphère orale et l'émission vocale sont des terrains d'expérimentations de sensations aussi très précieux chez Daphné. Nos ajustements musicaux entre sa voix et la voix du violoncelle nous permettent d'aller explorer des contrastes, sentir des limites : entre le haut et le bas par exemple. Lors d'une séance de retrouvailles nous jouons avec les graves et les aigus et les sons plus aériens (quand elle émet des respirations après un silence). Elle rit beaucoup et teste sa voix tout en se montrant très réactive à ce que je propose. La qualité d'accordage dans nos échanges, partant des propositions vocales de Daphné, nous donne des indices de sa présence psychique dans la relation. Les jeux de contrastes explorés entre le haut et le bas nous permettent aussi d'approcher, par la binarité encore, des éléments spatiaux intra-corporels, de les manipuler volontairement avec des sons vocaux et instrumentaux par extension dans le monde.

Dès la séance suivante, elle s'enhardit à utiliser sa voix rapidement, comme si elle pouvait reprendre ses marques et d'avantage s'impliquer dans la séance :

«Daphné vient avec plaisir et utilise tout de suite sa voix, elle reprend ses marques, écoute ma chanson avec plaisir et attention et j'entends sa voix doucement se superposer à la mienne. [...] Elle reprend place dans le canapé, je vais prendre le violoncelle et nous jouons à accorder nos voix : voix grave/voix aiguë, montées et descentes, voix qui grince et voix saccadée, explosions de voix par rires et moi par vocalises. Je double au violoncelle [...] Quand je joue la berceuse de Brahms elle écoute, regarde et chantonne. Je lui parle de sa langue dehors ou dedans, elle agit immédiatement dessus. La notion de souffle est très évocatrice pour elle. Je trouve que son

amplitude vocale était très importante plus riche et très en phase avec ses mouvements corporels.»

La capacité de Daphné à reprendre des éléments de la séance précédente marque une encourageante inscription dans une temporalité accordée (4^e dimension historique de D. Meltzer, 1975). Cela semble d'autant plus important que Daphné rappelle les sons de la semaine précédente, de mon côté je m'accorde à son désir en reprenant régulièrement des musiques qui scellent nos repères musicaux communs.

Daphné est très réactive à mes propositions verbales, elle s'en saisit et manifeste sa compréhension par son comportement (par exemple quand je lui dis que je vois sa langue sortie, elle la rentre aussitôt). Au cours du trajet qui nous conduit de son groupe de jour à la salle de l'atelier, il m'est arrivé de poser des onomatopées sur ses pas. Daphné se déplace avec un pas inégal : son pied droit reposant sur la pointe et le pied gauche recevant plus lourdement son corps. J'avais alors posé ma voix sur ses pas en faisant «poum tchak», elle s'est montrée très intéressée par le «ch» qu'elle a refait à plusieurs reprises lors de la séance qui a suivi et qui est devenu un son d'échange régulier dans les séances suivantes. Elle s'est mise à souffler rythmiquement.

Ici, le vibratoire rythmique proposé en accord avec ses pas semble avoir fait sens pour Daphné et l'utilisation d'un souffle rythmique va se généraliser chez Daphné. C'est comme si la rythmique vibratoire corporelle venait être mise en forme par le souffle, nous nous situons là dans un processus de symbolisation primaire.

V. 1. 2. 2. 3. Vibratoire organique, investissement du monde

Daphné semble chercher à ressentir les vibrations qui se déploient dans sa gorge à l'occasion de l'utilisation de la voix, elle adopte parfois une posture bien caractéristique, je note lors de la 30^e séance :

«Elle utilise encore beaucoup sa voix et notamment le plaisir de la voix qui gratte dans la gorge avec cette posture tête en arrière, sa gorge faisant un arc (encore!) comme si on pouvait visualiser le mouvement des ondes vocales passer de sa poitrine vers sa bouche»

Il est intéressant de noter que Daphné se montre très précise et juste lorsqu'elle cherche à partager quelque chose d'important pour elle. Nous avons pu voir dans une séance précédente l'émergence d'une frustration face à la découverte de la mini-chaîne dans la pièce, mini-chaîne qui ne fonctionne pas, elle a ainsi pu m'adresser des "chuts" quand je lui indique avec mes mots que cela ne marche pas.

La sphère orale est aussi toujours un moyen d'exploration de son environnement et par le vibratoire tactile de tout premier ordre. Dans la continuité de la première année d'atelier, je note lors de la 31^è séance :

«Prend la cabassa et la frotte beaucoup contre les dents et la langue, elle avait aussi saisi la castagnette à manche pour la secouer et faire (tloc tloc tloc avec la langue) reprise du claquement du petit rebond rapide et percussif»

Daphné recherche toujours des sensations vibratoires sur la langue, en début de séance, en y faisant rouler la cabassa (séance 43, observations de Floriane) :

«En arrivant à la séance Daphné se saisit rapidement de la cabassa et la frotte contre sa langue comme à son habitude. Elle a eu un léger sourire.»

Ici, tout se passe comme si Daphné avait besoin de sentir sur sa langue la matérialité dure des vibrations, elle vient manifester là, comme une tétée vibratoire qui marquerait la volonté d'agir en soi ce ressenti d'oscillation par un retournement passif-actif.

Daphné intrigue son entourage par sa façon de sortir sa langue très souvent. Nous avons pu noter lors de la première année qu'elle semblait s'en servir pour sentir les sons, sentir l'air autour d'elle. Sa mère peut parfois l'interpréter comme un refus. De mon côté je note que cela bouche sa cavité buccale, que sa langue est entre le dedans et le dehors. Quand je lui fais la remarque, bien souvent elle rentre vite sa langue.

Nous pouvons aussi envisager plusieurs fonctions de l'utilisation de la langue : parfois une obturation volontaire de l'orifice de communication vocale, une langue qui bouche la bouche, endroit du passage du dedans au dehors. Nous pouvons aussi envisager la fonction de ce mouvement d'organe comme une recherche active de saisie du monde et nous pensons alors aux travaux de R. Prat sur la pulsionnalité fœtale (2014) avec le mouvement proactif de la langue *in utero* qui se dirige vers les sons perçus. Le sujet, après avoir perçu, reçu quelque chose de l'extérieur, va tenter, activement d'investir cet objet qui se présente. Le mouvement de la langue n'est pas sans évoquer non plus les propositions de I. Fónagy(1991) sur l'équivalence des mouvements vocaux et ceux des organes de saisie.

Il arrive ainsi qu'elle sorte sa langue quand nous nous adressons à elle et notamment quand nous venons la chercher pour aller à l'atelier, c'est son expression de visage qui nous invite à interpréter cela comme un refus. A d'autres moments, la langue tirée ne semble pas du tout une opposition, par exemple, lors de la séance 33 :

«Émilie demande si elle sort le violoncelle, elle tire alors la langue et gémit de façon heureuse, comme un acquiescement. Quand Émilie prend le violoncelle, Daphné tape sa main sur le sol, puis ensuite avec un instrument. Ensuite Émilie continue à jouer, et Daphné se montre attentive.»

Ensuite Daphné se met à faire des sons avec sa bouche, et un rythme avec Émilie»

Bien que mystérieuse, cette utilisation de la langue n'en est pas pour autant tue dans nos échanges puisque je lui en fais mention, il est même arrivé que nous en fassions un jeu (séance 34) :

«Daphné s'allonge sur le dos, on peut voir parfois sa langue, alors Émilie verbalise le fait qu'elle la voit, ou qu'elle ne la voit pas, ce qui donne un aspect de jeu caché/coucou. Cela semble plaire à Daphné, puisqu'elle continue à rentrer et sortir sa langue.»

Ici, cette amorce de jeu du caché-coucou, dans lequel Daphné s'inscrit avec plaisir, semble parler de la capacité de Daphné à jouer avec l'autre, de façon active, à entretenir un jeu de présence/absence balbutiant où elle garde la maîtrise pleine et entière sur ce qui rentre et ce qui sort mais où elle accepte que l'autre en soit témoin et qu'il interagisse avec elle.

V. 1. 2. 2. 4. Une expressivité aux allures de langage qui saisit le monde

Il est aussi arrivé que Daphné exprime clairement un «non» qui nous a laissées un peu surprises Floriane et moi. Daphné semble parfois si près d'exprimer sa pensée en mots que nous nous mettons parfois à douter de ce que nous entendons, la présence de la co-thérapeute est alors cruciale ! Je note par exemple lors de la séance 36 :

«A un moment j'ai l'impression qu'elle me fait «chut !» comme pour me donner l'ordre de me taire quand je parle à d'autres moments j'ai l'impression qu'elle est sur le point de dire quelque chose [...] c'est assez étonnant sa présence psychique dans la relation et en lien avec le dialogue verbal»

Cette rêverie confinant à l'hallucinatoire chez moi témoigne de la qualité de présence de Daphné dans la relation et de l'ajustement affectif s'étant établi entre nous. En-deçà des mots, Daphné témoigne aussi de ce qu'elle perçoit du monde extérieur et nous adresse des commentaires vocaux. Daphné s'essaie souvent à imiter les sons qui l'entourent et semble ainsi nous faire partager ses observations, nous notons, par exemple, lors de la 37^e séance (notes de Floriane):

«Daphné semble reproduire le gros bruit des machines avec sa bouche, un son grave et profond. On se dirige vers l'autre bâtiment, les bruits des machines sont d'autant plus forts.»

Ici la saisie externe du vibratoire auditif a laissé des traces chez Daphné qui se l'approprie et reproduit à sa façon cette marque sonore du monde.

La flûte, utilisée par Floriane, est aussi un élément d'accroche intéressant notamment dans la production de sons «qui montent ou qui descendent», Daphné s'en saisit et, suite à l'écoute, peut dialoguer avec sa propre voix :

«Puis je laisse jouer Floriane de plus en plus avec la flûte à coulisse dans les montées et les imitations de Daphné, qui rythme un peu avec la cabassa ou interpelle avec la voix. Je les rejoins

avec un do grave tenu au bout d'un moment. J'entends la voix grave de Daphné qui se joint à nous, nous sommes toutes dans des registres graves avec parfois des rires de Daphné qui explosent et moi qui parle et amplifie des vagues qui montent parfois et je double de la voix, ça amuse beaucoup de Daphné.»

Nous voyons ce type de jeu musical, de partage affectivo-esthétique se déployer de plus en plus souvent. Ce jeu avec les hauteurs de sons est particulièrement apprécié par Daphné et elle va s'en saisir quelle que soit la modalité vibratoire utilisée : le violoncelle, la flûte, la voix. Notons l'inscription toujours binaire de ces expériences : haut/bas, ou par la pulsation rythmique qui rappelle toujours ces explorations de contrastes chez Daphné faisant suggérer ici l'intérêt pour les limites.

Le liant permis par le vibratoire prend toute sa valeur dans le développement affectif d'un jeu de caché-coucou qui s'était amorcé sur une première mise en forme de contraste son aigu/son grave (que nous avons traité plus haut sous l'angle du corps dans l'espace). Nous en voyons un exemple dans l'extrait suivant alors que Daphné sort de la pièce (observations de Floriane) :

«Nous l'appelons, lui montrons que nous sommes tristes de son départ. Elle revient, en ouvrant la porte, Emilie montre sa joie en le verbalisant et avec son intonation, moi aussi. Daphné referme alors la porte et nous refaisons de même. Puis je manipule la flûte afin de faire un son oscillatoire vers le grave quand elle s'en va et vers l'aigu quand elle revient, afin de symboliser par le son la joie et la tristesse. Elle semble beaucoup s'amuser, on entend derrière la porte des petits sons, en lien avec ceux de la flûte. Et elle répète en boucle l'action, je fais de même et Emilie me rejoint avec son violoncelle, et complète en verbalisant»

Ce jeu de la bobine (S. Freud, 1920) vocale met en évidence l'intérêt pour Daphné de jouer la séparation en théâtralisant les émotions, en forçant le trait des affects en appui sur une mise en forme sensorielle. De plus, elle joue activement, dans l'espace et avec la porte comme frontière entre le dedans et le dehors qu'elle choisit elle-même d'ouvrir ou de fermer. Notre théâtralisme appuyé par le jeu des voix et des sons de la flûte puis du violoncelle, créent chez Daphné un fort enthousiasme et je vois avec bonheur se mettre en place chez elle ce jeu répétitif. Nous pouvons penser ici à ce troisième temps de la pulsion évoqué par M-C. Laznik (2015) et envisager qu'ici se joue l'aboutissement d'un travail de réanimation psychique. Le travail de symbolisation du jeu se mettant en place dans la répétition si nécessaire à son inscription.

Daphné investit sa voix, nos voix et délaisse les instruments qu'elle manipulait auparavant. Elle participe de plus en plus à nos chants, notamment en début et en fin de séance. Cela semble lui prendre une grande énergie et elle investit beaucoup moins les petits instruments (séance 41) :

« quand nous entrons dans la salle et que nous lui chantons la chanson du bonjour, elle nous accompagne même de sa voix. [...] Beaucoup de choses très subtiles se passent dans le jeu sonore, les éléments relationnels s'y inscrivent. Notons que Daphné est très active dans l'écoute et dans les propositions mais elle ne se saisit pas des instruments, elle ne s'engage pas plus que cela ni dans le jeu, ni dans la relation et pourtant vocalement elle s'investit beaucoup plus, notamment dans le chant de début et de fin où elle nous accompagne. »

Séance 43 (observations de Floriane):

« Pendant tout un moment Daphné va « chanter » avec nous, elle sort sa voix en même temps que nous lorsque nous chantons la berceuse. Elle réagit en donnant un regard furtif, sur le fait que nos deux voix avec Emilie sont différentes, elle l'a remarqué. »

Ses explorations vocales sont telles que nous remettons en question la présence des petits instruments dans le dispositif (séance 43, observations de Floriane) :

« Daphné continue aussi ses expérimentations avec sa voix, elle explore cet espace vocal avec moins de difficulté. Se pose alors la question de venir enlever des instruments, pour venir explorer davantage ce qu'amène Daphné, c'est-à-dire sa voix, le violoncelle, puis peut-être garder la flûte, et la cabassa qu'elle semble investir aussi. »

Ici c'est l'utilisation d'outils garantissant une certaine distance qui ne nous semble plus indispensable car Daphné évolue dans l'utilisation de sa voix et dans le partage de ses explorations.

V. 1. 2. 2. 5. De la partie au tout : vibratoire oral se déployant dans le corps

Daphné se laisse aller à des vocalises très aiguës en lien avec des émotions joyeuses, ceci s'accompagne de mouvements globaux du corps (séance 42) :

« Daphné est particulièrement joyeuse que nous venions la chercher, elle nous suit avec plaisir et lance sa voix dans les aigus comme une petite cantatrice. Elle reste au seuil de la porte et rit, elle tape des mains aussi puis nous chantons la chanson de début et elle part vers l'entrée du pavillon, elle utilise encore sa voix dans les aigus, (sol, la, sol, la, sol, la) et joue avec la targette du store qu'elle balance. [...] Elle mobilise tout son corps, et elle chante aussi dans les aigus. »

Nous voyons ici que la rythmicité vibratoire se propage dans tout le corps de Daphné, agité de mouvements amples et très dynamiques, pour parfaire cet agrippement tonique et sensoriel Daphné s'accroche à un objet externe qui va suivre les mouvements de son corps.

Lors d'une fin de séance, j'entends des sons de claquements chez Daphné, bouche fermée, est-ce la reprise de cette exploration de pulsation entre doigts, voix et excitation ?

« Pendant que Floriane lui mettait son manteau, Daphné faisait des petits sons dans sa bouche (de

dents ?), inhabituels et très discrets.»

Il est fréquent d'observer chez Daphné cette associativité corporelle qui se manifeste et enrichit des vocalisations ou des explorations buccales en lien avec les autres explorations sensorielles effectuées lors de l'atelier. Ici, ce sont les tapotements rythmiques qui semblent trouver leur écho dans ses nouveaux petits sons de bouche qui interviennent dans un moment de séparation et de proximité physique, au moment où il faut se couvrir pour sortir. Cela fait penser que Daphné garde peut-être alors en elle ces formes bonnes et nouvelles qu'elle a découvert lors de l'atelier. Ici, le phénomène vibratoire expérimenté activement et positivement dans la sphère orale va se propager à l'ensemble du corps et se manifester par des mouvements rythmiques. Cette «propagation» de l'onde vibratoire dans le corps laisse supposer qu'un processus d'introjection d'un sentiment d'unité de Soi peut se mettre en place. Dans l'extrait précédent, nous pouvons même imaginer que cette unicité interne vibrante va permettre d'affronter des moments difficiles pour Daphné comme le départ de la séance.

V. 1. 2. 2. 6. La fragilité de l'enveloppe et les indices d'accordage

Les moments de chant et de questions-réponses basés sur la prosodie nous émerveillent mais font aussi ressentir le risque d'une rupture de lien si nous ne maintenons pas une contenance «optimale» autour de Daphné (séance 44) :

«Moments chantés en rythme sur le thème de la danse des petits cygnes³⁵ (alternance Do-Sol) au violoncelle et je chante ce que je vois et j'entends chez elle et chez nous trois. Floriane scande en rythme et ponctue la fin. Je demande si elle veut que l'on recommence et elle répond par des petits «jets de voix» et tout en préparant le départ. Nous contenons tout en nous articulant et tout en proximité mais c'est tout en nuance car il y a la crainte que le lien ne se rompe à n'importe quel moment.»

Ici c'est notre contre-transfert qui nous indique le risque de porosité de l'enveloppe vocale vibratoire que nous tissons avec Daphné. Nous avons évoqué plus haut son attitude corporelle, nous maintenant à distance ou encore son ancrage temporel fragile qui fait de nos retrouvailles des moments d'évitement relationnel. Ainsi, le maintien de l'enveloppe vibratoire, la prolongation de la bulle relationnelle de contact semble importante à soutenir, à nourrir pour éviter le décrochage de Daphné. Il n'est donc pas garanti, dans notre ressenti, que Daphné maintienne sa présence dans la relation si celle-ci subissait une cassure de rythme.

³⁵«Danse des petits cygnes» issue du Lac des cygnes composé par P.I. Tchaïkovski (op.20). cf. Discographie

Ainsi, la présence vocale de Daphné ne s'accompagne, malheureusement pas, d'une présence de son regard, ou tout simplement d'une posture relationnelle, comme si elle ne pouvait être complètement présente dans la relation, comme s'il fallait conserver une petite distance protectrice (même séance) :

«Daphné nous tourne beaucoup le dos, regarde vraiment par en-dessous, elle très recroquevillée, elle est beaucoup plus présente avec sa voix.»

Nous observons malgré tout que les possibilités d'accordage sont présentes avec un jeu intéressant entre la pulsation tactile et la reprise vocale avec un maintien de rythme (séance 42, observations de Floriane) :

«Pendant un temps Emilie fait balader ses doigts autour du violoncelle, comme «la petite bête qui monte qui monte», qui vient alors faire monter la pulsion, et permet d'anticiper ce qui va suivre, par la répétition de cette action-là. A la suite de ce temps-là, Emilie produit une autre chansonnette, cette fois avec un départ guidé par le mouvement de doigts de Daphné, qu'elle saisit très bien car lorsque Emilie lui explique qu'elle attend son signal pour commencer (après 2 répétitions), Daphné effectue le geste.»

Ici, les indices d'une possibilité de maintien de la relation sont pourtant existants mais ils présupposent une forte attention, une forte contenance, en appui sur la répétition rythmique du jeu avec les sons.

De même, l'accordage affectif (Stern D., 1985) autour de chansons douces, que nous connaissons et reprenons régulièrement au violoncelle ou à la voix (séance 43) :

«Nous utilisons nos voix, Daphné a beaucoup invité à cela aujourd'hui en réponse à mes propositions ou pour s'ajuster aux sons mais surtout quand je lui en fais la proposition, elle émet des sons très doucement, je suis très près d'elle et je chante la berceuse de Brahms³⁶ qu'elle connaît et aime beaucoup et que je joue d'habitude au violoncelle, Floriane m'accompagne une octave au-dessous. Moments très tendres où elle vient toucher mon bras gauche avec sa tête»

Ainsi revient la berceuse de J. Brahms qui rythme nos rencontres et qui varie dans ses formes : au violoncelle, à la voix, à la voix accompagnée du violoncelle ou encore comme ici à deux voix différenciées par une octave. Nous retrouvons alors notre lien esthétique et sensoriel commun qui draine nos affects de séances en séances et inscrit notre histoire relationnelle. Les gestes de tendresse spontanés de Daphné qui arrivent ici se posent sur ce moment de partage esthétique sur un chant connu et apprécié par nous trois. Nous nous sommes cherchées, accordées parfois et de répétitions en répétitions, des repères essentiels se sont constitués et portent traces sensorielle et affective de notre lien.

³⁶Berceuse de J. Brahms, cf. Discographie.

V. 1. 2. 2. 7. Synthèse

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, Nourrissage	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding, handling, feeding</i> , objet contenant optimal
	Souffle	Fonction du sentir indifférencié, sentiment de Soi Approche de la profondeur	De l'originaire (P. Aulagnier) à la symbolisation primaire (R. Roussillon)
	Langue : exploration, frontière dedans dehors	Binarité dedans-dehors, vibratoire frontière corps-monde	Retournement passif-actif, Fonction de communication de l'enveloppe (D. Anzieu) R. Prat I. Fónagy
	Tactile buccal	Auto-saisie vibratoire du Soi	Incorporation Retournement passif-actif
	Vocalises	Spatialisation du Soi	Sentiment d'enveloppe (D. Anzieu)
	Chant	Créativité	Accordage affectif (D. Stern, 1985), aire transitionnelle de jeu (D.W. Winnicott), rêverie maternelle(W.R. Bion)
	Langage prosodique	Articulation corps-sens	Intersubjectivité
	Jeu des hauteurs calé sur les émotions	Faire-semblant Investissement du Soi dans la relation Jeu de caché-coucou	Symbolisation primaire
	De la partie au tout : vibratoire orale se déployant dans le corps	Extension vibratoire, phénomène de propagation vibratoire rythmique	Introjection d'un sentiment d'unité de Soi

V. 1. 2. 3. Jeu sur le médium

Dans ce chapitre nous partons de la façon dont Daphné habite son corps en appui sur la médiation violoncelle et nous aborderons comment elle se mobilise dans l'accordage du jeu à l'autre tant d'un point de vue relationnel qu'esthétique. Nous détaillerons les enjeux d'inscriptions binaire et ternaire dans le jeu musical, dans la chorégraphie et dans l'investissement relationnel. Enfin nous parlerons de la façon dont Daphné va développer ses expressions émotionnelles en lien avec ses désirs et dans l'histoire de notre lien. Ci-dessous, un rappel des notions abordées en lien avec le vibratoire phénomène et le vibratoire processus dans le domaine du jeu sur le médium.

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Jeu sur le médium	Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.	Symbolisation primaire	Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, squiggle game, médium malléable, représentation de choses

V. 1. 2. 3. 1. Habiter son corps, en appui sur le violoncelle

Si Daphné peut se montrer très distante dans la relation et craintive d'un toucher direct du violoncelle au début de nos rencontres, elle l'a toujours observé intensément. Elle a progressivement adopté les mêmes mouvements ou les mêmes postures, les mouvements d'aller-et-retours de l'archet mettant la corde en vibration l'intriguent particulièrement. Séance 32 :

«Durant le violoncelle elle observe très attentivement l'archet. Les mouvements de tête de Daphné font le même mouvement que l'archet.»

Séance 34 :

«Émilie allonge le violoncelle à côté d'elle, et Daphné se met alors sur le dos lorsque Émilie verbalise qu'elle est allongée comme le violoncelle.»

Lorsque je pose mon instrument au sol, cela invite bien souvent Daphné à rejoindre elle-même une position agenouillée à terre. Cela permet également un rapprochement.

Nous observons aussi chez Daphné une façon d'habiter son corps en entier, un sentiment d'unité qui émerge en appui sur le vibratoire des instruments et ceci dans le lien à l'autre comme lors de la séance 42 :

«Elle mobilise tout son corps, et elle chante aussi dans les aigus. Belle exploration du violoncelle dans la dernière partie où elle vient vraiment l'explorer sur toute son étendue, il est couché sur le dos, elle vient poser sa tête sur les cordes, sa joue notamment quand je lui propose et elle rit des

chatouilles de la vibration, et je pose le violoncelle sur son dos et fait des pizz et elle finit par le repousser, comme si ces vibrations étaient trop fortes.[...]Elle joue tranquillement sur le violoncelle[...]Partage l'expérience de sentir sur la caisse de la vibration avec Floriane. Puis elle manipule le violoncelle de façon très minutieuse.»

Nous voyons ici comment l'aspect purement vibratoire du violoncelle intéresse Daphné et l'amène à explorer de façon très rapprochée les effets sur son propre corps. Daphné témoigne ici d'émotions diverses : le plaisir des chatouilles et la crainte d'une vibration trop forte. Nous sommes ici sur la crête d'un vibratoire pulsion de vie qui amène au plaisir et invite au lien avec le monde, à la curiosité voire à la créativité et l'autre pendant : celui du risque d'effondrement, redouté, le risque d'intrusion, d'effraction qui bouleverserait alors l'équilibre délicat du sentiment d'unité de Soi.

Séance 43 :

«Assez déterminée et plus affirmée après un début de séance à distance hors de la pièce et plus passive d'une certaine façon, après exploration du violoncelle et cela l'amène et à être de plus en plus active et volontaire. Longue exploration dans le son du violoncelle et dans le corps du violoncelle. Daphné se «nourrit» à la cabassa pendant que je chante et rythme en pizz au violoncelle tout en décrivant ce qu'elle fait (sent la cabassa avec son doigt et sa langue puis la tapote au sol, aller-retour entre frotté et tapé)»

Ainsi, la passivité de Daphné en début de séance se transforme en activité notamment avec l'exploration acoustique et tactile de l'instrument. Le vibratoire vient rencontrer Daphné qui l'accueille et agit en retour pour créer le son, le mouvement provocateur du vibratoire. Le partage esthétique est également très présent (séance 43) :

«Différences entre des sons qui rayonnent (je théâtralise en parlant de gros sons ronds, en ouvrant les bras et en gonflant ma voix) et des sons plus métalliques qu'elle fait sur le violoncelle avec son ongle. Dans son attitude c'est clairement différent : les sons ronds et rayonnants lui font tirer la langue et regarder dans l'espace et en hauteur alors que les sons métalliques plus claquants, plus directs et plus denses la recentrent sur elle.»

Même séance, observations de Floriane :

«Aujourd'hui Daphné semblait à l'écoute de ses productions, voire même expérimentations, car durant tout un moment elle venait toucher la corde, et revenait sur celle-ci directement après en posant son ongle sous la corde, donnant alors au son un effet vibratoire métallique, presque de l'ordre de la guitare électrique. La vibration est alors moins remplie d'air. [...] Daphné continue aussi ses expérimentations avec sa voix, elle explore cet espace vocal avec moins de difficulté.»

Ce jeu avec la sonorité, la découverte de l'impact de son geste, des parties dures ou molles de son corps sur le son témoigne de la belle associativité sensorimotrice de Daphné et de son appétence pour les détails acoustiques. Plus encore, elle semble très à l'écoute de ce que cela fait en elle, c'est tout du moins, le sentiment que nous en avons en l'observant «goûter» les effets de ses mouvements et venir tenter autre chose, saisir les contrastes.

En outre, nous notons l'installation d'un jeu musical subtil entre Daphné et moi au violoncelle, en effet, elle effectue des sons soufflés qui ressemblent à des souhaits de sons, je m'accorde alors à cette demande et lui propose des harmoniques qui, selon moi, se rapprochent le plus du souffle du violoncelle (séance 41) :

«Je lui propose d'aller chercher le violoncelle mais je n'ai pas de réponse de sa part, je le prends tout de même et joue la berceuse de Brahms tout doucement et alors elle souffle. Je joue tout doucement et ensuite je reprends les harmoniques comme à la séance avant les vacances. Tout un jeu de dialogue s'amorce entre voix soufflée, souffle et voix appuyée et ce que je propose au violoncelle en réponse et en proposant des rythmes. Elle joue aussi à taper avec son pied ou avec sa main en rythme, échange qui se met en place rythmiquement avec Floriane, elles s'accordent bien l'une à l'autre»

Observations de Floriane :

«Daphné amène durant cette séance des éléments musicaux très intéressants selon Emilie, avec une technicité précise. En effet, Daphné amène dans son souffle une densité différente selon son souffle, ainsi qu'une profondeur à son son. Emilie tente de reproduire cette précision, selon l'appui qu'elle met sur les cordes, et donc dans les variations de la répartition du son dans la pièce (densité).»

Nous avons parlé plus tôt du rôle du souffle vibratoire dans le lien vocal, ici nous voyons comment, en appui sur l'écoute du violoncelle Daphné va modifier cette expression particulière et s'accorder à ce qu'elle entend du jeu sonore.

V. 1. 2. 3. 2. Accordage et dialogue esthétique

Nous avons pu observer l'effet d'attraction que pouvait provoquer chez Daphné le violoncelle. Cet intérêt très fort fait tomber bien des barrières dans la relation avec cette jeune fille et permet un accordage relationnel subtil qui se nourrit des ajustements sensoriels et permet une créativité commune. Lors de nos retrouvailles, malgré la distance qu'elle met entre nous, ses réactions au médium témoignent du plaisir à retrouver cet objet et l'entraîne à échanger avec l'autre en s'ajustant aux propositions, par exemple séance 26 :

«Je vais ensuite chercher le violoncelle, en mentionnant le mot et en ouvrant la boîte elle reprend sa voix gutturale. Je joue des morceaux connus (bonjour, Brahms³⁷) et je reprends aussi le lac des cygnes³⁸(danse des petits cygnes, accompagnement au basson) avec violoncelle et voix (elle écoutait le lac des cygnes sur le synthétiseur quand je suis venue la chercher). Nous sommes côte à côte mais pas tournées dans le même sens. Je joue et elle réagit très justement à ce qui est proposé. Ne bouge pas de son coin. Nous jouons avec les graves et les aigus et les sons plus aériens (quand elle émet des respirations après un silence) rit beaucoup, teste sa voix et est très réactive à ce que je propose mais elle ne semble pas encline à prendre des initiatives»

³⁷Berceuse de J. Brahms (cf. discographie)

³⁸P.I. Tchaïkovski, Le lac des cygnes (cf. discographie)

C'est un apprivoisement très progressif qui s'opère entre Daphné et le violoncelle qu'elle approche de côté la majeure partie du temps quand il s'agit de le toucher, par exemple, séance 36 :

«Je joue de chacun des instruments et elle vient au son de la flûte à coulisse, cela l'amuse et elle écoute attentivement l'harmonica, je commence par un son très aigu et prends les inspirations et expirations lentement comme pour m'accorder à son écoute très calme, puis le silence se pose et elle regarde le violoncelle comme pour me signifier que c'est le seul instrument que je n'ai pas sorti, je m'empresse de le faire et joue près d'elle à genoux. Je joue à frotter l'archet à l'envers pour qu'elle puisse s'en saisir ou au moins observer de près ce frottement, elle est très attentive, pose le dos de ses doigts délicatement sur la corde ce qui fait qu'elle sent les vibrations comme des chatouilles et que le son qui sort est une harmonique, elle cherche à pincer les cordes également et malgré mes propositions elle n'utilise pas l'archet mais si je le pose au sol elle le prend et me le donne. Par contre, elle saisit le tan-tan qu'elle agite et tape le violoncelle, je signifie que c'est interdit, elle le respecte mais je sens qu'elle a très envie de tapoter l'instrument voir d'agir dessus mais elle se méfie un peu. Je joue avec l'archet des choses connues ou des choses improvisées et elle est sur ma gauche à genoux, elle vient sentir le grave le front posé contre le sol comme si ça vibrait partout en bas»

Il est intéressant de voir comment ici Daphné s'empare du vibratoire tel qu'il est émis dans le sol, sa tête posée directement en contact tactile avec la propagation des sons graves. Volontaire, elle vient directement à la rencontre du phénomène vibratoire.

Nos retrouvailles musicales semblent ainsi beaucoup plus aisées avec l'appui du violoncelle, le jeu musical est alors support à l'échange vocal, enveloppe sécurisée à l'expression émotionnelle et structure rythmique de l'agitation motrice débordante provoquée par l'excitation de la musique. Ainsi lors de la séance 27 :

«Je vais prendre le violoncelle et nous jouons à accorder nos voix : voix grave/voix aiguë. Montées et descentes, voix qui grince et voix saccadée, explosions de voix par rires et moi par vocalises. Je double au violoncelle. Quand je joue la berceuse de Brahms elle écoute, regarde et chantonne. Je lui parle de sa langue dehors ou dedans, elle agit immédiatement dessus. Je parle de ses rebonds sur le canapé et les échoïse au violoncelle, cela l'amuse mais cela la cadre aussi. Nous sommes souvent à jouer «en même temps» que ce soit dans l'unisson ou dans l'homorythmie, parfois même je ne nous différencie plus sur le plan sonore».

Nous observons néanmoins que ce partage musical, esthétique même dans la subtilité des sons créés, peut conduire à une indifférenciation. Voyons, à ce propos, ce que consigne Floriane en observant Daphné et le violoncelle lors de la 36^è séance:

«Au moment où Émilie manipule l'instrument, Daphné fait un mouvement de tête qui m'a semblé intéressant. Elle fixe le regard sur l'archet, et semble être «aspirée» ou «expirée» par le son du violoncelle et le mouvement de l'archet. Elle semblait vraiment focalisée dessus, et ne détournait pas son attention. Son geste paraissait moins stimulateur que les autres mouvements qu'elle peut mettre en place habituellement, me donnant l'impression d'être réellement en lien avec l'instrument en plus de ses sensations corporelles.»

Ici, le mouvement de la tête de Daphné se confond avec le mouvement de l'archet, à tel point que les mots qui viennent à l'observatrice évoquent la respiration d'un seul et même corps : aspirer-expirer. Daphné se mêle au mouvement de l'objet comme si, passive, elle était le jouet de mon mouvement, elle-même matière d'une respiration binaire.

Nous notons souvent le besoin d'immersion dans le bain sonore pour Daphné et parfois des difficultés à s'en extraire (séance 41, observations de Floriane) :

«Daphné n'est actrice du son que sur des temps courts et directs (frappe sur le sol, avec sa main, pied ou cabassa), elle cherche à se baigner dans le sonore, et donc devient passive dans son écoute. Cherche à ce qu'Émilie continue dans ce bain sonore lorsqu'elle a fini, Daphné maintient ses gestes de buste et tête, continue à fermer les yeux, donne l'impression qu'elle cherche à allonger le temps précédent, où à le relancer. N'en sort que difficilement.»

La qualité de présence de Daphné dans la relation semble tenir aussi à cet intermédiaire permis par le médium. En effet, la fonction médiatrice joue son rôle de mise en lien mais aussi de maintien d'une distance sécurisante pour Daphné. Cela se révèle également dans la qualité attentionnelle qui lui est adressée, ainsi quand mon attention vers elle est amoindrie au profit de ma concentration dans le jeu musical, cela semble permettre à Daphné de venir vers moi spontanément, comme si elle n'avait plus à se défendre, à se protéger de mon désir. Par exemple, lors de la séance 28 :

«Je prends le violoncelle et nous jouons les rebonds mais elle reste dos tourné, les yeux certainement sur les voyants (de la mini-chaîne) elle joue les rebonds aussi avec sa voix mais insiste sur les graves. Je l'éteins mais elle reste à tenter de la mettre en route et tape aussi mon téléphone comme pour mettre en route quelque chose. Elle se montre alternativement de dos et de face. Je tente de l'inciter à prendre les petits instruments, je les pose au sol et en joue. Très attentive mais ne prend rien. Quand le rythme est continu et calé sur la respiration (cf. harmonica) elle se pose et se montre plus attentive. Puis je reprends le violoncelle : grande écoute et vit avec intensité le prélude de Bach³⁹ : je note que ma concentration et mon attention sont moins focalisées sur elle»

Les productions sonores avec le violoncelle ont des intensités diverses, et la vibration n'aura pas la même qualité et durée selon qu'il est joué en pizzicati ou avec l'archet. Voici ce que note Floriane concernant Daphné à ce sujet :

«Daphné à différentes réactions lorsque Émilie utilise le violoncelle avec ou sans archet. Avec l'archet, le son est plus résonant, et elle semble plus disponible sur un aspect sensoriel, cela la stimule beaucoup, ce sont les moments où elle effectue une danse «rebondissante». Sans l'archet, on remarque qu'elle est davantage disponible à venir toucher le violoncelle, plus dans la participation.»(séance 34)

³⁹J-S. Bach : prélude de la première suite pour violoncelle seul (cf. Discographie)

Un nouveau jeu émerge dans les séances avec le médium. Nous jouons la distance et les rapprochements. Cela ressemble à un jeu de la bobine (Freud,1920) qui s'instaure entre Daphné et moi et où le fil prendrait la forme d'un son palpable, un objet vibratoire. Ce jeu est tout juste naissant mais va prendre de l'ampleur au dernier trimestre. Voyons ce premier exemple lors de la séance 30 :

«Séance où je joue à plusieurs reprises un morceau de Grieg issu de Peer Gynt la "chanson de Solveig"⁴⁰. Elle écoute avec attention, elle vient toucher les cordes de différentes manières avec ses doigts et ses ongles elle approche aussi sa tête de la volute. Nous jouons la distance, nous jouons à «à toi, à moi», elle repousse le violoncelle et je joue à reculer avec lui, ce rebond instaure un jeu assez détendu et se mettent en place des alternances chez elle entre ses balancements seule dos à moi et son retour vers moi, vers l'instrument pour essayer quelque chose et raccourcir la distance.»

L'amorce de ce jeu se situe en revanche certainement dans les jets d'instruments que Daphné propose régulièrement. Jets d'objets bien souvent en-dehors du tapis et en début de séance évoquant en cela la mise en scène d'un objet absent et violemment rejeté par Daphné. Ceci est très évocateur, car il s'avère, en après-coup que mon utilisation répétée de la Chanson de Solveig est porteuse de sens ; c'est une plainte parlant de l'être aimé parti et dont Solveig attend le retour.

Puis, Daphné approche le violoncelle progressivement, elle a souvent besoin d'un objet intermédiaire pour l'atteindre, les jets d'objets vont progressivement s'adoucir, tenant compte de mon interdit à taper le violoncelle, Floriane note séance 34 :

«Daphné sort de son coin, puis par la suite Émilie viendra poser l'instrument au sol, Daphné s'assoit près de l'instrument et s'en saisit pour le rapprocher, elle touche les cordes. Lorsque le violoncelle est au sol, il y a un moment où Daphné jette l'étui de l'harmonica près du violoncelle, comme pour y toucher les cordes, mais suffisamment faible pour que ça ne le touche pas : volonté d'utiliser un instrument transitoire pour jouer du violoncelle ?»

Nous pouvons ici nous poser la question d'une éventuelle agressivité à l'encontre du violoncelle, une tentative de juguler la violence de l'attraction de l'instrument mélangée à la peur qu'il semble provoquer chez Daphné. Nous pouvons aussi, de même que plus haut, envisager ce geste comme un témoignage d'agressivité à l'égard de cet objet vibratoire désiré et parfois absent, inatteignable. Ce serait reconnaître alors une certaine différenciation entre sujet et objet. Nous notons également chez Daphné une observation extrêmement intense de mon jeu avec le violoncelle (séance 31):

«Daphné est attirée par un instrument, ce qui permet de ne pas avoir directement l'attention sur elle. Durant le violoncelle elle observe très attentivement l'archet.»

⁴⁰E. Grieg : Chanson de Solveig issue de la suite pour orchestre Peer Gynt (cf. Discographie)

Elle reproduit avec justesse les sons de l'instrument, elle organise donc des réponses très fines (séance 31):

«Émilie joue beaucoup de sons aigus vers le grave. Daphné pousse des petits cris, sons, soupirs sur le son du violoncelle. Reproduit très bien les sons du violoncelle. Puis les rôles s'inversent, elle effectue un son comme pour effectuer une demande»

Nous voyons ici que Daphné s'inscrit dans la réciprocité car elle effectue elle-même des propositions, des demandes.

J'ai parfois l'impression d'utiliser le violoncelle comme un lasso qui permettrait d'attraper Daphné dans sa fuite hors de la relation et hors de la pièce :

«Je la laisse alors à distance mais tente, avec le violoncelle de la ramener. J'échoise ses gestes avec le violoncelle, elle écoute, regarde, rit, rebondit et émet des petits sons.»

Daphné mobilise donc son attention pleine et entière à observer les mouvements de l'instrument et l'action de l'archet qui met les cordes en vibration, mais elle mobilise également tout son corps pour reproduire des sensations vibratoires qui semblent issues de son écoute de l'instrument (lors de la séance 32):

«Daphné met sa tête en arrière, comme pour sentir des vibrations dans sa gorge. Elle tape des mains, pousse des cris détachés, très aigus quand Émilie demande si elle en veut encore.»

Voyons maintenant en lisant une longue séquence d'observation consignée par Floriane, comment nous nous accordons avec Daphné grâce aux ajustements musicaux, permis par une sensibilité sensorielle et une écoute mutuelle très aiguë. Ce long échange progressif ne s'intéresse qu'à l'immédiateté des sons produits tout en s'appuyant de façon «flottante» sur l'écho mnésique de la partition de l'autre. Tout ceci est un cheminement sensoriel, vibratoire qui semble tricoter le chemin relationnel qui sécurise Daphné :

«Daphné et moi sommes côté contre côté mais elle nous tourne le dos à Émilie et à moi, elle regarde vers l'extérieur, les mains posées sur le rebord de la fenêtre. Un long silence s'installe, Daphné émet un son aigu comme pour demander le violoncelle. Émilie répond avec le violoncelle, le silence reprend, Daphné réitère sa demande, dans un jeu de stop/reprise, ce qui fait sourire et rire Daphné. Émilie joue un son grave, Daphné danse en rebond à la fenêtre. Puis lorsque vient le son aigu, Daphné se met à fermer les yeux et reprend ensuite sa danse avec les yeux fermés. Lorsque le son grave apparaît, elle prend un temps d'écoute et reprend sa danse les yeux fermés. Émilie joue une musique plus nuancée, sons «médiants», alors là Daphné ne danse plus en rebond, mais se balance la tête d'un côté à un autre, puis recule en même temps vers Émilie, se tourne vers Émilie, en continuant le balancement jusqu'à en perdre légèrement l'équilibre. Daphné se rapproche d'Émilie, et penche sa tête vers le violoncelle comme pour s'approcher des vibrations. A ce moment-là Daphné est côté à côté avec Émilie, la tête penchée de manière à apercevoir le violoncelle, et va alors faire des mouvements de mains inhabituels. Elle tourne ses poignets dans le vide, me donnant l'impression d'imiter le geste d'Émilie au violoncelle (avec maladresse). Ensuite Daphné se met dos à Émilie, et sur les grands rythmes du violoncelle va faire de grands mouvements de buste, de plus en plus élané vers l'arrière, au point d'avoir la tête totalement à

l'envers, la gorge déployée en grand. Cette tête en arrière s'accroît avec le son grave, et reste dans cette position me donnant l'impression d'une demande d'un son grave. D'une sensation de vibration plus importante durant le son grave. Daphné va beaucoup rigoler lors des sons rapides, et rebondit alors avec l'instrument. Elle referme de nouveau les yeux, mais en y ajoutant des balancements de tête sur les côtés. Après la musique, Daphné reste focalisée sur sa danse et continue de danser à la fenêtre, il semble difficile pour elle d'arrêter. Émilie pose le violoncelle par terre, en direction d'elle et l'invite à venir. Daphné s'approche et tourne le violoncelle vers Émilie, comme si elle lui faisait comprendre qu'elle souhaite que ce soit Émilie qui manipule le violoncelle.»

Ici, apparaît l'intérêt de Daphné pour chaque nouveauté musicale, son ajustement corporel par la danse à chaque changement de rythme et le parallélisme qu'elle convoque dans les hauteurs du corps sollicitées. Elle montre aussi clairement ce qu'elle souhaite et dirige l'instrument vers moi pour répondre à ma question.

Daphné et moi partageons souvent de vraies «conversations» par l'intermédiaire du violoncelle, de nos voix et de nos corps (observation de Floriane séance 34):

«Daphné exprime trois tonalités vocales différentes à la suite prenant le temps d'accueillir l'imitation sonore d'Émilie avec le violoncelle, cela apparaît comme une demande directe de ce qu'elle désire, avec une capacité de contrôle, c'est très réactif comme conversation»

Le violoncelle par sa mélodie connue, devient alors réconfort, objet animé le long duquel Daphné vient se lover pour ressentir contre elle les vibrations (notes de l'observatrice séance 33):

«Après qu'Émilie ait touché un peu le violoncelle, elle commence à jouer une musique enfantine, ce qui pousse Daphné à se mettre en position fœtale sur le ventre. Lorsque la musique finit elle fait un petit gémissement, qui s'apparente à une sensation de soulagement/plaisir. Une nouvelle chanson très douce et aiguë est jouée par Émilie, et après que Daphné la regarde très attentivement, immobile, elle s'allonge alors sur le côté, dos à l'instrument, ayant alors les vibrations dans son dos et bassin. Petit à petit elle s'allonge encore plus et se met en position «dodo», et lorsque la musique se finit, pas de réaction à part un petit gémissement, mais reste très calme.»

Dans ces moments, très calmes, nous voyons que l'ensemble de la sensorialité de Daphné semble mantelée, sa tonicité apaisée.

Les mouvements dansés de Daphné évoluent considérablement lors des séances et ce qui apparaît de prime abord comme des stéréotypies particulièrement envahissantes semblent se structurer de plus en plus comme une danse construite et qui évolue selon une rythmique bien spécifique. Voyons comment cela se traduit séance 34, alors que le début de la séance me semblait décourageant par la similitude avec de nombreuses séances:

«Puis, je propose le violoncelle, je vais ouvrir la boîte mais elle commence déjà à faire de nombreux sons avec la voix. A partir du moment où j'utilise le violoncelle, elle va mettre en place

un long jeu d'échange et d'accordage sur les différentes voix à utiliser et le souffle, ce qui est nouveau, que j'associe à des harmoniques et nous finissons par dialoguer de façon de plus en plus sophistiquée, sa sensibilité est vraiment très fine et elle tente d'organiser des mouvements de danse qui passent du demi-cercle en mouvement habituel au balancement binaire d'avant en arrière. Ces mouvements de danse sont tout à fait nouveaux car nettement moins envahissants et cherchent à se caler sur la musique que je propose, nous nous accordons du mieux possible mais c'est une recherche à deux et je vois qu'elle ne cherche pas à s'enfermer»

Outre l'associativité sensorimotrice et la créativité à l'œuvre dans les mouvements corporels de Daphné, c'est l'engagement relationnel qui émerge avec une écoute très fine de mes propositions et un ajustement tout à fait précis.

V. 1. 2. 3. 3. Approvisionnement du tiers, du binaire au ternaire

L'installation progressive des séances dans une régularité et l'approvisionnement mutuel entre Floriane et Daphné va conduire notre jeu binaire (à deux) à un jeu ternaire (à trois), parallèlement à des jeux de caché-coucou que provoque Daphné. Cette possibilité d'accueillir un tiers dans la relation s'est faite grâce au maniement des petits instruments et à l'émergence de plus en plus solide de l'identité sonore de Floriane. Alors que les premières séances auxquelles a participé Floriane étaient marquées par une distance ostensible mise en œuvre par Daphné, nous voyons que s'effectue progressivement un jeu à trois dont Daphné est preneuse sur le plan musical et qu'elle semble nourrir par des jeux de caché-coucou. Par exemple, lors de la séance 35 :

«Je frotte la cabassa au sol sur le tapis de gym où sont positionnés les instruments, elle nous rejoint à ce moment, je ferme la porte et alors nous commençons vraiment la séance dedans et en lien. Elle s'agenouille près de moi et saisit le bâton de pluie qu'elle agite et jette, elle va multiplier les différents maniements des instruments, elle goûte la cabassa qu'elle frotte et fait tourner contre sa langue mais elle va aussi secouer, balancer de droite à gauche taper le sol etc. Avec Floriane nous l'imitons, je décide de parler de moins en moins et alors elle devient vraiment maîtresse de la situation et semble nous mener là où elle veut après ce jeu à trois où nous existons chacune avec notre son dans l'espace-temps que nous choisissons en fonction des autres, superposées parfois, en même temps mais de plus en plus à chacune son temps bien différencié.»

Et ce que note Floriane lors de cette même séance :

«Daphné s'allonge cette fois sur le ventre, tête tournée vers Émilie, et donc ne me voit pas. Elle frappe la castagnette au-dessus de sa tête du côté d'Émilie, et Émilie continue de l'imiter avec son œuf. Elle fait ensuite le même geste mais de mon côté, je frappe alors mon œuf en l'imitant, mais dans son «angle mort». Émilie verbalise que je suis dans son dos, que je fais du bruit mais qu'elle ne me voit pas, Daphné tourne sa tête alors vers moi en continuant à frapper au sol.»

Voici une séquence plus longue (lors de la séance 38) où nous pouvons voir se déployer le jeu à trois, au départ Daphné est en-dehors de la pièce, elle en est sortie et nous tentons de la ramener avec nous :

«Je sors alors mon violoncelle et Floriane prend la flûte, je m'accorde et joue doucement puis j'attends en silence, nous entendons quelques vocalises de Daphné à l'extérieur, puis nous n'entendons pas grand-chose. Je vais vers la porte et soulève le rideau, je fais signe à Daphné qui sourit et j'ouvre la porte et elle revient tranquillement. Elle joue avec l'ouverture de la porte et le reflet, elle ouvre en grand puis referme doucement en se regardant peut-être dedans ou en tous cas en voyant changer les reflets dans le mouvement. Puis je m'installe pour jouer et elle vient vers le tapis se pose et lance des instruments vers Floriane (maracas et guiro), Floriane retire la castagnette qui était sous sa jambe droite. Daphné souffle et Floriane reprend les souffles à l'harmonica, moi je propose des sons «soufflants» au violoncelle en opérant des glissandi⁴¹ filés sur harmoniques⁴², cela lui plaît et nous soufflons à notre façon toutes les trois de façon arythmique et superposée. [elle sort de la salle puis] elle revient dans la salle et nous continuons avec les sons soufflés mais cette fois nous trouvons un rythme et je m'accorde à la variété de souffles et de mouvements proposés avec sa tête, son cou et ses épaules qu'elle s'amuse à monter et descendre, je m'accorde avec le violoncelle.»

Ici, nous pouvons observer que ses retours sont sanctionnés par un meilleur ancrage dans la rythmique du jeu à trois où chacune apparaît dans une identité sonore bien différenciée des autres. A l'appui du jeu musical, une pulsation s'installe et donne une possibilité à Daphné d'entrer en relation par le rythme (séance 41) :

«long échange de face mais également dans les mouvements en passant des balancements de tête binaires⁴³ à des balancements plus ternaires⁴⁴. Je module⁴⁵ au violoncelle, elle a du plaisir qu'elle exprime avec sa voix et nous nous berçons aussi parfois dans des jeux un peu hypnotiques et elle vient regarder régulièrement ce que je fais en tournant la tête vers moi.»

Il est aussi possible de naviguer dans des états différenciés en appui sur la tessiture⁴⁶ du violoncelle ou de la flûte, d'aller des sons graves vers les aigus, du bas vers le haut (séance 42) :

«Nous l'appelons et théâtralisons notre déception, puis elle nous regarde Floriane prend la flûte et moi je m'installe au violoncelle et propose que nous jouions mais pas trop fort et elle se rapproche aussitôt, elle fait son son de voix grave que j'interprète comme l'appel au violoncelle et elle souffle nous jouons donc toutes deux : des montées et descentes à la flûte et au violoncelle en même temps, cela l'amuse beaucoup, elle rit de façon très sonore. Je l'interpelle pour qu'elle participe avec nous (en tapant?), au bout d'un certain temps elle entre et va vers la fenêtre où elle tape avec ses deux mains sur le rebord, se retourne vers Floriane car il n'y a plus le son de la flûte, je l'indique à haute voix, Floriane reprend la flûte et nous jouons avec le frotté et le soufflé dans des sons montants et descendants, elle nous regarde alternativement l'une l'autre mais en passant sa tête sous son épaule, en nous tournant toujours le dos. Nous jouons, on installe un rythme sur sa danse aussi et je m'accorde à son rythme, quand elle s'arrête je m'arrête et elle me regarde, je lui propose le violoncelle, elle va venir déblayer le tapis recouvert d'instrument, elle semble chercher la cabassa et elle joue un peu à la froter au sol. Puis elle la jette, je transforme ce jet en jeu de lancer de son et nous jouons à cela un long moment je fais comme si je lui jetais les sons du

⁴¹ Glissando : son obtenu en faisant glisser un doigt sur la corde (cf. Glossaire)

⁴² Harmonique : cf. Glossaire

⁴³ Binaire : cf. Glossaire

⁴⁴ Ternaire : cf. Glossaire

⁴⁵ Moduler: cf. Glossaire

⁴⁶ Tessiture : cf. Glossaire

violoncelle, cela la surprend, la fait rire et elle regarde beaucoup en l'air comme si elle voyait le son aller vers le haut.»

Ici se déploie un long échange autour de la présence des unes et des autres, des appels et de l'attente de la réponse de l'autre. Ceci s'installe après un début de séance où Daphné était à l'entrée du pavillon et ne venait pas dans la salle, nous avons du théâtraliser nos émotions en lien avec son absence, sa distance...

Les retrouvailles et séparations avec Daphné sont souvent les moments d'expression privilégiés de son désir de s'inscrire dans la relation proposée par l'autre ou de la quitter. C'est ainsi que nous pouvons imaginer les modes d'entrée en relation précoces avec l'objet qui étaient les siens. Séance 41 :

«Daphné a du mal à nous suivre aujourd'hui car elle était en train de profiter de l'ambiance sonore avec deux jeunes de son groupe. Elle finit par venir et retrouve le sourire quand nous entrons dans la salle et que nous lui chantons la chanson du bonjour, elle nous accompagne même de sa voix.»

Séance 42 :

«Résiste au départ +++, en s'amusant ! Je dois l'aider à se lever !»

Ce sont nos sons musicaux qui favorisent l'accroche relationnelle de début de séance (observations de Floriane):

«Début de séance : vient sans problème avec nous dans le bâtiment mais ne rentre pas directement dans la salle. Elle attend qu'on commence à faire des sons (après qu'on l'ai appelé plusieurs fois), pour venir avec nous, des sons qui sont plutôt oscillatoires.»

Séance 43 :

«Assez déterminée et plus affirmée après un début de séance à distance hors de la pièce et plus passive d'une certaine façon, après exploration du violoncelle et cela l'amène et à être de plus en plus active et volontaire»

Ce long processus d'engagement relationnel sans cesse renouvelé prend également appui sur différents jeux d'alternance entre présence et absence entre son plein et silence entre vitesse et lenteur, comme si ces oscillations aussi en creux permettaient de multiplier les mouvements d'accroche et de détachement, voyons par exemple comment cela se déploie lors de la séance 44 :

«Séance où émerge la difficulté à se retrouver après une longue absence. Comme un long réapprovisionnement à chaque fois. L'enjeu n'est pas la compréhension mais plus de renouer, retrouver la relation. Malgré son mécontentement à être brusquée, elle vient quand même mais il y a une sorte d'évitement de la transition dans son empressement sur le trajet et en retirant son manteau. Dans la musique que nous faisons il y a, tout au long de la séance, des alternances de plein et de vide, des alternances entre deux sons. Nous jouons à différents jeux figurant le caché-coucou mais aussi l'anticipation du contact, des retrouvailles comme le jeu de la petite bête qui monte. Il y a toujours un silence où nous contemplons le bruit du vent extérieur, alternance de son

et de silence. Au fur et à mesure elle réduit les silences, comme si le risque de l'absence était comblé. La relation se met en place dans la rythmicité, dans le retour du même expérimenté et alors là il y a risque à ne pas retrouver ce que l'on attend ou à ne pouvoir être en attente de ce retour, donc effacement du silence et augmentation du rythme, accélération de l'oscillation. Va chercher le plein de plus en plus, mes sons sont de plus en plus forts et de plus en plus dynamiques, elle amorce sa danse puis, comme par trop-plein, elle se relève se distancie et quitte la pièce avec la cabassa en main, elle se met à l'entrée du pavillon. Les chants de Daphné s'accordent harmoniquement et rythmiquement. Arrivée progressive du tiers comme s'il fallait repasser par toutes les étapes, précautionneusement.»

La prise en compte des silences, l'appui sur le contraste entre le bain sonore qui emplit l'espace et le silence que nous laissons le temps de s'installer, nous permet de pressentir qu'un espace tiers peut advenir (séance 43) :

«Dans les moments de silences, elle se stoppe, elle semble observer le silence, se récupérer, puis elle relance le mouvement. Notion de boucle avec retour du même, rétablissement d'une rythmique, d'une structure plein/vide peut-être figuration de la présence/absence en lien avec nos retrouvailles»

C'est alors Daphné qui peut relancer quelque chose dans la relation, on lui laisse le temps de se saisir d'elle-même et de témoigner de son inscription dans le monde quand elle le décide. La rythmicité à l'œuvre se joue aussi sur le plan de l'alternance présence /absence au gré de nos séances. L'accordage entre violoncelle et voix et l'évocation d'une mémoire musicale commune va permettre aussi une meilleure circulation de l'investissement relationnel et Floriane va être de plus en plus repérée dans sa place, les traces sonores qu'elle crée et sa fonction (celle qui souffle dans la flûte), séance 42 :

«Elle est très présente dans la relation. Je reprends un début de chant (trois notes qu'elle avait chantées) et joue Summertime⁴⁷ en impro, elle prend un grand plaisir et se met à danser, je joue de plus en plus vite et de façon rythmée. Puis je reprends en rythme. Très riche. Beaucoup de propositions et un bon investissement de nos trois entités qui sont structurées de plus en plus rythmiquement et dans leurs fonctions (souffle, frotte, tape)»

Dans l'appropriation du lien à l'autre, matérialisé par le jeu avec le violoncelle, nous poursuivons les jeux de caché-coucou qui sont des moments de grande joie partagée (séance 44) :

«Je joue col legno⁴⁸ en descendant des aigus aux graves et cela la fait beaucoup rire et je joue à «attention, je recommence? Tu es prête, attention, à la une, à la deux et à la trois!»

De même, l'investissement de Floriane se construit, nous évoluons d'une relation duelle à une relation qui triangule, chacune prise en compte à sa place (séance 44) :

«Ensuite séquence chantée à deux avec moi les paroles, Floriane aux maracas et les pizz do-sol, elle écoute très calme mais est en boule au sol et ne nous regarde pas. Finit par se redresser et se

⁴⁷Summertime composée par G. Gerschwin en 1935 issu de l'opéra Porgy and Bess. Cf. Discographie.

⁴⁸Col legno : avec le bois de l'archet (cf. Glossaire)

balancer en rythme, elle prend de temps en autres les castagnettes qu'elle agite en rythme de droite à gauche toujours dans un balancement comme la musique et rythme binaire. Ensuite jeu où elle initie quelque chose avec les castagnettes et j'imité avec les cordes que je gratte. Elle se recroqueville à nouveau, alors j'initie un jeu qui évolue vers un mouvement de l'archet sur les cordes qui va jusqu'à ce que la pointe de l'archet finisse par toucher légèrement son bras à la fin du son et nous jouons un long moment à ça avec une réaction d'amusement de sa part, cela devient à nouveau un jeu de «attention, je te touche, je m'éloigne» comme si elle pouvait sentir grâce au canal sonore. On va du grave vers les aigus. Nous chantons à deux avec Floriane la berceuse de Brahms, Floriane m'accompagne et Daphné fredonne doucement avec nous. Puis jeu des glissandi⁴⁹ au violoncelle (ré sol ré) et Floriane me rejoint à la flûte, Daphné nous accompagne en scandant à la cabassa mais toujours recroquevillée sur elle-même. Elle rigole et alors j'imité en faisant des sons saccadés qui descendent. Nous jouons toujours le balancement droite/gauche binaire, Floriane en tapotant et moi en jouant do-sol. Puis je laisse jouer Floriane de plus en plus avec la flûte à coulisse dans les montées et les imitations de Daphné, qui rythme un peu avec la cabassa ou interpelle avec la voix. Je les rejoins avec un do grave tenu au bout d'un moment. J'entends la voix grave de Daphné qui se joint à nous, nous sommes toutes dans des registres graves avec parfois des rires de Daphné qui explosent et moi qui parle et amplifie des vagues qui montent parfois et je double de la voix, ça amuse beaucoup de Daphné.»

Nous voyons dans cet extrait comment nous tâchons, Floriane et moi de nous articuler en s'accordant à Daphné, nous maintenons une présence sonore bien singulière chacune mais nous associons dans un même rythme, un même balancement qui se veut au plus proche de ce que suggère Daphné. Cette co-présence est de plus en plus investie par Daphné qui va se saisir de nos productions sonores pour s'associer à nous vocalement. Le mouvement régulier de nos corps et de nos gestes musicaux et l'identité sonore bien caractéristique définissent un monde où il y a de la constance mais aussi des présences vivantes bien définies qui appellent à la relation. Dans le flot vibratoire de cet accordage à trois, Daphné accepte, relance et s'associe, prend sa place.

⁴⁹Glissandi (pluriel de glissando) : son glissé sur le violoncelle (cf. Glossaire)

V. 1. 2. 3. 4. Expression de désirs, émergence d'un petit écart, jeu avec les émotions

Daphné fait des appels et émet sa volonté de façon de plus en plus claire et univoque (jet d'instrument, voix gutturale, danse avec rebonds dynamiques, port de la main de l'autre). Nous tissons notre enveloppe commune mais c'est elle qui en est l'architecte ou le «chef d'orchestre». L'évolution des séances va permettre à Daphné d'être de plus en plus à l'initiative des jeux sonores, elle fait des propositions que nous suivons, auxquelles nous nous accordons. Je pose quelques mots visant une mise en mots de l'expérimentation du moment. Ces séances nous permettent de décortiquer la texture de ce qui nous entoure en en magnifiant les caractéristiques ; le dur du sol et son frottement, ses aspérités, l'aération du son et la charge de la résonance que Daphné semble vouloir toucher/goûter avec la langue, l'élan et la matérialité de l'intérieur du corps et sa consistance avec les rebonds. Nous abordons aussi les différenciations : lent et vite, *piano*⁵⁰ à *forte*⁵¹ en progression continue, nous abordons ainsi la question du déroulement du temps dans l'anticipation de la chute, le retour du même et ressentons corporellement un petit vertige.

Tous ces jeux musicaux et relationnels ont permis d'explorer des éprouvés intenses mais aussi d'apprendre à les partager, voire les apprivoiser, les rechercher, les accepter et cela notamment en écoutant ensemble les différents mouvements de la séance (entre silence et sons) par exemple lors de la séance 44 :

«Il y a toujours un silence où nous contemplons le bruit du vent extérieur, alternance de son et de silence. Va chercher le plein de plus en plus, mes sons sont de plus en plus forts et de plus en plus dynamiques, elle amorce sa danse, puis, comme par trop plein, elle se relève se distancie et quitte la pièce avec la cabassa en main, elle se met à l'entrée du pavillon. Les chants de Daphné s'accordent harmoniquement et rythmiquement»

Nous pouvons aussi mettre en mots ce que nous éprouvons comme lors de cette même séance (observations de Floriane) :

«Sur une des mélodies, où Emilie chantonne en parlant de la danse de Daphné, sur un rythme balancé et rapide, et dans les moments de silence qui séparaient les temps de chanson elle sortait sa voix, parfois sur d'autres sons que d'habitude pouvant paraître similaires à la chansonnette. Elle a pu alors s'accorder sur le plan harmonique et rythmique, et ne pas s'enfermer seule dans ses productions sonores personnelles. Pendant un temps Emilie fait balader ses doigts autour du violoncelle, comme «la bête qui monte qui monte», qui vient alors faire monter la pulsion, et permet d'anticiper ce qui va suivre, par la répétition de cette action-là.»

Nous voyons aussi Daphné s'enhardir avec le violoncelle, ne plus hésiter à s'en saisir et à explorer l'instrument (même séance) :

⁵⁰ Piano : cf. Glossaire

⁵¹ Forte : cf. Glossaire

«Je sors le violoncelle et le pose sur le tapis près d'elle, immédiatement elle pince les cordes. Je tapote l'instrument de mes mains, j'imité les sons. Daphné cherche à faire un son en approchant le tan-tan des cordes, c'est doux et ça fait des petit sons, elle cherche à essayer ensuite avec la cabassa mais là je refuse car c'est trop dur et lourd et ça risque d'abîmer l'instrument elle ne réessaiera pas par la suite.»

Pour finalement s'enhardir dans la relation à l'autre :

«Puis je joue au violoncelle et là elle me regarde franchement sourit beaucoup et cherche à se nicher sous mon bras comme une toute petite cherchant à se réfugier dans le giron.»

De mon point de vue, l'évolution la plus marquante de Daphné au sein des ateliers, est celle de l'expression émotionnelle et des possibilités de partage affectif et d'accordage que nous mettons en place. Daphné exprime avec intensité des affects de plus en plus variés, et notamment la tristesse, par exemple lors d'un retour de vacances où j'évoque des séances passées avec Corinne qui n'est plus avec nous à présent :

«Nous lui répondons également par des percussions de nos pieds ou de nos mains sur le sol, elle s'allonge alors au sol et j'explique à Floriane ce que nous faisons l'année dernière parfois, je prends la cabassa et la frotte tout autour d'elle mais ce n'est pas pareil (pas la même salle, pas le même revêtement au sol) ça ne marche pas pareil [...]elle témoigne alors de sa tristesse, elle mime des pleurs et ses yeux s'embuent, je lui exprime mon inquiétude et essaie de comprendre ce qui la rend triste[...]je lui propose d'aller chercher le violoncelle mais je n'ai pas de réponse de sa part, je le prends tout de même et joue la berceuse de Brahms tout doucement et alors elle souffle»

Daphné peut aussi manifester sa joie intense de «nous» retrouver, ou tout du moins, de retrouver l'atelier (séance 42) :

«Daphné est particulièrement joyeuse que nous venions la chercher, elle nous suit avec plaisir et lance sa voix dans les aigus comme une petite cantatrice. Elle reste au seuil de la porte et rit, elle tape des mains aussi puis nous chantons la chanson de début et elle part vers l'entrée du pavillon, elle utilise encore sa voix dans les aigus, (sol, la, sol, la, sol, la) dans les aigus et joue avec la targette du store qu'elle balance.[...] Nous l'appelons et théâtralisons notre déception, puis elle nous regarde Floriane prend la flûte et moi je m'installe au violoncelle et propose que nous jouions mais pas trop fort et elle se rapproche aussitôt, elle fait son son de voix grave que j'interprète comme l'appel au violoncelle et elle souffle nous jouons donc toutes deux : des montées et descentes à la flûte et au violoncelle en même temps, cela l'amuse beaucoup, elle rit de façon très sonore»

Ici, nous théâtralisons notre déception que Daphné ne nous rejoigne pas dans la salle de l'atelier. La théâtralisation de ces émotions interpelle Daphné et la rend attentive à notre présence, elle se saisit ensuite de nos appels musicaux et les temps d'échanges qui suivent montrent l'engagement de Daphné dans la relation, comme si l'accordage était d'autant plus effectif que Daphné avait été mobilisée très fort dans une forme d'empathie ou de jeu émotionnel au préalable.

Nous poursuivons nos jeux affectivo-sonores avec les «lancers de sons» et cela amuse beaucoup Daphné (séance 40) :

«Nous jouons , on installe un rythme sur sa danse aussi et je m'accorde à son rythme, quand elle s'arrête je m'arrête et elle me regarde, je lui propose le violoncelle, elle va venir déblayer le tapis recouvert d'instruments, elle semble chercher la cabassa et elle joue un peu à la frotter au sol. Puis elle la jette, je transforme ce jet en jeu de «lancer» de son et nous jouons à cela un long moment je fais comme si je lui jetais les sons du violoncelle, cela la surprend, la fait rire et elle regarde beaucoup en l'air comme si elle voyait le son aller vers le haut. Puis elle souffle et je me mets à faire des harmoniques, comme les fois précédentes, je chante en même temps comment elle est sur sol et Floriane joue doucement du bâton de pluie dans son dos. Nous proposons alors une musique très douce, berçante, Floriane dans son dos et cela semble très apaisant pour elle (et pour nous). Joue à tapoter au bout d'un moment et je la rejoins en me mettant au sol, je continue à lui «envoyer» des sons avec le violoncelle. Je lui propose de lancer sa voix, de chanter en réponse, peut-être ai-je été trop vite mais elle me répond intensément puis fait comme des pleurs, temps de latence non respecté ?»

Nous voyons ici se dérouler le jeu relationnel en appui sur les échanges musicaux, essayant de s'ajuster les unes aux autres. A la fin, ma demande, peut-être trop directe suscite une réaction intense chez Daphné, nous nous sommes sans doute désaccordées, je n'ai sans doute pas respecté son *tempo*. Il est aussi possible que j'ai heurté Daphné face à un impossible pour elle : mettre en mots ses émotions. Ce ressenti de «désaccordage» peut aussi émerger de la situation inverse, comme si nous n'avions pas suivi Daphné dans son tempo et l'intensité émotionnelle qu'elle déployait, comme si nous avions mis une distance (notes post séance 43) :

«Veut peut-être que l'on aille la chercher plus fort ? Selon moi, il faut nous accorder d'avantage, il y avait une tension interne importante, une joie et une excitation à laquelle nous n'avons pas adhéré, nous avons maintenu une distance et du coup nous étions plus à distance. Nous avons rejoué le lancer de son, mais de façon moins différenciée que la dernière fois avec le petit jeu excitant sur la peur qu'elle revient chercher une deuxième fois. Elle était déjà très enjouée au départ, quand nous sommes venues la chercher. Elle est passée à différents registres très vite et nous n'avons pas suivi»

Floriane en a, d'ailleurs, une autre lecture, nous ne sommes alors pas sur les mêmes hypothèses, désaccordées aussi dans nos pensées ou prises dans cette indifférenciation qui rend les intentions subjectives très floues :

«Malgré une compréhension qui nous semblait compliquée, Daphné porte bien ses intentions, elle les contrôle davantage (peut-être dans la volonté de nous transmettre un message plus direct pour avoir notre réactivité accordée à elle). Lorsqu'Emilie fait le tour du violoncelle avec sa main, Daphné suit du regard la main avec précision, elle accroche du regard plus que d'habitude. On sent du contrôle. Malgré le fait qu'elle soit claire dans ses intentions, il y a peut-être une mise à distance de sa part envers nous, ce qui nous empêche de venir la rejoindre. Elle tient son intention, et alors il n'est peut-être pas nécessaire de venir la comprendre directement, pas forcément d'apporter une réponse, mais lui donner l'espace pour qu'elle vienne développer cette intention, car aujourd'hui elle était plus active.»

Nous voyons, malgré tout, les bénéfices de nos efforts d'accordages et de l'installation d'une relation sécurisée. Lors de la séance 43, Daphné retrouve des éléments de plaisir et montre un engagement toujours plus important dans la relation au fur et à mesure de la séance :

«Daphné nous suit volontiers lorsque nous venons la chercher après ces deux semaines d'interruption. Elle retrouve rapidement sa posture agenouillée sur le tapis et manipule d'emblée la cabassa qu'elle frotte, tourne et porte à la bouche. Semble prendre grand plaisir à retrouver les sensations des billes de métal qui roulent sur sa langue.»

Même séance (observations de Floriane) :

«Pas de grande difficulté pour venir pour Daphné dans le bâtiment avec nous. Pas d'éducateur dans le bâtiment, joue peut-être ? Au début pour Floriane Daphné semble fermée, avec un regard plus neutre que d'habitude, mais pourtant elle s'investit bien dès le début de la séance. Vers la fin elle a du mal à quitter la salle, et on voit qu'elle s'est investie dans la séance car elle a eu des musiques qu'elle aimait (berceuse), elle reprend le souffle pour demander le bruit du violoncelle, etc. Elle montre qu'elle retrouve l'autre. Envie ou effort ? Daphné est capable de montrer son mécontentement si cela ne lui plaît pas, et pourtant elle s'investit tout de même, elle s'assoit, touche les instruments, se saisit rapidement du violoncelle proche d'elle, et de plus la séance a peu de cadre donc facile si elle ne veut pas. Durant la berceuse on dirait qu'elle cherche la tendresse, elle vient se «lover» sur le bras d'Emilie très proche.»

Ces témoignages de tendresse et de plaisir à la rencontre, la possibilité d'exprimer sa proximité émotionnelle avec l'autre dans la relation, sont des éléments très forts sur le plan contre-transférentiel. Ici ce sont des éléments vibratoires affectifs qui soudent le lien, engagent dans une unité spatio-temporelle avec le sujet et permettent d'avoir une assise relationnelle sécurisée.

V. 1. 2. 3. 5. Synthèse

VIBRATOIRE PHÉNOMÈNE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Jeu sur le médium	Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.	Symbolisation primaire	Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, squiggle game, médium malléable, représentation de choses
Objet médium vibratoire	Jeu musical du violoncelle	Attractivité esthétique	Incorporation Remantèlement
	Violoncelle, corps-objet	Parallélisme postural et dynamique	Incorporation, indifférenciation
	Objet médium réceptacle des affects	Investissement du médium comme objet de dépôt	Projection, éléments beta (W.R. Bion)
Éprouvé vibratoire	Bain vibratoire	Accueil passif du vibratoire puis activation	Retournement passif-actif
	Vibratoire grave	Éprouvé actif d'un vibratoire par conduction osseuse Indifférenciation corps-monde	Incorporation, état de transe hypnotique (G. Rouget)
	Expérimentation des contrastes et jeu de la bobine	Régulation pulsionnelle vibratoire par saisie des contrastes	Constitution du pare-excitation (S. Freud)
Vibratoire et mouvement	Mouvements du corps en arc et jeu de bariolage au violoncelle	Décomposition rythmique du mouvement en appui sur la liaison sensori-motrice	Accordage affectif (D.N. Stern) Remantèlement
	De la stéréotypie à la danse	Du binaire à l'arc ternaire : vibratoire de liaison	Pictogramme de jonction (P. Aulagnier, liaison)
Vibratoire et créativité	Jeu musical commun	Partage esthétique et associativité sensori-motrice	Processus créateur (D. Anzieu), accordage affectif (D. N. Stern)
	Propositions musicales et techniques	Engagement subjectif	Intersubjectivité processus créateur
Vibratoire et relation	Gestes affectifs	Engagement relationnel et affectif	Transfert, investissement objectif
	Apprivoisement du tiers	Investissement d'identités sonores distinctes	Intersubjectivité, transfert
	Place des silences	Structuration rythmique à trois en appui sur les silences	Détachement figure-fond (A. Brun)
	Expression singulière et fond commun	Superposition des identités distinctes sur fond vibratoire binaire	Accordage et créativité, détachement figure-fond
	Caché-coucou sonore et jubilation	Investissement affectif et accueil du tiers	Intersubjectivité, investissement objectif

V. 1. 3. Synthèse des éléments phénoménologiques et processuels du vibratoire chez Daphné au regard des hypothèses de travail

A partir de la présentation clinique précédente, nous tenterons de rendre compte d'une analyse synthétique du vibratoire au regard des hypothèses.

V. 1. 3. 1. Première hypothèse

LE VIBRATOIRE CONSTITUE L'ASPECT PROTO-RYTHMIQUE A LA BASE DE LA CONSTITUTION DU SOI

Au regard de l'analyse théorico-clinique proposée ci-dessus, nous pourrions envisager de penser cette première hypothèse de la façon suivante :

A partir d'un vécu global indifférencié (ce que nous comprenons du concept d'originaire de P. Aulagnier (1975), où les topographies du corps et du monde offriraient des parallèles) permis par le « bain vibratoire », le sujet par son associativité sensori-motrice, pourrait organiser les oscillations vibratoires en rythmes visant ainsi une première articulation Soi-monde. Cette première articulation donnerait au sujet des indications d'unité du sentiment de soi. Cela est évocateur des pictogrammes de jonction de P. Aulagnier (1975). A travers les différentes thématiques abordées nous pouvons observer finement quelle forme va pouvoir prendre ce processus.

Par exemple, s'agissant de la sphère visuelle, nous pouvons considérer que les oscillations visuelles rythmiques sur l'objet vont permettre au sujet de brouiller les places (cela rejoint le concept de sensation-formes-autistiques de F. Tustin) et de contribuer à nourrir un bain vibratoire. Ce recours au vibratoire visuel actif crée une distance à l'autre. Par opposition, les regards adressés agrippés ou adhésifs vont être possibles dans une posture statique et témoignent alors d'un sujet qui établit une relation à l'autre a minima. Dans ce contexte d'indifférenciation, des premières articulations vont se mettre en place progressivement, par exemple : le jeu de caché-coucou, transformant l'oscillation visuelle en rythme inscrit dans la relation.

Le même principe s'établit dans la dimension du corps en mouvement : à partir d'expériences vibratoires globales, aux allures de transe, l'indifférenciation soi-monde est la base à partir de laquelle vont s'établir des articulations par prolongations vibratoires transformées en rythmes. Le mouvement vibratoire installé dans le corps, par un retournement passif-actif, témoigne du sujet acteur d'une prolongation de la relation à l'autre en sécurité dans ce bain vibratoire, mais engagé dans une articulation soi-monde. A partir du saisissement du vibratoire externe, le sujet va aussi agir en lui des sensations vibratoires, le conduisant à des éprouvés de plaisir. Nous voyons ce passage externe-interne comme une articulation, ébauche différenciatrice dans un contexte global indifférencié.

Dans le domaine de l'oralité, c'est l'élaboration de rythmes respiratoires à partir du souffle, indifférenciateur initialement, qui va témoigner d'une première articulation. Plus précisément, à partir du souffle, élément vibratoire expérimenté dans la relation à l'autre et saisi rythmiquement, une généralisation corporelle va trouver une structuration dans l'inscription temporelle des jeux respiratoires. La propagation des ondes vibratoires au corps entier trouvent des articulations dans le passage dedans-dehors, dans l'adresse de demandes à l'autre, dans la transformation rythmique par la scansion régulière d'un souffle initialement continu. Une autre forme sera celle des tapotements qui marquent le saisissement d'une rythmique d'appui. Ainsi, le sujet peut s'appuyer sur cette rythmique indicatrice d'un sentiment continu de soi pour affronter le vertige de la séparation. D'ailleurs, l'unité de Soi semble menacée si a lieu l'effraction de l'enveloppe rythmique vibratoire.

Dans le jeu sur le médium, des parallèles entre le corps du sujet et l'objet médiateur s'opèrent, engageant alors l'expérimentation de micro-rythmes par mise en mouvement du corps en appui sur l'objet. L'agitation motrice (telle que peut se manifester dans certaines stéréotypies) va se structurer rythmiquement et s'élaborer alors en danse. Le sujet émerge ainsi du chaos (H. Maldiney, 1999).

Ainsi, le bain sonore vibratoire peut-il être doué d'une fonction contenante quand il permet l'accueil de micro-articulations, permises notamment par l'expérimentation de contrastes. Aux micro-rythmes directement dérivés d'un vibratoire qui se structure par le sujet dans la relation à l'autre, vont s'ajouter les macro-rythmes des alternances présence-absence, des séparations et retrouvailles. Ici, c'est la rythmique des accroches et distanciations qui, au-delà des jeux dans le dispositif, va trouver une régularité dans la fréquence des rencontres. Finalement, ce sont les conduites d'engagement relationnel de plus en plus actives et présentes chez le sujet qui vont témoigner d'un soi qui émerge, s'installe, désire et s'exprime.

SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE-PHENOMENE FORMANT TRACES TEMPORO-SPATIALES RENSEIGNE LE SOI SUR SON INSCRIPTION DANS LE MONDE PHYSIQUE.

Cette hypothèse permet de préciser les enjeux du vibratoire comme prise du sujet sur ou par son environnement. La manipulation vibratoire de l'objet renseigne sur les limites corporelles et organise le lien à l'objet dans la mise en œuvre active d'un jeu sur la distance.

S'agissant de l'inscription du soi dans l'espace-temps, nous avons pu illustrer dans la clinique le recours à un vibratoire horizontal, d'appui, comme pour contrecarrer le risque d'effondrement. Cela est évocateur de l'état gravitationnel décrit par A. Bullinger (2013). Cet appui sur le vibratoire s'inscrit ici dans la relation corps-monde grâce à l'associativité déployée par le sujet dans le dispositif. A d'autres moments, le sujet saisit un vibratoire vertical, de rebond. Ces mouvements dynamiques viennent ici créer un vertige (H. Maldiney, 1999) ; le sujet agit volontairement pour créer cette sensation de chute, d'atterrissage et de relance. C'est le rythme qui maintient ce mouvement, la cassure rythmique du mouvement obligeant alors le sujet à «s'auto-saisir», à trouver des appuis en tenant compte de ce qui l'entoure.

Nous pourrions ainsi envisager le vibratoire qui permettrait de lier le sujet au monde en proposant des articulations, ce serait en quelque sorte un «vibratoire de vie», force de liaison. A l'inverse, le «vibratoire de mort» serait une force de destruction, un chaos ne permettant pas de lier le sujet à son environnement et pouvant mener à l'effondrement.

Toujours dans la dimension du corps en mouvement dans l'espace, la question de la tri-dimensionnalité a pu être abordée, notamment sous la forme du «bariolage» : d'une part dans les mouvements corporels de Daphné qui s'organisent successivement en deux temps (binaire) et à trois temps (ternaire) en proposant un passage de balancement avant-arrière à la description d'un arc passant en trois points. Cette chorégraphie a donné lieu à des bariolages musicaux, en s'ajustant rythmiquement mutuellement.

D'autre part, le vibratoire expérimenté dans le dispositif a permis le repérage d'éléments spatiaux intra-corporels, notamment dans le passage entre milieu externe et milieu interne, environnement et corps. Dans le domaine de l'oralité, par le jeu avec le souffle, nous avons vu comment le vibratoire était force indifférenciatrice en liant le sujet à son environnement de façon diffuse. Puis, par la mise en place rythmique corporelle inscrite dans la relation et en appui sur le médium, le souffle a pris des formes transmissibles, communicantes, audibles et différenciées selon d'où il était émis. Ces variations créatives du souffle en accordage ont notamment pu nous amener à explorer les notions de profondeur sur un plan acoustique.

La clinique a aussi mis en exergue comment le sujet pouvait venir explorer les limites, par exemple en jouant avec les hauteurs de sons (haut et bas ou aigu et grave), de façon générale par tous les jeux de contrastes qui se sont déployés. La rythmique buccale oro-tactile en est un exemple avec ce jeu d'exploration binaire entre ce qui entre et ce qui sort à travers le souffle.

Cette topographie vibratoire corporo-spatiale a pu donner au sujet des repères sur sa propre intériorité, mais aussi sur les caractéristiques de son environnement immédiat quand il s'y meut. La répétition de ces expériences a fait trace temporelle dans le rythme de nos rencontres.

V. 1. 3. 2. Seconde hypothèse

LE VIBRATOIRE-PROCESSUS EST CONSTITUTIF DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION PRIMAIRE QUAND IL EST A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE DE JEU (TEL QUE PROPOSE PAR LES MEDIATIONS THERAPEUTIQUES)

Le vibratoire, en tant qu'élément de symbolisation primaire, permettrait la mise en forme d'éprouvés non liés et confus pour offrir une structure rythmique et soutenir l'inscription du sujet dans l'espace et dans le temps. Le sujet serait alors en mesure d'établir des liens avec les objets du monde qui l'entoure. Les trois sous-hypothèses permettent d'envisager les étapes de ce processus, étapes que nous pourrions qualifier ainsi et que nous développerons : saisissement du sujet par le monde-environnement puis auto-saisie du sujet et enfin saisie des objets du monde.

Dans la sphère orale, nous avons vu comment la rythmique vibratoire corporelle allait être mise en forme par le souffle. Le vibratoire rythmique proposé par le souffle sur les pas de Daphné semble avoir fait sens pour elle et l'utilisation d'un souffle rythmique va se généraliser. Cette mise en forme, dans le cadre de la médiation thérapeutique, émane d'allers-retours entre les différents sujets en présence et, à ce titre, s'inscrit dans le registre de la symbolisation primaire.

Toujours dans le domaine de l'oralité, nous avons vu s'élaborer des jeux de caché-coucou (en appui sur l'expérimentation de contrastes harmoniques binaires) mais également ce qui pourrait s'assimiler à un jeu de la bobine (Freud, 1920) vocal. La théâtralisation des affects, la mise en scène spatiale et émotionnelle du lien entre les sujets a évoqué la théorie du troisième temps de la pulsion (M-C. Laznik 2015, et A. Didier-Weill, 1976), témoignant d'une capacité du sujet à se faire prendre comme objet du désir de l'autre. Le travail de symbolisation présent dans ces jeux se met en place progressivement dans la répétition des rencontres et des mises en forme.

La globalisation corporelle d'une mise en forme localisée témoigne de la possibilité pour le sujet de mettre en œuvre une associativité sensori-motrice. Cette associativité, inscrite nécessairement dans l'espace-temps des rencontres, est un indice de la symbolisation à l'œuvre. Ces formes vibratoires rythmiques peuvent alors être «saisies» ou «activées» par le sujet comme points d'appui pour affronter des situations de vide ou de séparation par exemple. Ici, c'est la qualité du négatif dans le vibratoire qui permet au sujet de lutter contre un vécu d'effondrement ou d'annihilation en saisissant cette forme vibratoire qui contient en elle l'oscillation entre vertige et rythme structurant. Le négatif, offrant en creux la possibilité pour le sujet d'activer des ressources élaborées préalablement dans la relation.

PREMIERE SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE AGIRAIT DANS LA RELATION CLINIQUE COMME ATTRACTEUR PULSIONNEL.

Nous envisageons, avec cette sous-hypothèse, que le premier mouvement du vibratoire, comme processus de symbolisation primaire, serait le saisissement du sujet par le monde. Par saisissement du sujet, nous entendons la possibilité que le vibratoire atteigne le sujet, alors passif, et qu'il suscite dès lors une accroche possible, une activation possible du sujet. Nous nous appuyons, ici, sur les travaux de R. Prat (2013, 2014, 2020) notamment. Le préalable d'un environnement actif entourant le sujet est dès lors incontournable. Nous nous référons ici à la notion d'originaire développée par P. Aulagnier (1975).

Chez Daphné, nous avons rapidement remarqué comment l'objet vibratoire dans la médiation, en l'occurrence le violoncelle, venait attirer la sensorialité de façon unifiée. Ici, c'est le démantèlement qui semble écarté, l'objet médiateur œuvrant alors comme objet contenant optimal (A. Ciccone, 1991). Ici, le violoncelle en mouvement symbolise l'objet vibratoire externe qui «attire» la sensorialité et saisit alors le sujet démantelé.

Tout se passe comme si le vibratoire saisissait le sujet qui oriente alors son corps et le met en mouvement. Ce premier temps conduit le sujet à jouer avec le vertige, à se retenir et à trouver des points d'appui autour ou à l'intérieur de lui.

Nous verrons ci-dessous que le vibratoire permet au sujet de s'auto-saisir en contrecarrant les risques d'annihilation/confusion dans l'environnement, il rendrait ainsi le monde saisissable partiellement grâce à la maîtrise des contrastes le constituant.

**SECONDE SOUS-HYPOTHESE : L'OPPOSITION PASSIVE-ACTIVE QUI CARACTERISE LE VIBRATOIRE PREFIGURE
L'ALTERNANCE RYTHMIQUE DANS LA RELATION (A L'OBJET).**

Ici, c'est le mouvement second qui intervient : l'auto-saisie du sujet, ou, comment il va devenir actif dans le processus vibratoire et ainsi ouvrir à l'inscription psychique des formes et à l'associativité sensori-corporelle.

Le vibratoire tient place de liant dans l'évolution corporelle dans l'espace. De façon sous-jacente au mouvement global, des expérimentations fines du vibratoire dans le contact du corps au monde se déroulent dans un temps long. Cette évolution, qui prend valeur d'associativité, fait émerger une progression dans les micro-rythmes de la matérialité vibratoire : du frottement au tapotement par exemple. Nous pouvons voir là s'étirer les rythmes ou la pulsation, comme si un écart pouvait exister dans la confusion des sens, comme si la qualité de «rebond» du vibratoire permettait, à Daphné dans son éprouvé au long court, de maîtriser les allers-retours de vécus sensoriels, les contrastes de ses sensations. Ici, c'est la notion de retournement passif-actif primaire qui semble enclencher une préforme de maîtrise de pulsation endocorporelle dans l'expérimentation sensorielle permise dans le setting.

Ainsi, après avoir joué avec le vertige, le sujet découvre la possibilité de se retenir. C'est ce qui témoigne, selon nous, d'un retournement pulsionnel passif-actif inhérent au vibratoire.

De même que le sujet a été saisi par le vibratoire, il va également s'ouvrir aux mots et être saisi par ce qui se dit sur ses éprouvés, comme l'illustre la verbalisation du jeu sur la pliure médiane du corps chez Daphné. Cette saisie par les mots, dans la relation, vient alors orienter le sujet dans une action sur les parties du corps/articulations nommées. Nous avons également vu le rôle du souffle, véhicule vibratoire conduisant de l'indifférencié au rythme. Le souffle a permis un jeu sur le silence et sur la profondeur. Il a permis de rendre tangibles les parois/limites du sujet mais également des objets en présence. Le vibratoire, ici a permis de saisir et de se saisir, il a également permis au sujet de créer des sons nouveaux et d'en nourrir nos échanges.

C'est ainsi, au-delà d'un processus de liaison qui s'enclenche, une potentialité créative qui s'ouvre, une modalité d'expression singulière et unique que saisit le sujet dans la relation à l'autre. Nous avons pu illustrer ce mouvement, qui rappelle l'investissement pulsionnel du sujet, quand la langue saisit le monde. Il y a ici équivalence des mouvements vocaux et des organes de saisie (I. Fónagy, 1991 et R. Prat, 2014). L'entrée active dans le jeu va ainsi se mettre en place, avec, comme base, le jeu de caché-coucou primitif avec la langue. Ce jeu inaugural sur la présence/absence et l'acceptation de l'autre aura permis que se constituent des jeux plus complexes et mobilisant l'ensemble du corps.

De cette manière, l'auto-saisie du Soi par retournement passif-actif sous-entend que la contenance permise par le vibratoire permet de contourner les défenses et de s'inscrire dans la relation. C'est ce que nous avons esquissé avec le mouvement de remantèlement observé dans le lien à l'objet vibratoire externe. De même, le jeu avec l'objet-médiateur a évolué d'une position très passive (en apparence), d'écoute et de rassemblement sensoriel avant que Daphné ne vienne physiquement à la rencontre de l'objet, s'en saisisse, voire l'attaque. Ici, le sujet passe de la passivité à l'activité pour arriver à un partage esthétique.

TROISIEME SOUS-HYPOTHESE : EN AGISSANT DANS L'INTERSUBJECTIVITE, LE VIBRATOIRE, FIGURANT UN COMPLEXE BINAIRE, OUVRE A L'ESPACE TRANSITIONNEL.

Voyons enfin comment le sujet va être en mesure de saisir l'objet, ou comment l'ouverture permise par le vibratoire peut engager le sujet dans un espace tiers où la créativité peut advenir. Nous verrons ici, comment d'une part le sujet a accepté et reconnu la place du tiers représenté par la co-thérapeute mais également comment s'est engagé l'ouverture à l'espace tiers, espace transitionnel témoignant d'une créativité à l'œuvre.

Nous avons, par exemple, parlé du «bariolage» : mouvement musical et chorégraphique figurant une rythmique ternaire. Cette forme, ou figure vibratoire, a pu être créée au sein de l'accordage en cours entre le sujet et les objets qui l'entourent et ceci en s'appuyant sur le vide/le silence/l'absence qui structurent le rythme. Ainsi, c'est par le contraste qu'apparaît le rôle du négatif, creux de la rencontre, à partir duquel le sujet va pouvoir se saisir de lui-même et des objets qui l'entourent pour éviter l'effondrement. Progressivement, nous sommes également passées du binaire au ternaire dans l'atelier par l'identification et l'installation de chacune des protagonistes dans une identité sonore et vibratoire bien repérée. Les jeux de caché-coucou se sont organisés à trois. L'entrée en relation à trois s'est effectuée par le partage rythmique. Dans le jeu sonore, nos trois entités se superposaient, chacune avec ses caractéristiques vibratoires bien distinctes. Ainsi, les ajustements musicaux, fruits de l'associativité à l'œuvre s'appuyant sur le vibratoire, ont permis de mettre en exergue le passage du binaire au ternaire, et ainsi l'accueil du tiers.

Le vibratoire-processus parle ici d'un mouvement qui, d'indifférencié, permet le saisissement de contrastes évoquant une première rythmicité (à deux temps) avant que de se complexifier vers un rythme à trois temps. Cette complexification serait rendue possible par l'élaboration des vécus de vide, de silence, qui confrontent le sujet à la possibilité de saisir des appuis constitués en-dehors de la temporalité immédiate. Le silence/la séparation/la cassure rythmique engageant des éprouvés de tristesse, de frustration témoignant déjà d'une liaison affective dans le creux du négatif et ouvrant la possibilité d'une transformation. Ainsi, les silences, contrastant avec le bain sonore, permettent d'envisager un espace tiers : il y aurait alors relance du sujet dans la relation en se saisissant d'elle-même. Autrement dit, il s'agirait ici de reconnaître le vibratoire-processus comme préalable à l'installation de l'aire transitionnelle de jeu (D.W. Winnicott, 1971). Ce préalable présenterait les caractéristiques physiques qui conditionnent la possibilité du sujet d'interagir avec son environnement de façon active.

D'autre part, le vibratoire permettrait la liaison par le mouvement mais aussi une liaison temporelle et relationnelle. Dans la clinique analysée plus haut, les balbutiements empathiques semblent être les échos d'un jeu théâtralisé des émotions en appui sur le vibratoire vocal et instrumental.

Nous avons également évoqué comment les souffles conduisaient à la rêverie ouvrant ainsi à l'espace de jeu. Chez Daphné, la richesse vocale se déploie au gré d'une exploration associative et à visée communicante. En témoignent les adresses sonores que multiplie Daphné. D'ailleurs, le déploiement vocal et sa prévalence grandissante parlent d'un engagement relationnel plus direct. Parallèlement, s'est élaboré un lien esthétique, ce sont là nos créations qui ont fait lien dans le temps et dans notre histoire relationnelle. Nous pouvions alors retrouver avec émotion et réconfort nos chants, nos mouvements musicaux et dérouler ainsi, le fil de notre histoire, ébauche d'inscription temporelle tri-dimensionnelle (D. Meltzer, 1975).

V. 1. 3. 3. Conclusion

Chez Daphné, le phénomène vibratoire se manifeste largement dans les séances : sur le médium, dans l'espace, dans la sphère bucco-pharyngée mais également dans les mouvements du corps. Le plaisir manifeste à retrouver le violoncelle suggère l'effet d'attraction et de remémoration, de réémergence de traces chez le sujet. D'un point de vue processuel, le vibratoire est la clef de voûte de ce cheminement clinique. En effet, nous voyons comme l'accordage affectif est rendu possible par l'attractivité générée par le vibratoire mais comment aussi il s'établit sur le jeu vibratoire. Le sujet, séduit par le vibratoire, devient actif et s'auto-saisit, il joue avec le vertige mais peut trouver des appuis et se restaurer. Il peut ainsi laisser tomber certaines défenses et s'ouvrir à la relation.

Nous voyons aussi l'amorce d'un écart permettant une meilleure différenciation Moi/non-Moi et la construction de l'altérité, d'une certaine tiercéité, notamment à partir des silences et des vides. La créativité du sujet s'exprime par son engagement vers l'instrument et les autres sujets. Les traces sensori-motrices et esthétiques se sont inscrites dans le temps et se lient pour former un projet, une direction (au sens musical) par structuration de l'agitation motrice. Enfin, le liant affectif semble alimenté par le vibratoire et la rythmicité également ; celle-ci permettant un élan, un rebond faisant tenir l'ensemble en garantissant une différenciation entre chaque sujet.

V. 1. 4. Critique du cadre de recherche

V. 1. 4. 1. Modification du lieu des ateliers

Cette recherche repose sur l'observation d'ateliers hebdomadaires proposés en institution et avec réflexion en équipe pluridisciplinaire. A ce titre, l'institution dicte, par son fonctionnement, certains changements de lieux et de professionnels. Entre la première et la deuxième année, Daphné a changé de groupe de jour en raison de son âge, elle a donc changé de lieu d'accueil et son nouveau «pavillon» se situait à l'exact opposé de l'année précédente. Les déplacements jusqu'au petit auditorium auraient constitué une difficulté importante lors de cette deuxième année car Daphné a une démarche peu fluide pouvant la fatiguer. Nous avons donc opté pour un lieu (déjà connu et utilisé lors de mes ateliers avec Flavien) très proche de son pavillon d'accueil actuel. Nous avons perdu dans ce nouveau lieu la belle acoustique du petit auditorium, son calme visuel et sonore et la profusion d'instruments à disposition.

Nous avons pu repérer les effets de ce changement de lieu chez Daphné. Cela n'a pas été sans impact sur notre lien qui était déjà à restaurer suite à une longue interruption estivale. Nous avons vu que l'investissement de ce nouvel espace a fonctionné suffisamment avec le temps pour voir Daphné retrouver des acquis communs et trouver des repères pour poursuivre sa démarche exploratoire sur le plan sensoriel et relationnel.

Il reste néanmoins impossible de contrôler les effets de ce changement et d'en mesurer tous les aspects. Disons, que l'objectif de cette recherche, portant sur le vibratoire, a permis de scruter là où il se trouve, ce phénomène quel que soit le lieu et peut-être d'observer la permanence de son intérêt chez le sujet où qu'il se trouve. Le phénomène vibratoire n'appartiendrait donc pas seulement aux qualités physiques et matérielles d'un espace mais plutôt à la façon dont le sujet porte en lui cet intérêt et mobilise son corps dans l'espace et sur les objets pour lui donner matière.

V. 1. 4. 2. Changement de co-thérapeute

L'autre changement de taille entre la première et la seconde année a été celui de la co-thérapeute. Nous avons mis en évidence l'intérêt de la participation d'une orthoptiste aux ateliers. La poursuite de cette collaboration a été remise en cause car l'institution a procédé à des changements d'affectation et Corinne Mury a donc dû changer de service. Tout le début de la seconde année d'atelier a donc été affecté par le changement de lieu mais également par l'appropriation de la nouvelle co-thérapeute, Floriane Papin (étudiante en master 2 de psychologie clinique). L'intervention de cette dernière ne s'est pas effectuée dès la rentrée, il y a donc eu toute une période où je suis intervenue seule auprès de Daphné. C'est une période où j'ai senti une distance chez Daphné. J'ai aussi envisagé que la co-thérapeute lui manquait, nous avons donc du rebâtir notre travail sur une relation duelle, qui était néanmoins la clé de voûte de ces ateliers. L'attitude de Daphné face à cette nouveauté et l'évolution de la rencontre avec Floriane a largement fait partie des observations. Nous avons pu remarquer des redondances chez Daphné dans la façon d'investir la co-thérapeute d'une année sur l'autre, notamment dans l'attribution d'une «fonction musicale» bien distincte de la mienne par exemple.

V. 1. 4. 3. Observations discontinues

Enfin, l'élément le plus discutable à mon sens, est celui de la discontinuité temporelle qui a régi ces deux années, d'une part en raison des vacances estivales qui ont créé une césure nette, avec, en plus chez Daphné, un changement de groupe de jour. Puis, l'événement inattendu et brutal qu'a été la fermeture de l'institut en raison de la pandémie qui s'est étendue sur plusieurs mois et a donc amputé notre année d'autant de séances. La qualité d'inscription dans la temporalité commune de Daphné est à l'œuvre en permanence et ces grandes interruptions ont amené à retisser un lien distendu de façon très importante. Néanmoins, ce travail de tissage et de remise sur le métier s'est organisé sur la trame des échanges sensoriels et affectifs que nous avons pu avoir grâce au maniement de nos objets musicaux, grâce à leur matérialité mais aussi à la résonance de nos souvenirs vibratoires et auditifs. Finalement, la qualité de liant du processus vibratoire pourrait s'appréhender grâce à ces ruptures spatio-temporelles qui ont bouleversé nos repères mais n'ont pas effacé cet intérêt exploratoire commun.

V. 1. 4. 4. Notes sur l'écriture

Une des difficultés majeure du travail d'écriture auquel j'ai fait face, résonne directement avec les modalités particulières d'inscription dans le temps de Daphné. Il subsiste en permanence cette impression que tout s'efface, rien ne s'ancre, rien ne se développe. Dans l'écriture, l'attachement aux détails et à l'évolution de Daphné au sein d'une même séance est tout à fait parlant, en revanche dès que l'on «dé-zoome», tout semble désarticulé, émietté. Il est très difficile de faire apparaître des grandes lignes de progression. En revanche, le matériau pur du phénomène vibratoire fourmille quand on le scrute au plus près.

V. 2. Flavien

V. 2. 1. Présentation

Nous trouverons dans le récit de la clinique de Flavien plusieurs protagonistes : Lætitia Derlon, psychomotricienne et co-thérapeute, Julie Pesty, observatrice-écrivante et étudiante en Master 1 de psychologie clinique lors de la première année et Floriane Papin, observatrice-écrivante étudiante en master 2 de psychologie clinique durant la seconde année d'atelier. Précisons que la forme de narration utilisée comprendra des citations issues des verbatim des observatrices successives, de mes propres observations et des observations croisées en post-séance avec la co-thérapeute.

Après une introduction sur la naissance de cette rencontre, nous porterons notre attention sur la singularité des voies de communication par les sens telles qu'elles se présentent et sont investies par Flavien. Ensuite, nous préciserons la philosophie du dispositif clinique proposé. Deux parties suivront : une articulation théorico-clinique sur le «vibratoire-phénomène» et sur le «vibratoire-processus» puis une synthèse de la réflexion issue de cette rencontre singulière.

V. 2. 1. 1. Un apprivoisement, un engagement

Flavien est un grand jeune homme très mince, lorsque je le rencontre pour la première fois. Je le vois déambuler sans cesse dans l'espace, ses longues jambes paraissant d'une extrême fragilité et menaçant de ployer sous le mouvement à tout moment. Il évite presque miraculeusement les obstacles se trouvant sur son passage. Son regard semble errer sans but, sans cohérence avec ses mouvements. Le haut et le bas de son corps ne semblent pas engagés dans la même direction ; ils coexistent attachés physiquement l'un à l'autre mais sans communication aucune. Flavien mobilise ses mains sans intentionnalité apparente, il peut arriver qu'elles saisissent quelque chose ou qu'elles s'attrapent l'une l'autre comme par hasard, sans volonté évidente. Parfois ses longs doigts viennent tapoter avec leur extrémité ses dents qui gardent sa bouche légèrement entrouverte. Sinon, la majeure partie du temps, elle est fermée. C'est un grand garçon très silencieux, il ne parle pas, il se déplace sans bruit, il ne chute pas. Parfois, il fait résonner sa voix grave en émettant, bouche fermée, des sons gutturaux vibratoires.

Mes premières rencontres avec Flavien se sont passées lors d'ateliers ouverts que je menais dans son groupe de jour. Arrivant depuis peu comme psychologue au sein de l'institut, j'ai souhaité organiser mes visites au sein de ce groupe de jour avec un atelier ouvert, où je me présente avec mon violoncelle dans la salle de vie. L'idée étant de faire connaissance avec les professionnels et les jeunes accueillis avec une médiation, car ces grands adolescents présentent des handicaps sévères et n'ont pas ou très peu accès au langage verbal. Je m'installe alors chaque semaine au même endroit, et participe qui veut et aussi longtemps qu'il veut. Le son du violoncelle a immédiatement attiré Flavien : il interrompait alors ses déambulations pour venir tourner autour de moi pendant que je jouais et attrapait les cordes à son tour quand cela était possible.

Durant cette première année, Flavien et moi nous sommes rencontrés, c'est à dire que du simple objet «attracteur», mon violoncelle et moi sommes devenus un objet animé et relationnel que Flavien pouvait solliciter et à qui il adressait des regards exprimant son intense présence psychique au moment partagé. D'un regard errant, Flavien est passé à un regard intense, l'effet du cyclope décrit par G. Haag (2008) prenant alors tout son sens. Cet agrippement visuel me confrontait au vécu gratifiant d'une rencontre qui prenait corps, mais aussi à l'engagement affectif presque désespéré qui semblait émaner de Flavien. Je ne pouvais pas me dérober à cet engagement : l'atelier ouvert à tous devenait un enjeu d'expression tel pour Flavien que le partage de l'objet médiateur avec ses camarades était une entrave impossible à dépasser.

Il y avait là quelque chose à tenter. Les prémices d'une exploration subjective et relationnelle en appui sur le violoncelle devaient trouver un cadre de rencontre individuelle pour sécuriser la rencontre davantage et permettre un déploiement des potentialités pressenties. Dans le même temps, ce corps comme démantibulé, éparpillé et toujours en mouvement me semblait en recherche inconsciente de contenance. La perspective d'une co-thérapie avec la psychomotricienne de ce groupe permettait d'engager ce travail avec différentes enveloppes concourant toutes à construire cette contenance que Flavien semblait rechercher, mais sans succès, dans sa construction.

V. 2. 1. 2. Un sujet dans son corps, présentation sensorielle et motrice de Flavien

Voici une première présentation qui se verra détaillée et enrichie dans les parties suivantes.

V. 2. 1. 2. 1. Le regard

Bien présent chez Flavien, c'est un regard qui agrippe, presque désespérément, un regard que je ne peux fuir ni lâcher. Flavien ne lâche le regard qu'à la faveur de ses déambulations perpétuelles. Le regard se lâche aussi, comme dans le vide, quand Flavien s'octroie des instants de répit (de replis?) en scrutant la fenêtre. Quand il joue en pizzicati sur le violoncelle face à moi, son regard s'accroche fort au mien et ne semble pas pouvoir s'en détacher, de la même façon qu'il pince les cordes tout en s'accrochant au violoncelle. En retour, je ressens comme dangereux de rompre le contact visuel : le lâcher du regard aurait été équivalent à le lâcher «tout-court».

Au cours des séances, le regard de Flavien va changer : tout d'abord il va évoluer en se dotant d'une charge expressive. Le regard de Flavien n'est plus seulement agrippant, il s'inscrit dans l'échange, il s'intensifie quand la charge vibratoire et sonore est plus forte. Il devient rieur en réponse à mes propositions d'interprétations ou à nos jeux musicaux. Flavien va aussi lâcher mes yeux pour me balayer, me «scanner» de haut en bas, ce qui me donne une sensation très particulière et le fait basculer (à mes yeux) vers une posture plus mature. De façon fugace, je sens un regard d'homme dans ses yeux, comme une amorce de séduction qui tranche avec ses agrippements visuels enfantins. Dans le contre-transfert, je vais aussi prendre conscience de ma difficulté à lâcher le regard de Flavien alors qu'il passe dans mon dos au cours de ses déambulations.

Le regard de l'exploration : il se met tout doucement en place, notamment quand Flavien vient découvrir ce qui est derrière lui. Il y a parfois une intensité dans ses regards qui traduit alors une concentration particulière, comme s'il tenait fort l'objet avec le regard sans pour autant s'y agripper, mais plus par recherche de sens (séance 38, observations de Floriane):

«Il regarde les instruments, et tout en regardant de la bave coule de sa bouche.»

Séance 39 (observations de Floriane) :

«Tout le long il regarde par la fenêtre. Puis sur une petite musique, il est très très calme, semble concentré car ses sourcils sont légèrement froncés. Il respire fort.»

Ou encore séance 37 :

«Il ferme parfois les yeux en écoutant les vibrations des cordes, et secoue/balance légèrement la tête, comme pour accompagner la vibration. [...]Il regarde vers la fenêtre/plafond et prend le temps d'écouter chaque vibration.»

Ici, Flavien semble devoir laisser errer son regard pour saisir toutes les vibrations et se bercer dedans. Il semble aussi remarquer pour la première fois le caméscope, pourtant présent depuis les premières séances et dont on lui a verbalisé la fonction, lors de la séance 37 (observations de Floriane) :

«Flavien regarde fixement la caméra, Emilie lui verbalise que ça l'intrigue»

La qualité de présence intense de Flavien lors de la dernière séance se traduit notamment par le regard (observations de Floriane) :

«Il marche beaucoup, a le regard vif, et semble confiant en explorant l'espace. [...]Flavien reste debout pendant toute la chanson, regarde Lætitia et Emilie beaucoup [...] Flavien se dirige vers la porte et sort, il fait un tour dans le salon (les tables y sont enlevées), il revient doucement tout en maintenant son regard sur moi ou l'intérieur de la pièce. [...] Il pose complètement le haut du corps sur le rebord, et laisse aller ses jambes en arrière, qui le tient. Il regarde Emilie qui est à côté de lui sur le rebord, il tapote avec son doigt sur le rebord, quand Emilie parle il hoche même la tête, comme un acquiescement. Son ventre et ses cuisses sont tout contre le radiateur. Emilie parle du fait qu'ils n'ont pas sortis le violoncelle, car il s'est passé plein d'autres choses. Flavien regarde Emilie attentivement.»

V. 2. 1. 2. 2. L'ouïe

Difficile d'en évaluer objectivement la sensibilité, mais certains indices concordent vers un accordage très fin aux différentes hauteurs de notes et un besoin de distanciation quand l'intensité est trop importante. Il y a la notion de «bouche qui entend» (A. Tomatis, 1963) qui prend son sens quand Flavien bouche une oreille et se colle à sa propre oreille, ou se tient très fort une oreille tout en laissant l'autre «écouter» ou du moins «entendre» (P. Schaeffer, 1966).

Il y a eu là, au cours des premières séances, des découvertes de contrastes que j'ai pu interpréter en termes de passage entre «dedans et dehors» ou encore entre «retenir le son ou le lâcher», entre ce qui émane de sa propre voix interne ou du son qui lui revient par les oreilles. Il y a par contre de nombreux sons qui semblent échapper à Flavien, qui semblent le laisser indifférent. Le son de la voix, le son de ma voix chantante, en revanche, génère chez Flavien sourires et excitation. Enfin il y a la voix parlée, celle qui émet une hypothèse qui dit ce qu'il se passe peut-être pour lui et qui lui donne parfois le sourire. On dirait alors que j'ai fait «mouche»!

V. 2. 1. 2. 3. La voix

La voix de Flavien est particulièrement explorée et montre une très grande diversité. Lors des premières séances, Flavien arrivait avec un bourdonnement guttural quasi permanent qu'il ne lâchait qu'en jouant du violoncelle. A ce moment, il se tenait la bouche fermée avec deux doigts de sa main gauche tout en émettant un son très aigu, complètement comprimé en haut de la gamme et tenu dans un filet de souffle qui ne sortait pas de la bouche.

L'accrochage du regard, l'agrippement tactile et auditif au son du violoncelle mis en vibration et la probable imitation de mes mimiques ont engendré chez Flavien de nombreuses expérimentations de la bouche ouverte, qui laisse passer le souffle. Ces expérimentations répétées ont ouvert la voie à ses premiers sons bouches ouvertes. Ces premières vocalises ont été accueillies avec beaucoup de joie partagée et renchérie par des exclamations nourries des deux co-thérapeutes. Le registre grave était privilégié à ce moment-là et les sons bouches ouvertes ont laissé place aux premières syllabes «baba», «mama» avec une voix encore rocailleuse mais une vraie mise en mouvement de la mâchoire, une vraie articulation.

A ces prouesses vocales, Flavien a ajouté une modularité très riche de la sphère orale. Des sourires de plus en plus expressifs et en réponses à nos interventions, des rires très communicatifs mais également des vibrations labiales répétées qui semblent reproduire à l'échelle corporelle propre le vibratoire tant recherché dans le son du violoncelle. A noter que les vibrations labiales, qui contrastent très fortement avec sa bouche tenue serrée par ses doigts, créent un chatouillement très particulier sur cette zone érogène. C'est toute une résonance que Flavien investit avec intensité.

V. 2. 1. 2. 4. L'odorat

Difficile ici de se faire une idée précise du ressenti de Flavien mais là encore c'est l'hypothèse d'une expérimentation du contraste entre dedans et dehors qui semble émerger (en tous les cas), la question de l'ouverture et de la fermeture. A la verbalisation des sons bouche ouverte de ma part, Flavien remplit ses poumons activement en faisant entrer l'air par ses narines.

V. 2. 1. 2. 5. Le toucher

C'est certainement le sens le plus exploité par Flavien, pour se constituer un bain de sensations et conforter son sentiment d'existence. Flavien est en déambulation permanente et sollicite son corps par des percussions corporelles et frottements fréquents. Il se tient le dos ou la hanche avec une alternance qui semble liée à la hauteur des sons entendus, avec l'hypothèse d'une mise en miroir sur son corps des effets de hauteurs de sons émis par le violoncelle. Il se frotte la tête d'avant en arrière en cherchant à émettre des sons aigus et se tapote généreusement le bas ventre avec le plat de la main quand il semble éprouver un grand plaisir de retrouver un son ou une sensation. Flavien peut aussi se tapoter la cage thoracique au niveau de la gorge. Nous voyons chez Flavien deux façons d'appréhender le toucher sur son corps propre : des frottements (de la tête, de la hanche) ou des tapotements. Le toucher comme exploration de l'environnement externe paraît plus rythmique. Flavien tapote le bout du doigt bien verticalement sur le coffrage en bois situé sous la fenêtre. Ça sonne creux, ça résonne, et c'est dur. Il a pu aussi tapoter ma gorge ou mon bras lors des premières séances, comme une marque de reconnaissance et de prise en compte. Il a pu aussi me serrer contre lui comme pour sentir très fort ou se fusionner.

Nous avons pu observer aussi comme le toucher pouvait être source de confusion pour Flavien : à l'occasion d'une violente butée de son pied contre la pique du violoncelle, et d'une douleur qui a sans doute été vive (non visible sur son visage, impassible, mais perceptible par l'accélération de sa respiration). La psychomotricienne l'a attiré dans son giron alors qu'elle était assise sur l'accoudoir du canapé et l'a massé tout en verbalisant sa probable douleur. A ce moment, Flavien effectuait le même mouvement de frottement, mais sur la cuisse de la psychomotricienne. Plus tard, lors d'une autre séance, alors que je tapote sa main, il tapote la jambe de la psychomotricienne située sur sa gauche.

Cela laisse supposer comme Flavien semble peu conscient de son unité corporelle, que la douleur ne peut se lire dans ses expressions faciales et que la proximité du corps de l'autre vient ajouter à sa propre réalité corporelle.

V. 2. 1. 2. 6. Mouvement, rythme et investissement de l'espace

Le corps en mouvement est bien représentatif de l'enveloppe motrice, «la carapace tonique» (F. Tustin, 1981) ou «seconde peau musculaire» (E. Bick, 1968) de laquelle se pare Flavien pour se tenir dans le monde. Il déambule en quasi permanence, ses jambes s'entrecroisant et semblant détachées du reste du corps. Elles semblent l'emmener là où il n'a pas prévu d'aller, elles effectuent des circuits plus ou moins identiques qui font penser à une araignée tissant inlassablement sa toile. Ses déambulations s'interrompent malgré tout quand quelque chose aiguise l'intérêt de Flavien. Au cours de quelques séances, Flavien se «vautre» volontairement dans le canapé, sourire aux lèvres et ramassant ses jambes fléchies sur lui comme après une expérience bien agréable et nourrissante.

Nous avons tenté de démarrer les séances avec des tapis au sol pour favoriser l'utilisation de petits instruments et permettre à Flavien d'expérimenter un ressenti plus posé. Au bout de quelques séances nous nous sommes accordées à ce qui semblait être une nécessité bien plus impérieuse chez Flavien, celle de circuler et de rythmer sa présence au monde par ses circuits et d'aller de l'une à l'autre ou d'un endroit à l'autre comme pour matérialiser ce qui nous relie dans l'espace.

La rythmicité induite dans ses déplacements et la mobilité permanente de son corps semblent ainsi offrir une contenance à Flavien, tout dans la verticalité ; la butée douloureuse de son pied contre la pique du violoncelle est venue changer l'espace pour lui et nous a fait modifier le cadre des séances. Nous avons choisi de protéger le bas de son corps en gardant ses pieds enveloppés dans ses chaussures et Flavien est revenu buter avec sa chaussure à plusieurs reprises dans la pique du violoncelle. Il a agi comme pour venir expérimenter activement ce qui a fait trace en lui, malgré lui. Il s'est saisi d'une expérience (douloureuse ?), sensible, et est retourné ressentir cette sensation volontairement.

L'évolution de Flavien quant à ses déambulations est surtout significative par l'accordage rythmique de ses pas, de son tempo à la musique jouée et les pas de Flavien semblent de moins en moins étrangers à sa conscience. Flavien a pu ébaucher des pas de danse bien en rythme lors d'un jeu à deux, sur le violoncelle, entre pizzicati et percussions. Flavien a modifié sa démarche, le pied enchevêtré dans une couverture proposée par la psychomotricienne a ralenti son pas, et il a soulevé sa jambe haut sur consigne orale de la psychomotricienne pour se défaire de son entrave. Cela contraste avec les déambulations anarchiques et les butées accidentelles répétées contre le mobilier.

V. 2. 1. 3. Les enveloppes successives mises en place pour l'atelier à médiation

Remarque préalable concernant le cadre concret du déroulement des séances : nous bénéficions d'un lieu qui permettait à Flavien de prendre de la distance si besoin. C'est à dire que l'espace de la salle où nous menions les séances ouvrait à une salle commune du pavillon qui était inoccupée. Les extraits cliniques qui suivront mentionneront parfois un jeu permis grâce à ces espaces emboîtés, communicants ou séparés.

En référence à D. W. Winnicott (1958), je m'appuie sur les fonctions inhérentes aux premiers soins : le *holding* et l'*object presenting* et j'ajoute un élément plus spécifique à la clinique de Flavien : une fonction de «*feeding*». Le *holding* est constitué de contenants articulés, l'idée étant de soutenir un sentiment d'unité du Self : co-thérapie impliquant deux disciplines différentes, une observatrice-écrivante qui consigne ce qu'elle capte par ses sens, la médiation thérapeutique et la recherche universitaire. L'emboîtement de ces contenants permet : une succession de réceptacles disponibles, un maillage secondarisé pour diminuer la charge toxique en référence à la fonction alpha conceptualisée par W. R. Bion (1962), ainsi que des mises en formes multiples de l'éprouvé brut avec une transmodalité très active (investissement des sens, investissement du corps). L'*object presenting* prend forme dans la relation au médium malléable.

Par le «*feeding*», j'entends un nourrissage actif avec modulation à la demande, car Flavien m'évoque un tout-petit effectuant une tétée sonore et vibratoire. En séance, il réagit immédiatement par une expression de plaisir et une agitation motrice conséquentes quand je lui parle en chantant. Si je reste silencieuse, il touche mon menton et agrippe mon regard intensément, les traits tendus. Ma voix chantée accompagnée du violoncelle déclenche chez Flavien une déambulation dans l'espace qui se structure rythmiquement, progressivement. Le pas devient pas de danse et Flavien, de sa main, frotte sa hanche, sa tête ou son dos selon la hauteur des sons émis. Des moments de cette intensité où l'accordage «bat son plein» laissent place à un silence ; on rejoint alors l'essentiel en musique et en clinique : c'est l'entre-deux, l'espace de jeu potentiel de D. W. Winnicott (1971), la vacuité d'où peut émerger le désir, la respiration psychique qui donne sens par le négatif aux sons d'avant et condition *sine qua non* de l'anticipation des sons d'après, création hallucinatoire de l'objet à venir. Alors, Flavien, comme repu, vient se lover dans le canapé un sourire aux lèvres, le regard dans le vague en laissant échapper parfois une expiration. Il est même arrivé qu'il rote !

Cette expérience est alors suivie d'un phénomène de «digestion» favorisée par la reprise secondarisée en séance et post-séance. Ceci est permis par un désir de l'objet lié à son attractivité et favorisant ainsi l'expression pulsionnelle.

V. 2. 2. Vibratoire-phénomène chez Flavien et analyse processuelle

Dans cette partie, nous évoquerons, à l'appui de vignettes cliniques, comment le phénomène vibratoire se manifeste avec Flavien. Nous aborderons les éléments clés du vibratoire-phénomène tels qu'ils se sont présentés dans l'espace-temps de cette rencontre. Ces éléments, soumis au tamis des éléments théoriques de référence vus plus haut, donneront une première coloration aux hypothèses de travail.

Les domaines d'expression du «vibratoire-phénomène» analysés ici seront successivement : la sphère bucco-pharyngée, le corps et l'espace, le mouvement et le jeu sur le médium. Chacune de ces parties correspond à un domaine d'expression du vibratoire-phénomène tel que synthétisé dans le tableau ci-dessous. Au regard de chaque catégorie d'expression, le vibratoire-processus sera analysé à l'appui des conceptualisations issues de la littérature.

V. 2. 2. 1. Sphère bucco-pharyngée

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, Nourrissage	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding, handling, feeding</i> , objet contenant optimal

V. 2. 2. 1. 1. La voix nourrie par le vibratoire

Lors du 2^e trimestre, l'investissement oral est bien présent, Flavien émet des syllabes : «ba ba ba» pour la première fois. Cela génère alors en chacune de nous un fort enthousiasme. La voix sort bouche ouverte, le respire est aussi massif et en concordance avec ses soubassements émotionnels. Ces moments d'expression s'effectuent dans une très grande proximité avec moi. Le regard est alors d'une particulière intensité, comme s'il fallait absolument le contenir, le porter, dans ce risque majeur de laisser la voix sortir hors de soi. Il m'arrive alors de dire alors qu'il fait «bababa» : «tu as retrouvé le chemin de ta voix» et en réponse il se tape le ventre.

Cependant, il y a en général une dichotomie importante entre une voix qui est massivement émise bouche fermée et le jeu respiratoire qui se manifeste par des inspirations presque invisibles car nasales, et des expirations massives par la bouche. Dans ces moments, où le jeu relationnel s'étaye sur une imitation réciproque par le truchement de l'échoïsation théâtralisée que j'effectue à partir des mimiques de Flavien, il déploie une concentration intense à observer ma propre bouche, mon visage. Il semble alors scruter avec un intérêt majeur ce qu'il en est de cette «béance», comme s'il se regardait dans un miroir, pour apprivoiser un *ersatz* de sa propre réalité.

Ces échanges s'effectuent après le jeu sur le violoncelle, et alors ces longues observations et tentatives d'imitation se répètent et trouvent là la satisfaction de la sécurité d'un retour du même dans la relation. Je ressens alors comme un nourrissage intensif par le vibratoire du violoncelle exercé par Flavien ou moi, comme une tétée goulue et sonore pour alimenter sa voix, pour animer la zone orale dans son intégralité (interne et externe), et ainsi mettre en excitation la zone érogène (dedans/dehors) bucco-pharyngée.

Flavien multiplie aussi les découvertes sonores de son propre corps. Il arrive et repart régulièrement des séances en produisant une vibration labiale qui m'évoque alors la correspondance des sphincters : sphincter anal et sphincter oral chacun à une extrémité du tube interne. Il poursuit ces vibrations (purement aériennes, sans voix) jusqu'à un son grave (passage du souffle et mariage avec la vibration interne des cordes vocales : passage à la voix). Ce mélange de vibration labiale et d'une voix grave grinçante parle, selon moi, des articulations internes que Flavien découvre, des explorations dans la consistance, la profondeur de son organe interne.

Flavien sort également de l'adhésivité sonore : j'entends par là l'émission de sons continus, internes, sans interruption. Il s'essaie avec surprise et plaisir aux sons aigus en appui sur le violoncelle (sur un son bref et intense qui claque par exemple) : ces sons vocaux aigus, pouvant s'assimiler à des cris, le surprennent car ils surgissent de lui comme par surprise. Dans les sons graves, il peut aussi s'autoriser des scansionnements et, comme un rire contrôlé émettre des «hé, hé, hé, hé», que j'échoïse particulièrement. Il joue aussi à taper sur son sternum en émettant des sons comme pour les faire résonner à l'intérieur de lui.

Sensible à mes hypothèses, Flavien semble manifester de façon de plus en plus claire ses acquiescements ou ses refus. Par exemple, à l'émission d'un son grave bouche fermée je peux dire : «Tu tiens ta voix dedans aujourd'hui». Il laisse alors sortir un son grave et coincé bouche ouverte comme pour montrer en même temps sa volonté et son impuissance. De même, quand je lui propose de chanter en disant : «Tu peux laisser sortir ta voix», il ouvre la bouche sans faire de son. Parfois Flavien se montre participatif dans le jeu vocal que nous avons instauré. Par exemple, il écoute la chanson de début et l'accompagne de sa voix grave vibratoire : la vibration est plus forte, comme un son qui frotte.

Toujours dans cette ambivalence et cette retenue entre dedans et dehors, Flavien respire fort et se tient la bouche comme pour contrer des entrées ou sorties non contrôlées et tenir/sentir l'endroit par où «ça passe». Ainsi, la psychomotricienne et moi avons souvent des mots pour tenter de rassurer Flavien sur ses expériences courageuses, nous pouvons lui dire : «Ce n'est pas dangereux, ta bouche tient». Ou encore, alors que le violoncelle est rangé, il émet un son bouche fermée puis un son bouche ouverte, et Lætitia de l'encourager en disant : «Ta voix reste là, même sans violoncelle».

Jusqu'aux dernières séances, Flavien conservera ce besoin de nourrissage intense, qui évoque l'expérimentation du passage entre vibratoire passif et vibratoire actif, passage du dehors au-dedans et métabolisation de ce contenu mouvant échangé, par exemple séance 37 (observations de Floriane):

«Il est complètement avachi entre elles, et pendant la chanson il touche Emilie et semble très près de Lætitia aussi. Il s'étire fort, il tombe vers le sol et fait une production de "babillage" : "brrrrbrrrrbrrrr" en faisant trembler ses lèvres.»

V. 2. 2. 1. 2. La voix coincée entre dedans et dehors, investissement du respire

Un événement important s'est produit entre la 20^e et la 21^e séance, entre le 2^e et le 3^e trimestre, où Flavien a dû subir une importante intervention chirurgicale (changement de pile de son pacemaker) programmée qui a été suivie par une période de convalescence. Ceci a marqué un tournant dans les expériences que Flavien a fait sur le plan oral. Les séances qui ont lieu juste avant et après son opération et sa longue absence ne donnent plus lieu à l'émission de syllabes ou de sons bouche ouverte. Il est difficile de faire un lien direct entre cet événement et la «fermeture buccale» de Flavien. Il y a également d'autres enjeux, d'autres découvertes, d'autres territoires corporels qui sont explorés. La sphère orale continue d'être appréhendée, mais de façon plus contenue, intérieure.

Nous entendons souvent une «voix coincée» à l'intérieur. D'ailleurs, Flavien arrive et repart des séances avec une voix grave, ronronnante, bouche fermée. L'observatrice note par exemple :

«Il a une voix toute «coincée». Emilie imite cette voix qui grince et parle à Flavien. Elle touche le sternum de Flavien en lui disant «Ta voix est toute coincée là-dedans» (approximatif) avec la voix elle-même «coincée».»(Séance 17)

En début de séance il peut aussi montrer son souhait de nous rejoindre dans le chant. Voici comment débute la séance 19 :

«Flavien arrive avec un grincement de voix. Pendant la chanson du bonjour, il sourit, ouvre la bouche et fait des sons de grincement assez forts en tenant la main d'Emilie, puis il se jette dans le canapé au cours de la chanson. Il s'agite dans le canapé, il sourit, il a l'air très heureux de retrouver ces voix. Je souris, Lætitia aussi : son émotion est communicative. A la fin de la chanson, il arrête ses gros sons bouche ouverte pour retrouver le son de grincement bouche fermée avec lequel il est arrivé.».

Nous sommes très mobilisées sur la question vocale et Flavien y participe avec détermination, par exemple séance 18 :

«Il a la bouche fermée. Quand Emilie lui met la main sur le sternum, il respire bouche ouverte. Puis il referme la bouche, avec toujours sa main qui frotte son menton. Il fait vibrer les cordes (du violoncelle) avec l'auriculaire et l'annulaire. Il ouvre la bouche et respire. Il la referme, la rouvre, mais toujours sans son.»

La respiration et la voix semblent détachées l'une de l'autre : le souffle peut passer du dedans au-dehors et inversement alors que la voix reste confinée et parfois, semble éteinte. L'enjeu de la respiration est bien plus fort et d'ailleurs, il semble bien repérer la différence entre sa bouche et son nez. Par exemple, séance 18 :

«Et tout cela devient encore plus intense, nous sommes très proches avec Lætitia ; dans son dos et lui face à moi, un regard intense, des respirations fortes mais aucun son puis il touche son nez, je lui fais remarquer et se met à respirer bruyamment exagérément par le nez».

Il arrive aussi avec une forte mobilisation de l'intérieur de la bouche, en témoignent des mouvements de mâchoire complexes, comme s'il effectuait une gymnastique buccale. La salivation peut aussi être importante dans ces moments. Il semble parfois vivre un vrai chaos à l'intérieur de sa bouche. Notons lors de la séance 19 :

«Il s'agite dans toute la pièce, toujours les deux doigts sur ses oreilles, en faisant des sons très intenses la bouche fermée, comme des sons de respiration coincée (comme s'il se noyait et essayait de respirer à la surface). De temps en temps il fait des «pffffff» (la vibration des lèvres) en postillonnant fort. Il bave beaucoup, Emilie et Lætitia lui essuient la bouche de temps en temps. Emilie : «Ça sort !».

Par la suite, nous observons beaucoup d'agitation, toujours avec ses mains qui bouchent ses oreilles ; nous n'arrivons pas à savoir si l'enjeu est de bloquer ce qui vient de l'extérieur ou d'empêcher de sortir ce qui est à l'intérieur. Flavien est dans une quête «effrénée» à ce sujet :

«Emilie sort le violoncelle. Elle s'assoit sur l'accoudoir et fait des notes graves à l'archet. Flavien continue de marcher dans la pièce en se bouchant les oreilles et avec les mêmes sons. Puis il reprend un léger grincement, toujours la bouche fermée. Il va devant Emilie, elle s'arrête de jouer pour lui demander s'il veut jouer lui-même. Il fait vibrer une corde puis repart marcher dans la pièce avec ses sons de respiration/rôle très forts, toujours les oreilles bouchées. Emilie joue un petit morceau avec les cordes du violoncelle, au doigt. Elle chante en même temps. Flavien ouvre la bouche et sort des sons de raclement de gorge très bruyants. Il ne s'arrête plus. Il lâche une main de son oreille et l'agite sur le côté. Il la remet. Il emplit l'espace de son, c'est très bruyant et continu. Il bave de nouveau. Lætitia lui dit «Ça part de partout» et lui frictionne l'arrière du corps. Il marche dans la pièce toujours les mains sur ses oreilles en faisant des sons très forts bouche ouverte. Il fait vibrer une corde au passage.» (Séance 19)

Ainsi, après un mouvement d'ouverture de la sphère orale vers l'expression articulée, Flavien semble expérimenter un retour en soi de cette modalité vibratoire orale ; il joue avec et fait l'expérience de la jonction entre dedans et dehors. Nous sommes parties prenantes, comme assimilées à cet environnement externe non encore détaché pour Flavien. Ses mouvements d'incorporation massifs, donnant l'impression d'un nourrissage intense, continuent à nous impliquer dans ce bain vibratoire oral. Le «théâtre de la bouche» (D. Meltzer, 2000) prend ici tout son sens, même si nous ne sommes clairement pas dans la mise en sens, ni la mise en scène, et à peine dans la mise en forme. Nous esquissons avec Flavien les possibilités exploratoire de l'espace vocal, entre dedans et dehors grâce au maniement du phénomène vibratoire.

Lors d'une des dernières séances (36), j'observe des poussées internes de la voix et du souffle chez Flavien, comme si la colonne d'air faisait fonction d'axe vertical, d'appui. A certains moments, je note des «vécus apnéiques», avec prise de grande goulée d'air avant de tout retenir en effectuant une poussée interne puissante et en la maintenant enfermée, bouche fermée. Je note qu'en début de séance, je m'étais «élancée» dans un très long son médium chanté tenu. Après coup, je me suis demandé s'il avait «imité», repris cette façon de tenir et expirer. Comme pour montrer un chemin, je me suis essayée à décomposer ce mouvement de transformation de l'air en voix en reprenant la poussée, mais en ouvrant excessivement ma bouche et en allongeant le moment où le souffle devient voix. Il y a été très attentif. Floriane note :

«Emilie lui verbalise "Et toi"? Flavien fait un son dans sa gorge, et elle verbalise "c'est bloqué dans

Flavien". Lætitia lui verbalise qu'il sait souffler, et pendant quelques secondes, Emilie et Lætitia prennent le temps de respirer fort, de souffler. Emilie ajoute qu'il faut "ce qui vibre dedans" en plus du souffle pour faire une voix, ce qu'elle fait directement et Flavien sourit.»

Ici, c'est l'intuition d'une forte attention à nos propres modalités d'utilisation du souffle et de la voix qui nous guide à théâtraliser un respire et à s'offrir comme surface d'accueil et de rebond. Le passage du souffle à la voix, cette articulation offerte par et dans le vibratoire, ressenti profondément intime et néanmoins partageable semble interpeller Flavien.

V. 2. 2. 1. 3. Risque de l'ouverture et tentatives de contenance en appui sur le vibratoire

L'exploration de la sphère bucco-pharyngée se poursuit lors du 4^e trimestre avec des avancées notables, notamment dans l'investissement de la bouche de l'autre, en appui sur ses propres éprouvés. La bouche est la plupart du temps comme verrouillée, et les lèvres, limite entre le dedans et le dehors, sont frottées activement avec sa main. Il est notable que lorsque Flavien utilise sa voix, lorsqu'il met en vibration ses cordes vocales, la bouche reste fermée. En revanche, le passage du souffle, ou plutôt la prise d'air, se fait bouche grande ouverte. Les «échappées» involontaires et explorations vocales donnent lieu à des manifestations émotionnelles intenses. Nous notons les contrastes toujours importants entre le dur et le mou, le dedans et le dehors, l'ouvert et le fermé.

Le contrôle étroit que garde Flavien sur l'orifice buccal semble trouver sa justification dans les angoisses massives qui l'étreignent suite à certains moments de lâcher-prise :

«Fin de séance ok, cependant il a du mal à lâcher physiquement : Laetitia, la barre orange pour se déplacer (il s'agit de la main courante située à l'extérieure sur le chemin séparant les deux pavillons), s'agrippe à tout comme si le lâcher-prise des rires à gorge déployée avait ouvert à un certain vertige et qu'il fallait maintenant s'agripper pour retourner dans un lieu vide de nous»

Ce passage est assez saisissant, non par le lien de cause à effet observable, mais plus par la qualité de surprise qu'il amène chez les co-thérapeutes au moment où le rire libre a jaillit chez Flavien. En effet, c'est immédiatement à cet instant de la séance que je pense, et à mon propre contre-transfert, quand je constate les agrippements de Flavien à l'issue de la séance. La béance, le lâcher-prise, le risque inconsidéré d'avoir laissé échapper quelque chose de lui par le rire spontané semble avoir créé une insécurité que Flavien aurait cherché à contrecarrer en s'agrippant fortement sur le chemin du retour, chemin de la séparation...

Ces extraits mettent en évidence les deux impressions notées plus tôt : tout d'abord la sensation de bouche pleine dont le contenu pousse de l'intérieur, la bouche restant résolument fermée, mais également lorsque je chante : le fantasme d'une tétée vocale où Flavien se met à respirer bouche grande ouverte en se déplaçant dans l'espace comme pour attraper la résonance vibratoire en suspension dans l'air.

Une esquisse d'appui sur l'imitation se dessine également lorsque Flavien tente une réponse à ma voix. Il expérimente de plus en plus de sons, et laisse petit à petit entrevoir une sécurité plus importante, qui permet à certains sons de s'échapper bouche ouverte (séance 24):

«Dès que nous chantons (doucement et avec voix grave) la chanson du bonjour, il se blottit tout sourire dans le canapé en jouant d'une main avec ses lacets. Nous parlons de la voix coincée dedans, de la voix qui vibre dedans mais ne sort pas, de la poussée forte mais qui ne fait pas sortir la voix, je ponctue cela de phrases chantonnées. Il semble très à l'écoute et fait des va-et-vient de plus en plus larges, il sort et je l'entends chanter en-dehors de la pièce, de notre regard. [...] il émet de plus en plus de sons tout près de moi, joue l'ouverture fermeture, pose le violoncelle qu'il fait vibrer contre lui comme s'il fallait cela pour le mettre lui en vibration, pour déclencher la voix. La bouche s'ouvre de plus en plus et des sons s'en échappent. Je parle de la sécurité à faire sortir la voix, que mes oreilles et celles de Lætitia vont l'entendre et l'accueillir et que ce n'est pas dangereux. Je pense : est-ce que nos voix sont trop différentes ? La mienne claire et organisée et la sienne coassante, étriquée et incontrôlable ? Alors il se met à chanter bouche fermée en variant les notes et les rythmes avec une très jolie voix douce (Lætitia l'entend aussi), reprend mon thème en écho.»

De cette séance avait émergé le fantasme de la recherche du contenant buccal et la recherche d'un contenant sûr pour y accueillir sa voix. Il y a aussi le contraste important entre le fait de pouvoir lâcher sa voix en-dehors de la pièce (très à distance), ou très près de moi. A plusieurs reprises, Flavien m'a donné la sensation d'avoir une bouche pleine, fantasme lié au «théâtre de la bouche» (D. Meltzer, 2000) qu'il donne à voir (bouche fermée, cependant), ou fantasme lié au désir de communiquer par le langage, et où la parole, la langue, reste coincée à l'intérieur, et pourtant pousse de toutes ses forces. (Séance 26):

«Il utilise sa voix à la fin de la chanson du début, toute douce, bouche fermée mais vraiment comme s'il prenait part au chant. Beaucoup d'exploration buccale également. [...] la fin est très difficile, il semble sur le point de nous dire quelque chose, sa bouche paraît pleine j'ai même l'impression qu'il va régurgiter mais il y a toute cette tension et se regard aigu»

Ou encore séance 27 :

«Ce temps est long et je vois que sa bouche semble pleine mais je ne sais pas de quoi. Je suis un peu perdue. [...] Il me semble encore avoir beaucoup de choses dans la bouche (du dur, du mou, du mouillé, de l'air), il voit la porte et s'échappe !»

En contraste avec ce qui a pu être décrit précédemment, des impressions de béance dominant parfois (séance 29) :

«Je sens une poussée très forte à l'intérieur de sa gorge, sa bouche qui s'ouvre en grand mais semble être un gouffre, un immense vide. Il était arrivé avec les joues gonflées, comme pleines d'air.»

Peut-être pourrions-nous envisager que ces deux fantasmes ne font qu'un et que Flavien apparaît alors comme ayant la bouche pleine de vide ?

Ces manifestations affectivo-sensorielles semblent mettre en tension le sujet et les co-thérapeutes, dans un éprouvé commun très archaïque où les limites entre dedans et dehors, entre plein et vide, entre vivant et mort semblent indécidables. Plusieurs moyens de trouver une contenance émergent et se concrétisent dans la mise en mots des co-thérapeutes. Mais ce qui semble sous-jacent et déterminant est l'appui sur le vibratoire dans ses manifestations vocales, respiratoires, kinesthésiques, proprioceptives. Ce vibratoire commence à se figurer dans la relation ; il devient une matière d'échange et de reconnaissance, entre le sujet et les objets externes. Par exemple, le souffle est manié très régulièrement par Flavien lors des séances. Il figure alors le passage entre le dedans et le dehors, comme une limite rendue tangible par le passage de l'air entre les lèvres ou dans les narines qui suscitent sa curiosité.

V. 2. 2. 1. 4. Le silence, risque et potentialité activatrice de la relation

Si je suis silencieuse, Flavien cherche à «m'actionner» et ce geste adressé, témoin de son désir, donne consistance à nos simples impressions d'être en lien (séance 23) :

«Si jamais je n'ouvre pas la bouche (ni voix parlée ni voix chantée) il vient agir avec son doigt sur ma bouche en même temps que la corde du violoncelle»

Séance 26 :

«Il s'installe avec plaisir dans le canapé et nous commençons à chanter. Avant, je suis assez silencieuse et volontairement je ne parle pas, il attrape ma gorge avec sa main. Je me mets alors à parler»

Au cours du dernier trimestre d'observations, nous avons vu évoluer Flavien dans l'investissement de l'oralité. Il continue d'être «animé», voire fortement «excité» par l'écoute de mon chant. Il se montre plus actif pour obtenir de moi que je chante ou que je parle. Je note comment le silence, ou plutôt «l'absence de voix», contribue à «éteindre» progressivement le visage de Flavien, et comment il peut réagir à l'écoute de cette voix qui revient, par exemple séance 35 :

«Sans son de ma part il reste comme ça et son sourire s'efface progressivement.» puis : «Il s'est mis à saliver lors de la chanson de début et son sourire était bouche fermée mais immense, je lui

parle de ce que je vois sortir de sa bouche.[...] Je chantonne et tout de suite il s'anime d'avantage»

Nous observons également que Flavien exprime des demandes actives et précises et qu'il établit des liens physiques témoignant de la saisie des liens de cause à effet entre un organe et l'effet qu'il produit, (observations de Floriane séance 35):

«Il vient chercher la bouche d'Emilie avec ses mains, et Emilie tapote sur son menton [...]. Il revient vers Emilie, touche les cordes et puis la bouche d'Emilie. Elle verbalise que c'est une demande pour qu'elle chante, il retouche ensuite sa bouche. Elle se remet à faire de la musique et chanter en décrivant ce qu'elle voit [...]. Il touche le menton d'Emilie, elle dit que c'est une demande de chant, et fait des sons avec sa voix, puis lui demande de sortir sa voix aussi. Puis Emilie finit par lui toucher le menton à lui aussi, comme pour utiliser son propre moyen de communication, son propre geste pour lui demander de chanter. Les sons qu'Emilie produit maintenant sont plus doux, et Flavien va ouvrir la bouche pendant quelques secondes.»

Ou encore, séance 37 :

«Après la chanson, il fait une petite voix grave. Emilie s'abaisse près de lui, au bord du canapé, après lui avoir dit quelques mots s'installe un grand silence, Flavien dirige son doigt vers sa bouche. Emilie chante alors, et Flavien sourit, il tient ensuite son menton.»

Et cette saisie de l'organe de l'autre, que j'interprète comme une demande silencieuse mais évidente d'un désir de «voix», constitue le préalable d'exploration de cette zone corporelle chez l'autre et chez lui (séance 25):

«Il me saisit le menton et m'attrape l'arrière du cou, j'entends sa voix grave tout doucement. Exploration très intéressée de mon menton, du dur de ma bouche et il est sur le point de mettre les doigts dans ma bouche (je me recule). L'intériorité est testée comme s'il y avait une vraie découverte, il me regarde intensément.»

V. 2. 2. 1. 5. Voix chantée et voix parlée

Il est flagrant que voix parlée et voix chantée ne rencontrent pas du tout le même accueil chez Flavien. Tout d'abord par le sourire immédiat et la recherche d'une posture d'écoute, Flavien témoigne de son plaisir à entendre nos voix chantées (séance 31, notes de Floriane):

«Flavien a du mal à entrer dans la salle, il se met sur le canapé de l'entrée. Nous chantons la chanson du début, toutes les trois, et Flavien se jette sur le canapé après avoir fait un peu le tour de la pièce rapidement. A la fin de la chanson on peut entendre un son de la gorge de Flavien, puis il sourit.»

Il semble parfois ignorer ma voix parlée mais réagit instantanément avec jubilation aux retrouvailles avec mon chant (séance 32) :

«Flavien arrive avec une voix aiguë, comme en réponse à la mienne, en tous les cas il arrive du dehors avec sa voix. Nous chantons, plutôt dans les graves et alors il sourit, s'anime, prend joie littéralement et va se nicher dans le canapé. Quand je me mets à lui parler en chantant son sourire est instantané, il s'anime, il semble reprendre vie, je lui explique alors des choses en chantant. [...] Ma voix le dynamise, il se lève et son mouvement est vif. [...] Je lui parle de cela en chantant et sans chanter, il bouche une oreille et il fait mine de s'en aller, il ouvre la porte et s'en va. Je rythme

et alors il se déplace, je chante en même temps et il montre un grand plaisir qui se mue en excitation et alors il sort et il utilise sa voix dehors, il rit et se déplace et utilise sa voix.»

Ici, nous voyons que ce n'est pas tant le langage que Flavien évite mais plutôt la voix parlée ; il se bouche les oreilles. En revanche, mes propositions chantées, simples descriptions de ce qui se passe sur l'instant, retiennent son attention. Nous voyons également à quel point il est comme tenu, voire dynamisé par ma voix ; si elle se fait énergique, alors il se lève d'un mouvement vif. Nous voyons ici les potentialités d'accordage tel que D.N. Stern (1985) nous l'enseigne. De la même manière que ma voix parlée semble avoir généré sa sortie de la pièce, nous voyons qu'il peut aussi être comme «débordé» par une excitation ; excitation qui est consécutive à un plaisir intense dans l'échange vocal notamment, et dont il semble vouloir se distancier. Il expérimente d'ailleurs seul sa voix et des rires hors de la pièce. Ici, il peut s'agir d'un retournement passif-actif dans le sens où Flavien arrive avec sa voix que nous accueillons et à laquelle nous répondons avec nos chants qu'il reçoit à son tour mais qu'il saisit comme une réponse à sa question. Il devient alors sujet du dialogue, même si celui-ci est arrivé incidemment, mais il est arrivé par lui. La jubilation menant à une excitation difficile à contenir semble liée à cette découverte de son pouvoir d'activation de la relation à l'autre grâce à sa voix. Il donne l'impression d'avoir pu se saisir lui-même dans cette relation, il joue avec son pouvoir invoquant (en référence à la pulsion invocante d'A. Didier-Weill, 1976).

Notons, après ce moment jubilatoire intense, l'effraction émotionnelle qu'il va chercher à contenir en se distanciant physiquement. Cette distanciation lui ouvre alors la possibilité de manipuler lui-même sa voix. Ici, on peut penser au processus d'incorporation. Le matériau vibratoire vocal échangé, dompté, apprivoisé en quelque sorte, vient trouver un contenant par l'action volontaire de Flavien. Il va alors mettre en forme une limitation entre lui et les objets externes, il va reprendre à son compte et avec joie cet objet d'échange ancré corporellement. Il semble y avoir ici un passage entre l'état de transe où le Soi est indifférenciation palpable (lorsque nous dialoguons, échangeons nos voix), à un état de saisissement des limites grâce aux mouvements micro et macro-rythmique progressivement activés par le sujet (lorsqu'il manipule en lui son vibratoire vocal et quand il se met en mouvement pour créer une distance).

V. 2. 2. 1. 6. La voix chantée qui raconte

La façon de se reconnecter avec Flavien, avec une sensorialité remantelée, et des affects adressés, est de recourir à la voix chantée, voix chantée qui raconte ce qui se passe. Il y a donc là un «gain de sens» possible grâce à l'intrication : sensorielle, affective, symbolique. Par exemple lors de la séance 21 :

«Je passe un long moment à lui chanter des choses sur une petite ritournelle assez aiguë, il apprécie, je lui parle de ce qu'il aime dans la voix qui chante qui est vivante et où il n'y a pas que des mots. J'essaie d'engager Flavien à utiliser sa voix mais elle semble coincée dans sa gorge, il respire fort avec le nez (inspire) et guette ma voix, il sort un ou deux aigus «étranglés», fruits d'une excitation mais sinon pas de voix, quelques sons graves poussés des tréfonds de sa gorge mais coincés dans celle-ci à l'écoute de mes graves, je théâtralise avec des sons graves et des gros pas, cela l'amuse et il tapote son bas ventre. Il y a toute une conscience du corps qui semble s'installer, n'y aurait-il alors pas de possibilité d'investir la bouche ? Celle-ci semble «condamnée».

Ces éléments donnent l'impression que Flavien construit une limite entre le dedans et le dehors ; il n'est plus «ouvert aux quatre vents», mais contient en lui, filtre l'air et le vibratoire de façon différenciée, ne s'appuie que sur un canal relationnel étroit et sécurisé pour laisser passer la voix. Intéressé par nos propositions, nos hypothèses, Flavien s'applique à y répondre, à explorer plus avant ces zones de «passage» du souffle, du mouvement ; ces zones contact avec le monde. Il est très démonstratif, nous adresse ses recherches par le regard et par des expressions faciales de plus en plus variées.

V. 2. 2. 1. 7. Le vibratoire et le sens

L'adjonction de ma voix chantée (et adressée) aux sons rythmiques du violoncelle provoque un cortège d'expériences orales : vibration des cordes vocales et respiration intense. Mais il est intéressant de voir que suite à cet échange, Flavien va aisément s'amuser à passer dans notre dos et même lâcher facilement nos regards et saisir un instrument en main. Plus encore, il parvient à se lâcher lui-même également. Séance 29 :

«Je chante «Flavien...» en faisant quelques Dos graves au violoncelle, il semble très heureux, danse, sourit et émet quelques sons graves, respire bouche grande ouverte comme s'il respirait pour la première fois, des grandes bouffées d'oxygène. Puis il s'agenouille sur le canapé dans mon dos là où il y a les instruments et se saisit de la castagnette à manche, qu'il agite doucement tout en tournant autour de moi et de l'instrument, je reste au sol, il tourne autour passe dans mon dos, va de Floriane à moi et à Lætitia».

Le maniement du violoncelle favorise toujours l'utilisation de la voix et progressivement, nous proposons du sens à ses expériences, sens dont il se saisit (séance 31, notes de Floriane):

«Puis, il retouche les cordes, mais cette fois en alternant le son aigu de la corde avec le son aigu de

sa bouche. Il cherche à bouger, à reculer mais le violoncelle étant sur lui il n'y arrive pas et reste alors à sa place. Il fait un long souffle en continu, et de manière très douce. Emilie verbalise ce qui se passe, et suite à cela il va faire d'autres souffles, cette fois plus saccadés, comme des souffles articulés. Lætitia verbalise qu'elle entend ce qu'il fait même s'il ne la voit pas, puis ensuite il fait un gros son de corde, puis colle son oreille près des cordes. Cela semble plus facile pour lui de reproduire le son qu'il écoute, ou d'en faire une tentative. Lætitia vient mettre sa main (elle est derrière lui) sur sa gorge, en lui disant que ses cordes à lui sont là, et qu'on les entend aussi. Il fait alors un son avec sa bouche, et non un souffle, c'est bien prononcé.»

Les moments d'émerveillement que nous pouvons partager lors des ateliers sont souvent constitués de ce sentiment d'une compréhension mutuelle intense, d'un accordage tout à fait abouti, spécifiquement quand nous voyons Flavien réagir au sens de nos propos.

Ce sont parfois de simples impressions fugaces qui me traversent et qui donnent lieu au fantasme d'une parole qui arriverait dans cette bouche, par exemple séance 28 :

«Au départ j'avais imité ses mouvements des lèvres comme un « Pffffff » ce qui est nouveau, il semble chercher à mobiliser l'intérieur de sa bouche et fais des grimaces, je me surprends à trouver la ressemblance avec la bouche de sa mère et à espérer qu'un mot en échappe !»

La séance suivante, les expressions émotionnelles de Flavien, et l'intensité du lien qu'il autorise, me font entrevoir les potentialités dynamiques à l'œuvre dans son ouverture au monde et à ses objets. Séance 29 :

«Mon laïus du début l'a peut-être confronté à un non-sens où les paroles ne s'adressaient pas qu'à lui et qu'il était privé de sa parole. Je sens des larmes au bord de ses yeux et des miens, je mets en mots cette tristesse, je parle de la voix, de sa voix. [...] Quand j'indique que Lætitia et Floriane le voient, entendent les sons qu'il fait avec le violoncelle mais pas sa voix, il va se déplacer de l'une à l'autre en «élargissant sa bulle» et ouvre sa bouche en grand pour souffler. C'est magnifique de voir à quel point il se saisit de ces paroles, il est vraiment dans un lien et dans une présence remarquable, il se saisit de plus en plus de lui-même. Je me sens beaucoup moins collée à lui, nous l'applaudissons à plusieurs reprises, notamment car il fait un geste de taper dans ses mains de lui-même quand il joue du violoncelle»

Ou encore, séance 30 (notes de Floriane):

«Flavien émet un son grave, plusieurs fois. Il recule toujours après avoir touché les cordes (ressent la vibration ?). [...]Le violoncelle est maintenant au sol, il le touche avec ses deux mains. Une fois au sol il colle son oreille très proche du violoncelle quand il joue. Il sourit fort. Emilie lui verbalise "et ta voix ?", Flavien enchaîne alors avec un son grave, très long en continu, puis ensuite avec des petits sons comme une tentative d'articulation, ils sont les uns après les autres, prononcés de manière saccadée. Il rigole alors fort en touchant la corde. Emilie lui verbalise qu'on dirait un peu des mots, et Flavien, par une expression faciale qui reste très légère me donne encore une fois l'impression d'acquiescer, ou du moins d'être dans une écoute forte de ce que dit Emilie»

Ce sont aussi des moments de tristesse face à l'incommunicabilité par le langage qui peuvent s'installer :

«Emilie se rapproche doucement de lui et se met à chanter, ensuite elle lui pose la question "toi aussi tu chantes ?", suivi d'un souffle fort de la part de Flavien. Emilie prend l'harmonica, Flavien se dirige alors directement vers le canapé et plonge en se recroquevillant dedans. Il écoute dans

cette position, et ensuite Emilie vient le voir avec l'instrument et lui tend. Il va alors le mettre sur sa bouche, et pose ses lèvres de chaque côté de l'instrument, correctement, mais n'effectue aucun son dedans. Suite à cela, Emilie est proche de lui mais moins en fusion que la dernière fois, elle verbalise le fait que Flavien s'exprime avec son regard. A un moment, Flavien touche la bouche d'Emilie, Emilie chante, puis touche la bouche de Flavien et verbalise "à toi", mais rien ne sort de la bouche de Flavien. Flavien tapote sur ses dents, Emilie verbalise qu'il touche du "dur". Il baille pour la deuxième fois depuis le début, et Emilie alors se rapproche très près de lui pour lui faire comprendre qu'elle écoute, et verbalise "tu as un secret à me dire ? je t'entends" (sûrement amené car le bâillement prévenait peut être d'une sensation dans la bouche car il essayait d'effectuer un son, je n'ai pas pu le voir). Emilie verbalise qu'il souhaite parler mais qu'il ne peut pas le faire avec les mots, elle ressent une grande émotion à ce moment-là, et perçoit dans un œil de Flavien une humidification, avec un regard qui semblait très triste»

Dans cette séquence, un dialogue s'était notamment instauré avec le maniement de l'harmonica que Flavien a pu saisir des deux mains, mais dans lequel il n'a pas pu mettre son souffle. Ce dialogue inégal et la mise en mots de cette impossibilité à parler a fait naître une tristesse intense chez Flavien qu'il m'est impossible d'attribuer avec certitude à la justesse de mon hypothèse, mais le ressenti commun intense était, en revanche, bien palpable.

Il est arrivé aussi de parler de notre histoire commune, de raconter Flavien dans le passé de notre rencontre. Voyons ce qu'observe Floriane alors que je parle à Flavien de ses productions sonores lors de séances passées :

«Flavien regarde dans le vide, et semble apaisé. Emilie parle de l'année dernière, que Flavien pouvait émettre des "bababa" et "mamama", Flavien fronce légèrement les sourcils pendant ce temps, il fait un mouvement de tête, et ferme sa bouche de plus en plus fort. Emilie continue de parler sur Flavien à Flavien, et il est très très calme pendant ce temps-là. La voix chantée d'Emilie met Flavien en mouvement.»

Nous voyons dans cette séquence une réaction d'écoute très intense de Flavien et même une expression de fermeture, comme s'il désapprouvait cette initiative de ma part. Il se peut aussi qu'il se ferme intentionnellement et avec force à cette voix parlée insupportable ! Quelle que soit l'hypothèse valable, l'issue semble se trouver dans l'écoute de la voix chantée qui anime alors Flavien et le met en mouvement.

V. 2. 2. 1. 8. Voix et violoncelle, différenciation, décolllement des objets, début de maîtrise des limites

L'exploration de la voix s'appuie sur les jeux avec le violoncelle, les rapprochements sensoriels et fonctionnels que Flavien découvre. Il amorce aussi un rapprochement entre ma bouche et ma voix, différenciées du violoncelle, identifie mes cordes vocales comme étant différentes des cordes du violoncelle. Il est acteur dans cette exploration ; c'est réellement la saisie de cette position active qui démontre le cheminement intellectuel et sensoriel de Flavien. Séance 35 (observations de Floriane) :

«Flavien fait des sons avec sa bouche, et en parallèle il touche les cordes, une fois que la corde produit un son, il va ensuite faire un son dans sa bouche. Ce n'est pas directement après mais il alterne entre corde et vocal [...] Il fait des sons dans sa gorge tout en maintenant le violoncelle contre lui, puis touche la bouche d'Emilie[...]Il revient vers elle, touche les cordes et puis la bouche d'Emilie. Elle verbalise que c'est une demande pour qu'elle chante, il retouche ensuite sa bouche. Elle se remet à faire de la musique et chanter en décrivant ce qu'elle voit»

Beaucoup d'explorations sonores, spatiales et corporelles vont être proposées par Flavien qui associe alors librement dans sa gestuelle : il active des parties de son corps et les effets produits. Séance 36 (observations de Floriane) :

«Pendant tout ce temps il ne produit aucun son dans sa gorge. Emilie se rapproche de lui, et lui verbalise qu'il a la bouche fermée. Elle lui dit "tu montes un peu" et Flavien produit presque directement après un son plus aigu avec la corde, puis touche de nouveau la corde et regarde Emilie. Elle fait une voix chantée, ce qui fait sourire Flavien. [...] Flavien pousse des sons dans sa gorge, en maintenant bien sa bouche fermée. Il tend vers le grave, comme un grognement. Il regarde Emilie, et touche doucement la corde. Il fait des allers retours entre Emilie et Lætitia[...]Flavien rapproche de nouveau sa tête des cordes lorsqu'il les fait vibrer, mais cette fois il la colle presque entièrement sur le violoncelle. Sa main est positionnée sur sa bouche et il tapote ses dents. Puis il produit un son aigu, et prend de la distance avec l'instrument. Suite à ce moment, Flavien amène des comportements intéressants : il souffle et grogne, tient sa bouche avec sa main et tapote sur ses dents, et on remarque qu'il tape aussi parfois avec un pied sur le sol sur un temps court. Il semble tout de même fermé, en gardant tout à l'intérieur. Il tape à nouveau du pied sur le sol un peu après ce temps.»

Ce qui est remarquable ici, c'est le début d'une articulation entre souffle et voix à l'appui du violoncelle. Séance 37 (observations de Floriane) :

«Emilie chante, Flavien s'agite un peu mais continu à toucher les cordes, elle ajuste sa voix aux cordes touchées (ou l'inverse ?). Flavien a une grosse agitation courte, il fait un son aigu avec la corde. Un moment de silence s'installe, et Flavien laisse aller un soupir. Il continue ensuite d'alterner entre cordes et la voix d'Emilie.»

Semble émerger aussi un début de maîtrise : bloquer/contenir dedans et pousser/sortir hors du corps. Séance 37 (observations de Floriane) :

«Emilie va poser le violoncelle sur le canapé pour que ce soit plus confortable pour Flavien, qui s'assoit alors à côté. Il touche les cordes, laisse un petit son aigu sortir après avoir touché une

corde, et ce plusieurs fois. Suite à ce temps un son aigu sort de sa bouche, qui est grande ouverte avec une mâchoire qui semble contrôlée. Il ferme parfois les yeux en écoutant les vibrations des cordes, et secoue/balance légèrement la tête, comme pour accompagner la vibration. [...] pousse doucement dans sa gorge l'air. Puis les sons deviennent un peu plus grands, et il frotte sa main sur son torse. Il retouche les cordes, et lorsqu'il tire sur une corde il plisse légèrement les yeux, puis soupire. Après qu'Emilie ait verbalisé le dedans/ dehors, Flavien touche une corde (donne l'impression d'une réponse). Il pousse ensuite dans sa gorge tout en touchant les cordes. Ce qu'il produit est très léger, ce sont des sons que nous pouvons à peine percevoir. Il fait ensuite des petites poussées dans sa gorge très légère. On dirait qu'il retient sa respiration lorsqu'il fait ses poussées. Il retient ensuite la corde lorsqu'il la tire, en posant son doigt après, ne laissant pas aller la vibration. Comme dans son corps, il coupe le son, le retient. Il le reproduit de nombreuses fois.»

Ce jeu de blocage à la limite entre dedans et dehors est de plus en plus maîtrisé par Flavien qui semble rechercher là des sensations intenses le renseignant sur ses limites corporelles. La qualité de rebond du vibratoire, qui a saisi le sujet comme par surprise dans un premier temps, bénéficie de la répétition des expériences, et on assiste alors à un «changement de camp» de l'initiative. En effet, attiré par ces sensations et leurs qualités rythmiques, Flavien répète l'expérience, accepte les propositions, multiplie les formes que peut prendre le jeu des limites et du rebond. Cela a pris appui sur le jeu avec le violoncelle, s'est étendu à la voix, puis sa colonne d'air, et semble s'élargir à son corps en entier. Tout ceci ne s'organise pas isolément dans le maniement d'une compétence corporelle mais cela s'inscrit dans la relation, dans le cadre-dispositif proposé où la liberté, le lâcher-prise est requis et la contenance «assurée» par le setting.

Ainsi, d'une curiosité à un lâcher-prise, Flavien a pu témoigner d'angoisses en lien avec la vacuité de l'ouverture des orifices et au passage de réalités physiques internes à l'extérieur. L'expérience répétée de ce jeu de passage et la contenance proposée et introjectée ont été les étapes franchies pour jouer plus aisément avec cette fonction «rebond-et-ouverture» du vibratoire oral et l'envisager à plus grande échelle, dans tout le corps.

Nous observons aussi comment la distanciation s'opère depuis Flavien et dans le décollement des voix (séance 40) :

«Emilie fait un rythme avec sa main sur le canapé, Flavien se balade dans la pièce en rond, puis continue à frotter son dos et sa tête, il va un moment venir toucher sa nuque avec sa main. Flavien va à la fenêtre. Puis va vers Emilie qui est assise sur le canapé, il lui attrape la nuque et se penche vers elle pour finir par se laisser tomber à côté à moitié sur elle avec une jambe sur ses jambes et le bras derrière le cou d'Emilie. Lorsqu'elle sort une voix, tout le bras de Flavien se met à vibrer. Flavien se décolle petit à petit après avoir été très proche de la voix d'Emilie. Il se lève et va vers la fenêtre, une fois qu'il y est, il pousse un son serré, aigu et long. Il gratte à la fenêtre avec son doigt, sa mâchoire, sa bouche sont très serrées. Il revient ensuite vers Emilie, pointe son doigt sur sa gorge, elle fait alors sortir sa voix. Il va refaire cela plusieurs fois, en pointant avec précision du

bout de son index différentes zones (gorge, bouche, menton).[...]Tout le long de sa voix il agite à la fin les jambes, il a un grand sourire. Emilie fait un son très long, et Flavien fait un souffle grave dans sa gorge très long, d'abord en même temps que la voix d'Emilie. puis va finir seul après..»

Nous voyons ici qu'après un mouvement de proximité intense, Flavien se distancie et pointe sur moi les éléments de mon visage qu'il semble vouloir «actionner». Plus tard, nos deux voix distantes dans la tessiture trouvent aussi à se distancier : quand je m'arrête, il poursuit seul.

Lors de cette ultime séance, nous remarquons les assises de Flavien pour venir pointer ce qui vibre chez l'autre et ses efforts pour s'émanciper, en quelque sorte, de cette relation duelle. Nous voyons le besoin d'aller chercher un support solide, consistant, une limite très dure et immobile entre son propre corps et l'environnement extérieur. Tout se passe comme s'il cherchait à freiner l'oscillation interne, comme s'il venait empêcher le mouvement pour fermer la boucle, pour garder en soi, pour maintenir une enveloppe imperméable. Invité à exprimer sa subjectivité, il semble opposer un refus, il semble rechercher la consistance de ses limites. Il revient alors vérifier la disponibilité de l'autre vibratoire, de l'autre animé pouvant l'aider à s'animer également et à jouer avec ses limites. Depuis ce jeu renouvelé, il s'émancipe seul à nouveau comme pour tenter, à nouveau de s'affranchir de cette relation étroite, à partir de laquelle il a pu expérimenter sa propre intériorité et saisir ses possibilités de maîtrise des limites de son enveloppe.

Dans ces dernières observations s'esquisse la question spatiale, branchée à partir du corps propre. Certains indices nous laissent déjà penser que le vibratoire-phénomène, expérimenté de façon répétée au sein d'une relation sécurisée dans un setting permettant du mouvement, des retours à un lien indifférencié et l'ouverture possible grâce au tiers présent, va trouver des extensions dans un espace plus lointain. Ceci garantit alors au sujet une qualité contenante à l'environnement immédiat et permettant en même temps un appui sur un vécu subjectif palpable et des liens au monde extérieur sécurisés, dans une forme de continuité d'être.

V. 2. 2. 1. 9. Voyage dans la tessiture : «la voix d'en haut et la voix d'en bas», poursuite de différenciation, début de spatialisation

L'expérimentation des hauteurs sonores permet aussi de figurer une spatialisation en appui sur le corps et de situer sa présence par rapport à l'autre, selon que Flavien émet le son ou le reçoit. Séance 39 (observations de Floriane) :

«A la fin de la musique, il fait un son grave long de gorge. Emilie fait un son avec lui, puis cela continue sur tout un temps, avec des sons longs ensembles, en reprenant la respiration en même temps. Emilie monte dans les aigus avec sa voix, Flavien s'agite, comme une excitation. Puis Flavien semble essayer de monter dans les aigus lui aussi avec sa voix. Lætitia dit qu'ils font des sons en même temps, peu après Flavien s'arrête, puis reprend quelques secondes plus tard. Emilie reprend avec lui, puis il se lève, fait un tour de la salle avec un grand sourire et un grand souffle. Il se remet dans le canapé, et les sons reprennent mais avec des souffles, ensemble cela ressemble au bruit du vent dit Lætitia»

On peut penser ici que Flavien s'appuie sur le vécu commun, le vibratoire indifférencié issu de nos deux voix, perçu depuis l'extérieur et de façon interne. A celui-ci s'ajoute la pulsation respiratoire, le silence ponctuant régulièrement les émissions/réceptions vibratoires. La co-thérapeute verbalise ce qu'elle entend. Ainsi, ce vécu symbiotique est-il perçu aussi par l'extérieur qui en fait retour, cela faisant effet sur les sujets et modifiant leur expression sonore. Cela vient intercaler la possibilité d'un tiers extérieur qui semble saisie par Flavien, qui se distancie alors de nos émissions vocales, comme se différenciant dans la voix, mais aussi dans l'espace. Le sourire de Flavien semble rendre compte du plaisir de cette expérience : le vibratoire indifférencié point d'appui, le retour par le tiers extérieur, la possibilité de différenciation, et l'expérimentation, à son compte, d'un vibratoire propre enrichi par son souffle.

Dans ce même esprit de différenciation, nous observons chez Flavien les liens à l'œuvre entre l'écoute attentive des voix, la recherche de sensation de dur contre son corps, et notamment le bas de son corps et sa propre voix qui semble maintenue très serrée en lui, qu'il semble presque refuser de laisser sortir : Séance 40 (observations de Floriane) :

«Lorsqu'Emilie sort une voix, tout le bras de Flavien se met à vibrer. Flavien se décolle petit à petit après avoir été très proche de la voix d'Emilie. Il se lève et va vers la fenêtre, une fois qu'il y est, il pousse un son serré, aigu et long. Il gratte à la fenêtre avec son doigt, sa mâchoire, sa bouche est très serrée. Il revient ensuite vers Emilie et pointe son doigt sur sa gorge, Emilie fait alors sortir sa voix. Il va refaire cela plusieurs fois, en pointant avec précision du bout de son index différentes zones (gorge, bouche, menton). Lætitia lui dit de toucher son propre menton aussi pour voir comment ça fait. Flavien va vers la fenêtre, et secoue la tête comme des sortes de "non". Il s'appuie fort sur le radiateur avec ses genoux, se laissant maintenir par le dur du radiateur. Flavien revient ensuite vers Emilie puis s'avachit de nouveau sur elle, avec la main d'Emilie sur sa gorge. Il écoute de manière très proche la voix d'Emilie elle fait une voix aiguë. A la fin du long son de sa

voix il agite ses jambes, il a un grand sourire. Emilie fait un son très long, et Flavien fait un souffle grave dans sa gorge très long, d'abord en même temps que la voix d'Emilie puis va finir seul après. Il se lève vers la fenêtre, et gratte de nouveau son doigt. Il bouge beaucoup son cou, et cale encore son genou sur le radiateur.»

V. 2. 2. 1. 10. Synthèse

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, Nourrissage	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding</i> , <i>handling</i> , <i>feeding</i> , objet contenant optimal
Cavité orale	Jeu de syllabes, voix qui pousse dans la bouche, observation de la bouche de l'autre Gymnastique buccale : mouvements complexes des mâchoires Salivation	Activation pulsionnelle, érotisation de la zone buccale	Théâtre de la bouche (D. Meltzer) Enveloppe vocale (M-F. Castarède)
Lèvres et cordes vocales	Vibrations labiales et jeu de passage, articulation entre le souffle et la voix, quand les cordes vocales entrent en vibration en appui sur le souffle	Jeu de passage passif-actif, enclenchement d'un vibratoire de vie, accordage interne	Pictogramme de jonction (P. Aulagnier),
Articulation	Addition de cris brefs et aigus à la voix grave continue Différenciation vocale sonore et différenciation son perçu	Elaboration d'une première opposition différenciatrice, création d'un écart	Détachement de la figure de fond (cf. Grille A. Brun)
Réponses vocales	Expression vocale consécutive à une proposition ou en imitation	Inscription d'un lien sujet-objet sur lequel un discours est tenu	Inscription dans l'intersubjectivité
Saisie du corps de l'autre	Exploration active des organes vibratoires de communication chez l'autre	Inscription d'un lien sujet-objet par saisie active du corps de l'autre	Inscription dans l'intersubjectivité Pulsion épistémophilique
Rétention corporelle, poussées internes	Flavien pousse sa voix retenue dans une bouche fermée.	Investissement pulsionnel de la zone limite, de la frontière dedans-dehors	Investissement de la verticalité interne via la colonne d'air

Différenciation orifice buccal et orifice nasal	Jeu de souffle par les narines ou par la bouche Passage du souffle sur les limites corporelles	Investissement narcissique : schéma corporel Ebauche d'un lien d'échange avec le monde externe	
Béance orale	Recherche de contenus buccaux externes	Agrippements vibratoires corporels en lien avec le risque d'échappées par la béance buccale	Fracture de l'enveloppe corporelle Angoisse de vidage
Silence vocal	Extinction de l'animé en Flaviën en l'absence de voix	Adhésivité à la surface vibratoire du monde externe	Pulsion de mort à l'œuvre, déliaison massive, perte de contact avec le monde extérieur, désinvestissement narcissique

V. 2. 2. 2. Corps dans l'espace

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances et ceci à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
Articulation corporelle	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce «passage» entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela à trait également avec les articulations du corps.	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psychotoniques, et psychomotrices
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect

V. 2. 2. 2. 1 Épreuve du vide, place du vibratoire dans la recherche de contenance

Face à des situations évocatrices d'absence ou de vide, il y a une intensification des recherches de Flavien dans le saisissement de ce qui va le contenir (ou en y pourvoyant directement lui-même) et ce *via* le vibratoire, qu'il prenne la forme d'un mouvement ou d'une oscillation, discrète mais continue.

La rencontre du «vide» s'est opérée à quelques reprises. Je nomme cela «vide», car ce sont des moments qui n'ont pas été pensés par nous-mêmes, ni anticipés, et qui arrivent par «surprise», n'ayant été contenus psychiquement d'aucune manière avant leur survenue dans l'expérience réelle. Par exemple, lors de la séance 18 :

«Intenses retrouvailles avec Flavien qui se trouve dans la fuite au départ, nous arrivons en retard avec Julie, il s'évade déambule fuit ou visite, je viens le chercher et le raccompagne, il s'installe dans le canapé une fois la porte fermée, sans expression visible, assez tendu.»

Son arrivée dans l'espace vide de nos présences (habituellement, nous l'attendons avec Julie et il arrive accompagné par Lætitia) génère un moment d'errance, et la tension reste palpable même après nos retrouvailles. De même, la première séance de cette nouvelle période donne lieu à un changement dans l'environnement de l'atelier car la pièce contiguë accueillant habituellement plusieurs enfants est vide.

Flavien découvre alors un environnement vidé de ses sons, de ses images, de ses mouvements, de son mobilier habituel. Voyons comment il découvre cette nouveauté :

«Flavien arrive silencieux, le visage neutre et la bouche fermée. Il explore l'extérieur de la salle (l'ancienne classe avec les enfants) et met du temps à rentrer. Au démarrage de la chanson du bonjour, Flavien agite les mains et sourit.»(Séance 17)

Cela laisse penser qu'il prend acte de ce changement et qu'il se «récupère» rapidement avec le rituel de début de séance et les voix qu'il retrouve avec plaisir. Vient ensuite ce qui m'apparaît comme un enchaînement d'actions à visée de contenance (notes de Julie):

«Puis, sur la fin de la chanson, il va se mettre dans le canapé avec un léger grincement de voix, se frotte la tête et il a ses jambes recroquevillées sur lui (contenance maximale ? Trop d'excitation d'entendre les voix chantées d'Emilie et Lætitia ? Emilie lui dit «ça me fait penser à quand on est dans le ventre de sa maman». Flavien se lève et continue de se boucher les oreilles en marchant. Il va vers la première fenêtre. Emilie chante aigu en demandant à Flavien comment il l'entend avec les oreilles bouchées. Puis elle fait un rythme avec ses pieds et ses doigts qu'elle claque, tout en chantant. Flavien s'agite et s'assoit par terre d'un coup, au sol, devant la fenêtre. Il lâche ses oreilles. Il se balance. Lætitia vient lui mettre la main dans le dos et Flavien continue de se balancer contre sa main. Il accepte le contact-dos et s'appuie même dessus. Lætitia : «Tu as besoin d'être contenu aujourd'hui : le canapé, là tu es tout rassemblé...». Emilie allonge le violoncelle au sol. Flavien met du temps à aller vers lui (à le voir ?). Il finit par se pencher en avant pour faire vibrer une corde. Il reste devant le violoncelle, toujours avec ses grognements graves. Il se penche à nouveau mais touche le dos du violoncelle cette fois-ci. Il se réfugie d'un coup dans le canapé

(besoin d'être contenu d'un coup ?) Il se lève.»

Dans cette séquence, nous voyons se succéder la recherche de contenance dans le canapé (il se love dedans, le dos bien tenu), tout en maintenant une vibration interne par sa voix grinçante. Il ajoute le frottement de la tête avec sa main et se met en position fœtale. D'ailleurs, l'observatrice note : «Contenance maximale ?». J'associe alors, dans cette séance, avec l'image du refuge dans l'espace utérin.

Ce moment est rapidement suivi par un éloignement de moi, de ma voix parlée et peut-être du sens que j'ai proposé ; Flavien semble se réfugier à nouveau dans une mise en mouvement, sorte de stimulation motrice tout en se bouchant les oreilles. Il va vers la fenêtre, endroit qu'il rejoint régulièrement, les yeux «dans le vague», portés vers l'extérieur. Je m'adresse à nouveau à lui en chantant et rythmant et là, il semble s'effondrer au sol, ou plutôt rejoindre la sécurité du bas, car il ne chute pas et ses mouvements sont bien organisés. Peut-être rejoint-il le sol comme un tout petit, suite à l'évocation d'un hypothétique vécu très ancien ? Cela lui permet de lâcher ses oreilles mais il recourt alors au balancement, le mouvement de soi ancré dans le sol. Lætitia lui propose alors la main comme appui-dos, ce que Flavien accepte. Je propose le violoncelle au sol et il va le rejoindre, mais quand il touche le dos de l'instrument, il semble fuir vers le canapé pour se contenir comme si ce contact visuel et tactile avec l'arrière du violoncelle était insupportable.

L'agitation extérieure de Flavien ne semble être parfois que la partie «visible» d'une excitation intérieure intense, incontrôlable, que Flavien essaie de juguler avec ses mouvements. Voici comment nous essayons de lui proposer une contenance qui prend en compte la relation à l'autre et vise à éviter qu'il ne s'échappe du monde :

«Flavien arrive avec un grincement de voix. Pendant la chanson du bonjour, il sourit, ouvre la bouche et fait des sons de grincement assez forts en tenant la main d'Emilie, puis il se jette dans le canapé au cours de la chanson. Il s'agite dans le canapé, il sourit, il a l'air très heureux de retrouver ces voix. Je souris, Lætitia aussi : Emilie et Lætitia l'amènent sur le canapé pour le contenir car il est «explosif». Il continue ses sons mais la bouche fermée et moins fort : il arrive à contenir un peu son excitation. Il est encadré par le violoncelle puis Emilie à sa gauche et Lætitia à sa droite, les jambes recroquevillées sur lui. Il reste comme ça quelques instants puis se lève. Il s'agite dans la pièce avec ses sons bouche fermée. Il fait vibrer des cordes de temps en temps, au passage : quand il fait vibrer une corde, il arrête ses sons pendant une seconde, la main qui s'agite sur son côté se pose sur la corde et tire, puis il reprend ses sons et l'agitation de sa main. C'est *comme* s'il arrivait à se concentrer pour cette action précise. Emilie essaye plusieurs fois de lui enlever la main de l'oreille en lui disant «Tu veux bien me donner ta main? Tu es tenu» mais en vain. Il colle son bassin (sûrement son sexe) sur le violoncelle, en pliant les jambes et inclinant le bassin vers l'avant. Il semble vouloir sentir les vibrations sur cette zone. Un moment [imprécis],

Emilie fait vibrer une corde puis Emilie lui met la main dans le dos, ils sont très près l'un de l'autre. Elle lui dit «Tout va bien, tu es tout tenu». Il apaise ses sons et ne garde qu'un léger chuchotement grave venant de la gorge. Lætitia le rejoint. Elle lui enlève la main de son oreille et pose son propre doigt sur celle-ci pour «compenser». Flavien accepte quand c'est Lætitia. Il ouvre la bouche et fait un son de grincement de gorge très fort. Lætitia lui lâche la main, il ne la remet pas sur son oreille ni sur une autre partie de son corps, il agite ses deux mains. Il continue ses sons bouche ouverte. Puis il ferme la bouche et fait des légers sons de grincement. Il met une main dans le dos.» (Séance 19)

Nous voyons dans cette séquence comment, toutes trois, nous tentons de tisser une toile contenant. Flavien est très actif et s'appuie sur nos mouvements, nos propositions pour retrouver un point d'équilibre dans l'investissement pulsionnel du monde.

Néanmoins, face au retrait de la main de Lætitia de son oreille, il agite ses mains, comme s'il recherchait dans l'agitation motrice une nouvelle contenance sur la zone de contact. Nous voyons, dans le dernier extrait, à quel point Flavien multiplie les expériences vibratoires sur son corps et à différents endroits de l'espace ; il va les subir mais aussi les agir jusqu'à ébaucher un geste d'auto-contenance en utilisant sa voix et en touchant son dos. On peut aussi imaginer que tout son corps résonne et vibre comme son tympan, et que cela provoque le risque d'un effondrement. L'enjeu ici serait d'immobiliser cette zone vibratoire interne et ainsi retrouver une stabilité, éviter l'effondrement. Nous retrouverions ici la fonction de l'appui sur le «dur» qui viendrait immobiliser, empêcher ce mouvement incessant et menaçant.

Cette dualité du vibratoire, en même temps signe du vivant et risque d'effondrement du sujet, convie à penser la dualité pulsionnelle à l'œuvre et l'ancrage de ce processus dans un archaïsme de la pulsionnalité. Ici, c'est le chaos vibratoire qui prime et qui n'augure en rien une résolution rythmique contenant. Le vibratoire-phénomène semble être vécu passivement, puis manipulé activement à visée de création d'un sentiment de continuité de Soi face à des angoisses générées par le vide du dispositif.

Nous nous situons ici dans la première étape créatrice du sentiment de Soi, c'est à dire dans la quête confuse d'un contenant qui se présente au sujet et va permettre suffisamment de liant pour que celui-ci, dans la répétition des expériences vibratoires, puisse se saisir de lui-même en activant volontairement le phénomène vibratoire.

Nous nous situons également dans la mise en place balbutiante d'un proto-rythme qui s'organise dans le corps et dans l'espace de façon indifférenciée. Ce premier temps, nécessaire à la constitution d'un sentiment de Soi différencié, reste proche de l'état de transe où des parties éparses du sujet semblent se rassembler progressivement en appui sur le vibratoire rythmique qui ébauche une enveloppe sujet-environnement, moins chaotique que le sujet face au vide et sans appui.

Nous avons évoqué précédemment les agrippements de Flavien, tant de son propre corps que du corps de l'autre ou de certains objets. Nous avons vu aussi comment il lui était nécessaire de se tenir quand il se déplace dans l'espace. Flavien a pu nous montrer ses lieux refuges, ses postures rassurantes. L'éprouvé de vide au moment de la séparation peut se manifester par sa façon de se cramponner à la main courante extérieure qui conduit jusqu'à son pavillon à la fin de la séance. Ainsi, après avoir investi de façon intense nos retrouvailles après une période de vacances (séance 22) il semble avoir du mal à se séparer :

«À lâcher physiquement : Lætitia, la barre orange pour se déplacer, il s'agrippe à tout comme si le lâcher-prise des rires à gorge déployée avait ouvert à un certain vertige et qu'il fallait maintenant s'agripper pour retourner dans un lieu vide de nous»

Voyons aussi la réaction immédiatement défensive de Flavien face à un «défaut d'accueil» de ma part. Lors de la séance 24, à son arrivée, je suis occupée à installer le matériel et ne m'adresse pas immédiatement à lui :

«Il cherche à partir rapidement, il ne fait pas de proposition spontanée, je parle de ce qu'il avait fait la dernière fois, il ne réagit pas spécialement et puis, comme s'il était déçu que nous ne proposons rien de nouveau il se dirige vers la porte, cherche à l'ouvrir, Lætitia l'incite à rester, je tempore en proposant de l'accompagner pour aller voir dehors, je signifie le passage dedans-dehors, Lætitia signifie le souffle du mouvement qu'il effectue avec la porte, nous finissons par le laisser sortir.[...] séance où il va essayer de sortir, et réellement sortir à plusieurs reprises, le violoncelle ne le fait plus revenir à l'intérieur, il bouche même ses oreilles à un moment alors que je lui parle, il semble vouloir prendre de la distance, ce qu'on lui laisse faire»

Nous voyons là qu'il semble agir lui-même la distance. Est-ce consécutif à ce début de séance un peu plus «froid» que d'habitude ? Comme s'il jouait dans ce début de séance la distance physique en réponse à la «froideur inhabituelle» de mon accueil.

Dans un autre ordre d'idée, mais toujours dans la thématique de la séparation, en tant qu'autre forme de vide, la place de la co-thérapeute vient permettre ce jeu de distanciation qui va être primordial pour maintenir une contenance dans l'intensité des échanges transféro-contre-transférentiels. Lors de la séance 25, un long moment d'échange à deux a lieu ; je chantonne, Flavien observe attentivement ma bouche et mon menton. Ce moment est très intense, et Lætitia choisit de filmer ce qu'il se passe (Floriane n'est pas encore présente). Voici, ce que je note après cette séance :

«Lætitia se déplace et nous filme avec son portable, elle est complètement évacuée mais je sens sa présence et son observation comme très contenantes, cela permet de tiercéiser cette exploration assez engageante»

Ici, vu la proximité recherchée par Flavien et le risque de confusion des ressentis entre lui et moi, c'est la distance de ma co-thérapeute, son regard et l'œil de la caméra qui vont me sécuriser dans l'exploration très engageante de Flavien.

Plus tard, lors de la même séance :

«[Flavien] se lève et va faire vibrer son doigt sur la table derrière puis vers la fenêtre en regardant dehors se rapproche alors de Lætitia qu'il investit d'un coup, comme s'il pouvait tout recommencer avec elle ou comme s'il la découvrait de nouveau. [...] Nous chantons la chanson du «au revoir» et il part facilement, ouvre la porte mais a besoin d'être tenu pour franchir le seuil de la porte extérieure et aussi pour aller de la rambarde au pavillon, il s'accroche alternativement à ma cape rouge puis au bras de Lætitia»

Nous notons que dans le départ se rejouent les mêmes besoins de contenance que lors de la séance, mais cette fois Flavien procède à des agrippements, comme si le fait d'être à l'extérieur, hors de l'espace du *setting* vibratoire, ne garantissait plus cette contenance et qu'il retrouvait alors ses défenses habituelles : des agrippements où l'autre n'est absolument plus un objet de relation mais un étayage matériel indispensable, tout comme la rambarde en fer à laquelle il s'accroche. Nous traversons aussi un moment et un espace transitoires, là le socle d'attache en soi n'est pas opérant chez Flavien. Non contenu dans l'espace du *setting*, il semble alors à nouveau démantelé.

Par la suite, nous traverserons à nouveau des états affectifs intenses et les enjeux douloureux du détachement s'expriment encore avec force :

«Séance de retrouvailles après vacances et avec Lætitia ainsi que découverte de Floriane. Flavien hésite longuement à entrer, il reste tourné vers Lætitia et la fixe du regard tandis que je lui parle comme s'il nous mêlait toutes deux, se tourne vers moi et s'agrippe à nouveau très fort. Il finit par entrer et me regarde avec un sourire, me saisit les mains et va s'installer dans le canapé, se laisse faire «comme un bébé» pour retirer son manteau. Nous chantons ensemble la chanson du bonjour et là il s'agite, exulte, un sourire débordant aux lèvres. Je m'assois à sa droite et Lætitia à sa gauche. [...] Je parle de la nécessité de se décoller, je m'éloigne doucement tout en maintenant

mon regard et il m'offre un visage effrayé, d'une tristesse infinie, je lui dis ce que je vois, il tapote rythmiquement sur mon épaule, je parle de ce petit rythme, lorsque je me lève il tapote sa chaussure tout doucement. Lætitia parle dans son dos, il ne semble pas l'entendre, elle se met alors devant nous, il la voit et peut plus facilement se détacher (fonction tierce évidente) il joue à touche ou pas touche en approchant sa main et en ne touchant pas et parfois en touchant (comme le caché coucou), sa voix grave émerge. [...] l'heure de se séparer est venue et il s'agrippe plus fort au violoncelle (c'est Lætitia qui signifie que c'est l'heure car je n'y arrive pas, ressenti d'une extrême difficulté à se séparer).»

Nous voyons là se dérouler successivement l'effroi et la jubilation, les agrippements de Flavien cédant la place à des tapotements rythmiques comme autant d'alternances présence/absence jouées sur le corps de l'autre pour soutenir l'expérience difficile du lâcher-prise visuel, puis la reprise pour soi du tapotement rythmique. Un jeu de caché-coucou s'amorce avec la main et cède à l'arrivée de la voix grave. A la fin de la séance, la réactivation des angoisses extrêmes se vit puissamment, puisque je suis moi-même prise par cette difficulté à nommer la fin de séance, à initier un mouvement de distanciation ; c'est Lætitia qui va soutenir ce passage grâce à la fonction tierce qu'elle habite.

Voici à présent comment Flavien peut se rendre actif encore d'une distanciation devenue nécessaire à certains moments des séances : les mouvements de sortie de la salle que nous laissons libres pour Flavien deviennent réguliers et ceci semble résonner comme un besoin de se constituer son propre espace d'expression :

Séance 31 :

«Il commence par rester à l'extérieur de la pièce puis finit par nous rejoindre. Il s'installe dans le canapé où se trouvent les instruments de musique et nous regarde, souriant. Nous chantons la chanson de bonjour il sourit encore plus et se lève, s'agite, retrouve le plaisir. Utilise sa voix également puis est silencieux tout en tenant son lacet, je suis éloignée de lui, j'ai envie de voir comment il va se saisir du silence avec cette distance. Quand je commence à frotter l'archet sur le violoncelle alors il se met en mouvement c'est très intense et je reprends un air connu, il finit par sortir de la pièce comme s'il y avait quelque chose de son intimité qu'il voulait garder hors de nous, s'exerce à la voix loin de nos regards, en-dehors de la pièce comme s'il figurait dans l'espace la constitution de son propre espace interne en prenant ses distances.»

Flavien est de plus en plus acteur de sa subjectivité, laissé libre de ses mouvements, et supportant maintenant le silence, que nous manions avec intention, il agit et se meut pour conquérir son espace propre tout en nous adressant le message de son intentionnalité.

Fort de sa conquête, Flavien poursuit l'expérience rapidement et avec plaisir la séance suivante (notes de Floriane) :

«Il entre dans la pièce, et se dirige directement vers la fenêtre, là où il gratte son doigt sur le rebord. La chanson du début commence, il semble heureux, sourit énormément et se dirige vers le canapé pour se recroqueviller dedans. Ce moment est très intense, le violoncelle en fond et Flavien qui s'agite beaucoup, à la fois dans la pièce et dans ses gestes. Il sort de la pièce d'un coup, et se

balade dans l'autre pièce avec une marche très rapide, il occupe un grand espace. Il semble rigoler, nous ne le voyons que très peu mais nous l'entendons fort, il donne l'impression de s'esclaffer, il fait des sons graves et des sons aigus. Dans l'autre pièce il s'assoit, parfois se balade rapidement, il se passe beaucoup de chose avec sa voix, il semble essoufflé. Emilie s'arrête au violoncelle, Flavien marche alors tout doucement dans la pièce d'à côté, il frotte ses mains ensemble, il fait des gestes tout doux. Emilie joue maintenant avec l'archet, Flavien continue à marcher dans la pièce d'à côté, mais cette fois se rapproche davantage de l'entrée, il sourit beaucoup. Il repart de l'entrée tout excité, il accélère ses pas, il s'approche davantage de l'entrée de notre pièce. [...] Il suit le son du violoncelle dans ses mouvements, en touchant les cordes. Il semble en fusion avec le violoncelle (et Emilie?) car au moment de se séparer, de ranger le violoncelle, Lætitia est obligée de l'écarter pour que Flavien lâche le violoncelle, elle le tient on dirait que cela déchire une partie de lui. Il continue à se diriger, à tendre son bras vers le violoncelle. Pendant la chanson il tape du doigt sur la fenêtre. Lors du départ, il se cale dans des recoins avant de passer la porte, semble vraiment une séparation pour lui, un déchirement, il retarde le moment du départ.»

Ici, la continuité temporelle avec les découvertes de la séance précédente est saillante ; il y a même de la jubilation chez Flavien à profiter de son espace et à s'y déployer librement, à distance de nos regards, mais en restant lié notamment dans l'enveloppe sonore.

Une exploration particulièrement intense du violoncelle suit ce moment et est sanctionnée par une nécessaire séparation qui sonne alors comme un déchirement pour lui. Dans un premier temps, Flavien se préserve du risque d'une trop grande proximité, comme pour jouir seul de son plaisir, en ayant trouvé les limites de son propre corps à son expérience privée, aidé en cela par le déplacement dans l'espace et la permanence du lien sonore. Ensuite, l'attraction du violoncelle d'intensité parallèle à son excitation le conduit à de nouvelles explorations très proximales sur l'objet. La séparation, due à la fin de la séance, agit alors comme un déchirement insoutenable ; il a alors besoin d'être contenu, soutenu, pour tolérer ce détachement physique et psychique. La tristesse est visible sur son visage, la cohérence des affects témoignant de la triste victoire d'un alignement d'une expérience corporelle sensible et d'un éprouvé émotionnel.

V. 2. 2. 2. Exploration des limites, place du corps dans l'espace

Nous verrons ici la façon dont Flavien continue à explorer son corps en appui sur la relation à l'autre. Il est tout à fait acteur dans cette démarche, et peut dépasser des peurs bien sensibles auparavant. Les nombreuses vignettes cliniques visant à illustrer ce chapitre font état d'observations de gestes, de postures et évoquent quelques idées. De façon sous-jacente, les observations de ces échanges se concentrent sur le phénomène vibratoire tel qu'il peut exister dans notre corps, ou dans le matériel que l'on utilise. Flavien se saisit lui-même ou se contient lui-même avec des gestes tout à fait intrinsèques et récurrents (notes de Floriane, séance 27) :

«Lætitia le surveille le regarde et lui parle, il vient s'accrocher à elle en se tenant le dos pour entrer dans la pièce»

Séance 29 :

«Depuis le début de la séance, lorsque Flavien se promène dans la pièce il s'agrippe fort le dos avec une main. Lorsqu'il touche le violoncelle, il pousse des gros souffles, et parfois des vibrations de sa voix viennent, comme de vrais sons et pas de simples souffles.»

Séance 30 :

«Flavien se maintient le dos comme à son habitude, et parfois son maintien tombe sur la hanche, qu'il tient fort aussi. A ce moment-là lorsqu'il touche les cordes du violoncelle, il fait vibrer sa main sur sa hanche comme un mouvement parallèle au son.»

Une grande proximité physique se met en place ; Flavien semble avoir besoin d'éprouver la consistance de l'autre, et ajoute à une observation visuelle intense une manipulation tactile soutenue (séance 23) :

«Dans un collage et une «pénétration (visuelle) agie» très intense, joue de son corps sur le mien, me malaxe comme une pâte à modeler éprouve mes points d'attache en me tirant sur les cheveux et est beaucoup plus près aussi dans le regard, Lætitia fait le lien avec Snoëzelen⁵² où Flavien a effectué ce travail. La dimension de l'enveloppe résonance sonore est particulièrement forte et il joue la distance. Si les corps sont trop près nous sommes mélangés, la résonance sonore lui fait prendre de la distance, du coup il se sert de sa main droite dans l'agrippement ou le saisissement du monde et de la main gauche pour se tenir lui, il est quasi impossible de l'en faire changer. Si nous sommes proches il utilise indifféremment les deux»

Séance 29 :

«Il se tourne vers moi et m'agrippe à nouveau très fortement, tire mes cheveux derrière comme des cordes, cherche à mettre ma tête sous son menton, met ses pieds sur ma cuisse et s'agrippe fort à mes mains, rapproche ses yeux au plus près (effet cyclope), je me garde légèrement à

⁵²Atelier Snoëzelen proposé la 2^e année en individuel à Flavien par Lætitia et une stagiaire psychomotricienne. Nous avons pris le parti d'échanger sur les éléments de rencontre entre nos deux ateliers. L'idée étant de discerner les apports de l'un à l'autre et aussi d'aider à différencier les rôles et postures de Lætitia auprès de Flavien à ces deux endroits.

distance car je sens qu'il veut aussi toucher nez et bouche, comme m'aspirer. Je lui signifie que j'ai l'impression qu'il veut nous mélanger, qu'on ne serait qu'une seule et même personne. Je me tiens légèrement à distance même si nos nez se touchent quand même. Il regarde ailleurs, je dis qu'il y a un Flavien qui veut se tenir collé et il y en a un autre pour qui c'est trop près»

Ces notes post séance mettent en évidence un collage physique qui conduit à des éprouvés d'indifférenciation chez moi. Ce collage peut s'effacer si l'enveloppe sonore est suffisante pour tenir Flavien dans l'espace. De la même manière, Flavien se tient d'une main et s'agrippe au mobilier avec son autre main. Si l'autre est assez proche de lui en revanche, l'utilisation des mains ne semble plus différenciée. Nous voyons aussi se succéder, dans la relation, cet agrippement fort, comme un besoin d'éprouver les points d'attache entre nos deux enveloppes corporelles puis un regard au loin, comme l'expression d'une distance, d'une échappée nécessaire à cette indifférenciation.

Séance 28 :

«Séance très intense avec un long moment de «maternage» dans le canapé où Flavien vient beaucoup me toucher le visage : menton, lèvres, dessus de la lèvre, nez et m'agrippe par le cou (comme on saisit un violoncelle par le manche) et m'attire à lui, à ce moment il fait entendre sa voix, il me tire aussi les cheveux dans une forme d'agrippement.[...] Il met cela en place après avoir lâché ses lacets, se tient moins lui-même mais cherche à emberlificoter nos corps. [...] Je parle de ce qu'il cherche à comprendre je pose sa main sur ma gorge et fais une voix grave pour qu'il sente les vibrations, il cherche à mettre son doigt dans ma bouche pour voir le dedans»

Après la saisie intense de Flavien de différents points d'attache ou de communication de mon entité corporelle, le ressenti vibratoire de ma voix l'engage à rechercher l'intériorité, la source de cette sensation. La question ici d'une tri-dimensionnalité sous-tendue par l'oscillation vibratoire se pose. Il y a un vécu d'intense indifférenciation mais également cet écart, cette «recherche sur l'objet», qui positionne le sujet de façon active dans la relation, l'intervention de «l'objet» (moi ici). Sa manifestation vibratoire palpable engage le sujet à investiguer sur la profondeur, ce qui se trouve à l'intérieur et en-dehors de lui.

De même, dans le sens d'une architecture dynamique des enveloppes communicantes possible à l'appui du vibratoire, les interactions très rapprochées et le vécu d'indifférenciation qui est sous-tendu ont pu conduire à des fantasmes archaïques dans le contre-transfert (extrait de la séance 24) :

«Se met à chanter bouche fermée en variant les notes et les rythmes avec une très jolie voix douce (Lætitia l'entend aussi), reprend mon thème en écho, idée des bouches communicantes avec sa bouche proche de la mienne : fantasme que si je m'approche aussi bouche ouverte il va pouvoir déposer sa voix en sécurité dans ma bouche. [...] recherche de contenant vocal vibratoire qui met en mouvement, impulse mais comment contenir tout cela ???»

Nous voyons là comment les corps et les cavités deviennent des contenants pour accueillir en sécurité les matériaux exprimés par Flavien. Tout cela témoigne aussi de vécus archaïques comme objet partiel, je pense ici à la notion de pictogramme de jonction proposée par P. Aulagnier (1975). En effet, dans l'indifférenciation originaire entre le sujet et le monde, proposée par l'auteur, nous observerions les prémises d'une articulation entre deux espaces et une jonction entre ceux-ci, jonction proposée par le mouvement de transvasement entre les contenants. Ici, la situation thérapeutique permettrait de créer une expérience de jonction dans une relation aux allures symbiotiques.

Notons également comment Flavien explore son corps avec l'idée du contraste entre le dur et le mou, et de l'articulation entre les deux, ceci résonnant particulièrement avec les explorations sur le violoncelle (séance 26) :

«Il vient pour toucher les cordes, il cherche énormément à entourer le violoncelle à l'envelopper, ou à l'entourer de ses jambes, le prendre en lui, il se frotte beaucoup le haut de la cuisse droite, c'est nouveau cette sollicitation du milieu du corps. Il semble avoir une intensité intérieure particulièrement aiguë, ça pousse du dedans comme si tous ses sens cherchaient à communiquer quelque chose d'une réalité interne. Il se touche le torse, le frotte, se frotte le ventre et tapote sa poitrine, ça résonne, c'est du dur et du mou il touche et gratte aussi sa bouche de façon particulière en partant du milieu des dents du haut et en allant vers la lèvre inférieure : du dur vers le mou. C'est comme sur les cordes du violoncelle, on touche du dur avec le mou du doigt des fois le son est dur il claque. Notion de creux également car en cherchant à entourer le violoncelle il se saisit l'intérieur de la cuisse gauche, en pince. Notion de «trois dimensions» qui pour la première fois apparaît clairement [...] Lætitia, à distance, perçoit et conscientise quelque chose de son mouvement à lui dans l'espace. A un moment il heurte l'accoudoir du canapé avec son genou puis se frotte vigoureusement l'œil droit, je suppose qu'il a du se faire mal. Sur le chemin du retour il manquera de heurter plusieurs meubles avec le milieu de son corps, comme si quelque chose d'une zone médiane se conscientisait»

Dans cet extrait, Flavien semble chercher à ressentir et à explorer sur l'objet médiateur des éprouvés le renseignant sur ses limites corporelles, ses articulations, sa matérialité comme tout autant d'indices de la réalité de sa présence de son existence. Nous observons un besoin intense de frottement de son corps sur l'objet et ensuite un frottement agi sur son corps propre. La possibilité de sentir la réciprocité des deux surfaces, ou le rebond du vibratoire corporel sur le corps de l'objet semble permettre à Flavien de s'appuyer sur des schèmes de relation physique sur la matière et ainsi d'agir sur lui cette découverte.

Il y aurait ici manifestation de l'auto-saisie du sujet dans sa dimension physique. Nous voyons aussi émerger chez Flavien de nouvelles sensations sur la zone médiane de son corps ; difficile de dire s'il s'est effectivement appuyé sur une douleur ressentie pour venir sentir à nouveau la zone du milieu du corps plus tard, ou s'il s'agit de simples coïncidences... Cependant, nous voyons que la zone sexuelle vibre et tend ainsi à trouver un écho dans l'environnement ou une surface d'inscription et de ressenti qui permettrait, par rebond, d'avoir un retour par l'extérieur sur une réalité interne autrement confuse.

La parole est très largement présente pour soutenir Flavien dans ses explorations et témoigner du sens que nous pouvons trouver ensemble à ses éprouvés. Cela guide nos propositions et accompagne Flavien dans ses réponses et dans ses trouvailles.

Séance 27 :

«Je lui signifie «c'est ma main, tu la portes, tu la lâches, c'est ma jambe, nos genoux se touchent, c'est mon corps, c'est ton corps, nous sommes séparés mais je suis là, je ne te lâche pas » Echange long et intense autour du corps.»

Séance 31 :

«Je lui parle du souffle qui ne fait pas de son mais que l'on entend et que pour entendre sa voix il faut faire vibrer au-dedans de lui, il écoute attentivement et met en action ce que je viens de lui dire, il expérimente, il est le seul capitaine à bord, il écoute et procède à des ajustements, il fait des retours sur lui c'est très beau à voir, sa satisfaction aussi. Il a tapoté le dur au sol avec le bout de ses doigts plusieurs fois : éprouver la limite au bord de ses extrémités, analogie langue et doigts ?»

Nous voyons que l'espace du corps, sa matérialité, les postures et le positionnement des corps dans l'espace reflètent la concrétude du lien particulier que Flavien établit avec le monde, selon qu'il se sent tenu (par l'environnement sonore par exemple), suffisamment en sécurité ou lâché, dans le vide.

Flavien se sent de plus en plus à l'aise pour lâcher le regard et nous accepter dans son dos, séance 27 :

«Qu'il arrive à faire avec nous dans son dos, pas un vide dans le dos mais un arrière fond constitué conscientisé qu'il a derrière lui et qu'il n'a pas le besoin de maîtriser avec le regard !»

Séance 29 :

«Puis il s'agenouille sur le canapé dans mon dos là où il y a les instruments et se saisit de la castagnette à manche, qu'il agite doucement tout en tournant autour de moi et de l'instrument, je reste au sol, il tourne autour passe dans mon dos, va de Floriane à moi et à Lætitia»

Il saisit aussi d'avantage les instruments, et nous montre sa possibilité de rassembler ses deux mains sur un même objet, voire de le porter à la bouche, séance 30 (notes de Floriane) :

«Harmonica tout nouveau, il fait une coordination avec ses deux mains quand touche

l'instrument. Cette "trouvaille" amène l'excitation gestuelle [...] Utilise les deux mains pour tenir le violoncelle, le fait de lui faire confiance semble le pousser à plus expérimenter.»

Séance 31, nous observons les allers-retours de Flavien entre autosaisie et saisie de l'instrument, notion de correspondance des hauteurs, des espaces, des éprouvés de l'un à l'autre (notes de Floriane):

«Tout le long il continue à toucher les cordes. En touchant les cordes, son bras est tendu vers l'arrière pour se maintenir. Lætitia touche/presse alors son bras tout le long, jusqu'à sa main, qu'elle sent très crispée. Elle lui verbalise, et presse sa main, son poignet, ce qui le fait lâcher. [...] Flavien continue à toucher les cordes, et tapote sur le sol avec ses doigts en même temps. A un moment il fait un gros son avec la corde, ce qui l'amène à faire un mouvement du buste vers l'arrière, puis va se frotter les cheveux avec un large sourire. Flavien n'émet plus de son, mais continue à jouer de la corde, cette voix était très intense. Lætitia lui fait la remarque qu'il s'est déplacé sur le violoncelle au fil du temps, qu'il était en haut du manche au début, puis de plus en plus vers la caisse de résonance du violoncelle. Lorsqu'il est sur cette zone-là, où les cordes sont plus serrées, il se lève. Emilie met debout le violoncelle, il le touche et vient faire en alternance des tours dans la salle vers moi, puis revient toucher. Emilie joue sur le violoncelle, il va vers la fenêtre et fait gratter son doigt sur le bord de la fenêtre, en ayant sa bouche ouverte. Il fait un son grave en plus de gratter son doigt. Il va ensuite, sur la musique d'Emilie, traverser la salle en large, en faisant des allers-retours, puis va se frotter alors le corps, plus précisément, longtemps la tête, le dos, puis la gorge. Il me regarde beaucoup lorsqu'il passe à côté de moi. Cela dure plusieurs minutes, c'est très intense, on sent un lâcher prise dans les sensations liées à la musique, il fait lien avec son corps, tout le long.»

Nous avons pu voir évoluer Flavien dans l'investissement du monde environnant, saisie de son propre corps, rebond vibratoire entre l'objet extérieur à proximité et ses propres sensations et explorations des limites, des dimensions spatiales. Ces observations reflètent aussi les allers-et-retours entre des positions de collage et de distanciation, la lente intégration des expériences de jonction semble avoir émergé en appui sur les expériences vibratoires.

V. 2. 2. 2. 3. Articulation

V. 2. 2. 2. 3. 4. ELABORATION DU TRIPTYQUE

Au niveau corporel, le violoncelle apparaît comme l'un des trois éléments qui forment le triptyque de l'entité Flavien-Clinicienne-Violoncelle, articulés ensemble pour constituer la contenance que semble incorporer Flavien ; il est très actif dans cette démarche. Ce triptyque m'évoque une articulation bidimensionnelle entre les pans d'un même tableau, tenus ensemble et pouvant replier leurs faces les unes sur les autres et se décoller sans jamais se détacher. Par exemple, Flavien se tient au violoncelle d'une main et tient sa hanche de l'autre tout en agrippant son regard au mien. Je tiens alors le violoncelle d'une main également, tout en accueillant le regard de Flavien en chantonnant ou en lui parlant. Notons que ce triptyque semble avoir deux attaches, deux charnières : le visage par ses orifices communicants (oreilles, bouche, nez, yeux), les mains au milieu des corps qui tiennent l'ensemble. Le bas du corps, comme indépendant de l'ensemble est laissé « libre » : les jambes de Flavien se balancent de part et d'autre de l'axe jusqu'à trouver une rythmique binaire (à deux temps, d'un pied sur l'autre). Cette rythmique n'est pas nécessairement accordée à ce qui est joué harmoniquement.

De façon générale, une construction semble émerger de ses mouvements et faire se rejoindre les différents sens entre eux (les yeux, la bouche). Cela donne l'impression de quelque chose de global qui commence à s'articuler.

Il cherche aussi à ouvrir les portes et s'intéresse aux recoins : la question tridimensionnelle émerge peut-être en parallèle ou en lien avec la tentative de construire la continuité de soi. Cela se manifeste par la tentative laborieuse d'ouvrir la porte alors que le silence remplit l'espace après un moment d'échange intense. Flavien semble alors se mettre à distance activement de cette béance anxiogène dans le lien. Après quelques essais maladroits à user du poids du bras pour manœuvrer la poignée de porte, Flavien réussit à coordonner appui et traction en arrière de la porte pour sortir. Nous nous adressons à lui et l'entendons utiliser sa voix.

Nous avons vu les modalités de déplacement de Flavien dans l'espace en lien avec le bain sonore. Cela évolue progressivement vers une mise en danse, une construction créative avec l'investissement des pieds et du rythme. Flavien semble aussi, dans ses différents lieux de passage, marquer la tiercéité : il va d'une personne à l'autre, le triangle de ses déplacements semble aussi marquer l'expérimentation de la profondeur de l'espace, et ce de façon méticuleuse par une démarche répétitive et construite en accord avec le rythme musical. Un jeu de distance avec le son s'élabore et se manifeste par des mouvements qui concrétisent la distance spatiale. Ainsi, Flavien pince une corde et crée volontairement un son fort et long. Il joue à s'appuyer sur ce son pour s'éloigner/naviguer dans la résonance, comme si tout son être rebondissait dans l'espace du son. Il m'évoque alors un astronaute relié par un fil à la navette spatiale (que je symboliserais) et se propulsant de celle-ci pour évoluer dans l'espace et revenir à son point de départ. Dans la même veine, il arrive parfois que Flavien lance un appel, ainsi, avant que je joue : il lance une note claire à la voix, je la reprends au violoncelle et lui dit «on s'accorde». Ce dialogue est évocateur d'un jeu de la bobine sonore.

V. 2. 2. 2. 3. 5. ANCRAGE CORPOREL, ARTICULATION DES DEUX HEMICORPS

Sur le plan corporel, Flavien va investir davantage le bas du corps, et on observe que Lætitia et moi sommes assujetties à des parties corporelles différenciées : Lætitia s'intéresse au bas du corps et à ses jambes, et déploie ses observations et ses interventions à ce niveau, alors que je vais d'avantage investir le haut du corps, le visage. C'est à dire que nos observations s'articulent, et qu'il y a moins de confusion et d'anarchie dans l'image inconsciente du corps de Flavien. Nous voyons néanmoins que cela repose sur nos façons de porter psychiquement Flavien et de lui procurer des «soins» adressés à des hauteurs du corps différentes.

Nous notons par exemple, lors de la séance 17, qu'il a pu voir le violoncelle au sol, alors qu'en général il ne regarde pas à ses pieds (ni à nos pieds à nous). Il s'est mis à quatre pattes pour se redresser. Nous ne l'avons jamais vu effectuer un tel mouvement.

Nous observons aussi un intérêt nouveau pour les différents plans de l'espace et du corps dans l'espace ; lors de la 18ème séance, nous jouons avec la psychomotricienne qui se met dans son dos avec les hauteurs et les ressentis dans le corps, il cherche à retourner le violoncelle, il fait le tour du manche avec sa main. Je le dispose alors contre lui, mais il semble éviter le contact direct. Nous jouons aussi avec les graves, le bas, et je me baisse tandis que Lætitia reste debout, elle est en haut, à sa tête, et moi en bas. Il semble mal à l'aise avec cela et je me remets à sa hauteur, ce qui semble être un soulagement. Nous voyons là le peu de souplesse que Flavien semble avoir par rapport aux positionnements des personnes dans l'espace, mais aussi à sa façon habituelle de saisir l'instrument. Le dos, l'arrière, est évité. La disparition de l'autre de sa place habituelle crée un malaise. L'intensité de ces éprouvés est très palpable ; nous-même nous retrouvons prises par ce clivage entre les deux hémicorps. L'intention de Flavien à vouloir sentir ces limites spatio-corporelles est très présente. Notons par exemple, après la séance 19 :

«-Lætitia : Il allait quand même chercher le bas du corps en se tapant des objets (chaise, rebord fenêtre, pied de Julie) intentionnellement comme pour ressentir les vibrations sur le bas du corps.

-Emilie : heureusement que tu étais là, moi j'étais prisonnière du haut du corps, avec un regard qui évoquait une souffrance.

-Lætitia : il en a transpiré tellement il s'est contenu !»

Parallèlement, Flavien nous paraît beaucoup plus sûr dans ses pieds et ses jambes, bien ancré, moins fragile. Les séances dégagent une impression de solidité et de consistance plus grande chez lui, bien campé sur ses deux jambes, avec une conscientisation plus importante des deux pieds. Il montre aussi une bien meilleure conscience du bas du corps et un meilleur contrôle des mouvements qu'il peut effectuer. Voyons lors de la séance 21 :

«Lætitia rythme doucement avec les claves en proposant toujours le même rythme. J'essaie d'engager Flavien à utiliser sa voix mais elle semble coincée dans sa gorge, il respire fort avec le nez (inspire) et marche avec pas très différenciés, petits et grands pas. Il semble vraiment très attentif à sa marche et déambule beaucoup dans l'espace en allant vers Lætitia et vers moi. Lætitia lui parle de ses pieds, il fait aussi vibrer son doigt sur le rebord de la fenêtre»

Dans son exploration de l'espace, Flavien investit le bas, aussi bien de son corps que de la salle. Cela passe notamment par les différentes postures que nous prenons autour de lui et qui provoque de la surprise et de la curiosité chez lui.

Nous remarquons également que si Lætitia lui tient les jambes, il sort des sons plus ouverts, nous émettons l'hypothèse que le fait d'être tenu en bas lui permet de sortir sa voix. Par ailleurs, la césure entre hémicorps supérieur et hémicorps inférieur est massive : la position assise le coupe du rythme. Cette position fait apparaître un contraste entre l'excitation du haut du corps avec les vibrations et les jambes comme anesthésiées. A l'inverse, quand Flavien est debout, il est libre de ses mouvements et peut ainsi «décharger sur le bas», en effectuant des déplacements ressemblant à des pas de danse, par exemple. Ici, le vibratoire semble restreint à des zones corporelles et plus ou moins «activé» selon que le sujet anime ou non les parties de son corps. A moins que nous ne nous situions dans le sens inverse, par retournement pulsionnel, à savoir : les parties du corps de Flavien sont animées selon qu'elles sont traversées par le phénomène vibratoire qui est alors subi par le sujet. L'intensité vibratoire ainsi émise va permettre au sujet de sentir ses parties du corps de façon parcellaire. Il va même pouvoir être engagé activement dans un vibratoire rythmique s'il s'implique dans la marche debout.

Il y a aussi le rapport particulier au triptyque et ce qui peut apparaître comme un vécu d'absence intolérable pour Flavien (en lien avec ma distance quand je joue du violoncelle). Je fais alors l'hypothèse que quand je joue avec l'archet, je suis toute prise par/dans le violoncelle (main gauche sur la touche et main droite saisissant l'archet) ; Flavien ne peut plus me tenir ; il va alors vers Lætitia (lors de la séance 23 notamment). Dans ce moment de la séance, il peut surmonter cette séparation par la possibilité d'investir Lætitia sur des pas de danse esquissés auparavant ensemble, et il y a aussi le vibratoire plus permanent (dû au jeu du violoncelle avec archet), qui offre un bain dans lequel il peut prendre de la distance sans se sentir lâché.

Ici, il y a un lien étroit entre la résonance et la contenance, comme si l'enveloppe sonore vibratoire le tenait seul distancié physiquement de l'autre tout en gardant un contact presque tactile à l'autre.

V. 2. 2. 2. 4. Corps et mouvement

V. 2. 2. 2. 4. 1. TRAVAIL DES LIENS ENTRE EPROUVES CORPORELS, ESPACE ET MOTS DANS LA RELATION

Nous avons déjà décrit que Flavien se tient souvent physiquement en se frottant le dos, mais aussi le ventre et une de ses hanches. Il joue aussi avec ses lacets de chaussures lors des débuts de séances alors qu'il recroqueville ses jambes sous ses fesses dans le canapé en entendant nos voix lui chanter le «bonjour». Poser des mots sur ses gestes et sur ses mouvements dansés semble rencontrer une adhésion de sa part, et il prend alors à parti l'observatrice. Séance 35 (observations personnelles) :

«il va s'installer dans le canapé et tapote sur et sous son pied tout en tenant le lacet entre deux doigts. Il est de profil et regarde par la fenêtre.[...] Ce jeu semble très important et aussi je suis plus basse que lui, je me tiens accroupie et il s'amuse [...], je propose qu'il saisisse le violoncelle debout je l'amène vers lui et lui fais tenir seul un court instant[...]Il se tient quasi constamment le dos et se frotte la tête, il va aussi se frotter le ventre et la hanche, il se tient beaucoup et en mouvement. A ce moment nous commençons autre chose, je joue et chante et alors il danse, se déplace, s'accorde à mon tempo et je chante ce que je le vois faire et interprète un peu ce qui touche au dedans et au dehors. Il rebondit exactement sur ce que je dis et va vers Floriane, notre public, avec un regard fier, c'est très intense encore, il y a la notion de rythme, de mouvement, d'être contenu, tenu dans le son, le mouvement et par les frottements sur son corps.»

Nous voyons ici que l'adjonction de mots chantés sur ce que Flavien exprime avec son corps en appui sur le vibratoire semble lui donner une assise forte. Il peut alors s'adresser à celle qui l'observe silencieusement et témoigner, par son regard, de l'assurance corporo-psychique dans laquelle il semble installé.

Lorsque le violoncelle chante, alors Flavien se déplace et amorce une danse. Nous voyons aussi que se multiplient les tentatives de Flavien d'investir l'arrière du violoncelle ou même de se positionner derrière moi. Dans l'extrait suivant, nous voyons que cela a induit une réponse de ma part qui a relancé Flavien dans ses trajets dans la salle (séance 35, observations de Floriane) :

«Puis Flavien se lève, et se balade légèrement dans la salle en restant à proximité d'Emilie [...] Il touche le violoncelle, puis alterne en touchant le visage d'Emilie, sa bouche et ses yeux. Il va se remettre sur le canapé, derrière elle. qui y est adossée pour jouer du violoncelle, Emilie regarde droit devant elle en jouant de l'instrument, et Flavien va lui se recroqueviller jusqu'à passer ses pieds derrière elle. Emilie dit "Aie", en lui signifiant que ça peut lui faire mal, et Flavien va alors se lever du canapé, et puis faire un son. Il se balade davantage, en prenant plus d'espace dans la salle qu'auparavant.[...] Il fait un mouvement de 8 dans la salle, prenant alors tout l'espace, frôlant les murs, et passant près de chacune de nous. Il frotte sa tête et son dos, puis sur le début sautille légèrement sur deux petits temps, en levant légèrement les pieds comme s'il dansait. Puis en continuant son circuit pendant qu'Emilie joue du violoncelle, il tape sur le bas de son ventre, et de l'autre main se tient la tête»

Ici, ma réaction spontanée au coup involontaire reçu dans le dos a d'emblée éloigné Flavien de moi ; il a été comme «éjecté» de la place envisagée dans la relation. Il a alors retrouvé un vibratoire agi dans ses déambulations et ses frottements en appui sur le son du violoncelle pour peut-être retrouver un sentiment de continuité.

V. 2. 2. 2. 4. 2. ETRE TENU ET SE TENIR

Lors des dernières séances, à l'occasion de ses déambulations dansées, tout en maintenant sa tête à deux mains (ce qui est nouveau) et ses bras ensemble, Flavien semble enfin parvenir à se tenir rassemblé, en appui sur la rythmique de ses pas, tenu par l'enveloppe sonore, tenu par nos regards également :

«Il se balade encore et encore, nous frôle, et lorsqu'il passe près de moi fixe parfois du regard. [...] il frotte alors sa tête, avec ses deux mains dessus. Pas habituel, généralement une main reste dans son dos, sur ce moment ce n'est pas le cas, il maintient durant tout un temps ses deux mains sur la tête, en se baladant dans toute la pièce. Puis tout en se baladant et après avoir agité ses mains et bras un moment, il va les tenir face à lui, ensemble, avec de la force, de la tenue. Puis suite à cela il bouge les bras, ensemble dans le vide, les agite, mais aussi les pieds. Plus légers que précédemment, mais ses mouvements de jambes semblent plus souples. Il frappe des mains, comme des applaudissements mais avec une main en fermant le poing.»

Il se saisit d'ailleurs d'un instrument, ce qui est très rare, et adopte une attitude nouvelle (observations de Floriane) :

«Durant la musique de fin, Flavien va sur le canapé avec un instrument (pas le même canapé que d'habitude)», il prend la flûte et la maintient dans ses bras, l'entourant de ses bras, comme s'il lui faisait un câlin.»

L'appui sur le violoncelle vient aussi solliciter l'attention de Flavien sur son propre corps et il semble alors agir dans ses mouvements une réponse à ce qu'il sent de son contact avec l'instrument et nous voyons s'élaborer le passage du frottement au tapotement en appui sur le violoncelle, le vibratoire est agi sur le corps propre de Flavien. Séance 36 (observations de Floriane) :

«Flavien rapproche sa tête du violoncelle, pour écouter le son des cordes. Il met sa main sur sa hanche et la frotte (avec un réel mouvement de vibration et pas la même agitation que d'habitude.) juste après avoir fait vibrer la corde. Après un moment Flavien ne fait plus vibrer sa main sur sa hanche mais tapote légèrement des doigts, sur le même temps qu'avant, c'est à dire juste après avoir fait vibrer la corde.»

Tout un jeu entre le dedans et le dehors de la salle continue de s'exercer ; nous avons parfois l'impression que Flavien tient étroitement sa voix en lui quand nous sommes dans la salle, en séance, et qu'il la lâche une fois sorti, une fois dehors. Séance 36 (observations de Floriane) :

«Flavien va vers la fenêtre et tapote ses dents. Il pose aussi un doigt sur le rebord de la fenêtre, et

le gratte. (Emilie lui verbalise qu'il doit ressentir les vibrations en lui) Lætitia et Emilie chantent la chanson de fin, il s'écarte d'elles et se dirige vers la sortie. Il ouvre le placard près de la porte, et ensuite ouvre la porte avant la fin de la chanson. Lorsqu'il sort il fait une grosse voix qui ressemble à un rire.»

V. 2. 2. 2. 4. 3. ETRE TENU, SE TENIR, SE LACHER ET SE SAISIR

Il y a aussi à plusieurs reprises des effondrements «semi-contrôlés» sur le sol, où Flavien se laisse comme «couler» vers le bas. Séance 37 (observations personnelles) :

«Au début il se laisse tomber, il glisse le long du canapé alors que je n'ai que ma voix et qu'elle ne chante pas toujours. Il aboutit à se mettre au sol et frotter le sol de ses mains mais en malmenant ses articulations, je me mets à ses côtés pour l'accompagner, je me mets dans son dos et le tapote, mais cela semble l'effrayer (non visible sur le visage) car il se relève rapidement et va vers la porte pour partir (je le lâche donc il lâche et garde sa voix grave»

Ces sensations de chute ou d'effondrement vont mobiliser chez nous une contenance physique, comme s'il fallait aider Flavien à tenir sur ses appuis, comme si les expériences qu'il effectue menaçaient son équilibre. Séance 37 (observations de Floriane) :

«vibrations des cordes, et secoue/balance légèrement la tête, comme pour accompagner la vibration. Lætitia vient aux pieds de Flavien pour lui tenir, car jusque-là il était en position d'équilibre avec le bas de son corps. Flavien continue de toucher les cordes doucement. Sa respiration est parfois rapide sur des petits moments. Il se love contre le violoncelle et continue de toucher doucement les cordes. Lætitia et Emilie redressent ensuite Flavien pour qu'il soit plus ancré sur ses appuis»

La séance suivante, il semble se mobiliser de façon active, toujours pour rechercher des appuis : appui des genoux sur le canapé, de ses mains dans les miennes, de ses doigts sur le canapé, des castagnettes dans ses mains qui lui rassemblent les deux bras. Voyons ce qu'observe Floriane lors de la 38^è séance :

«Lorsque Flavien et Lætitia arrivent, il se dirige vers la fenêtre et gratte son doigt sur le rebord de la fenêtre. Il y va de plus en plus intensément. Flavien se balade ensuite, et tape/gratte sur ses dents. La chanson du début commence, et Flavien va sur le canapé, il se recroqueville, tient fort son pied, et plie son oreille en deux ce qui fait qu'elle est bouchée, comme pour ne pas laisser sortir le son de sa tête. Cela semble lui procurer beaucoup d'excitation [...] Il est encore recroquevillé sur le canapé, se tient toujours fort le pied. Il tapote sur ses dents. [...] Emilie produit un son et Flavien ensuite répond par un son qui semble juste, sur la même note qu'elle. Puis va ensuite se coller à elle, en posant sa tête (oreille) contre l'épaule d'Emilie, il est complètement lové contre elle. Lætitia tient sa hanche en étant à l'arrière de lui, dans son dos. Emilie fait un son avec sa voix et Flavien laisse encore sa tête sur son épaule et bouche son oreille. [...] Il gratte son doigt de plus en plus fort, se retourne et rigole. Puis il touche les instruments, en se retournant vers le canapé, mais tout en s'appuyant dessus ; il s'appuie sur les instruments et il semble presque surpris. Il regarde les instruments, et tout en regardant de la bave coule de sa bouche. Il se saisit de la castagnette, il se balade avec en la tenant avec ses deux mains, à chaque extrémité. Il se balade, il a toujours beaucoup de bave au bord de sa bouche.[...] Durant la chanson de fin, Flavien reste sur ses genoux, il marche même sur ses genoux en se dirigeant vers la fenêtre. Il regarde dehors, avec une main qui maintient sa tête. Il tapote les doigts sur le rebord. Il a du mal à se lever après.»

Lors de cette séance, Flavien expérimente les appuis, ceux que lui apportent les co-thérapeutes, ceux qu'il trouve sur son chemin et qui attirent son attention, ceux qu'il mobilise volontairement comme pour maintenir en lui un éprouvé. Parallèlement à cette mobilisation, de la bave coule de sa bouche, comme si un lâcher-prise s'opérait au niveau de la cavité orale, comme si cette zone ne pouvait pas tenir en même temps que le reste. A la fin de la séance, il avance à quatre pattes ce qui est très rare ; comme si se rapprocher du bas, du sol, venait aussi renforcer cette sensation d'ancrage, d'appui solide. Il semble même rechigner à quitter cette sécurité du sol. Lors de la séance suivante, Flavien déambule en touchant aux limites de la pièce, toujours en effectuant des boucles en «8». Je note qu'il semble pousser les murs dans ses déambulations. Lors de la dernière séance, Flavien est particulièrement actif et fait de nombreux aller-retours entre le canapé et la fenêtre. Il tient tout son corps soit par frottements, soit par tapotements ou encore en venant chercher des appuis durs et multiples sur le mobilier. Il est intéressant de noter que le début de séance commence invariablement par un lâcher-prise dans le canapé, notamment lorsque Lætitia lui retire son manteau. Il est très passif et s'effondre. Ici, la chanson de début est écoutée «debout» ; Flavien se mobilise vite à l'écoute de nos voix, comme s'il se lovait, se nourrissait, incorporait cette contenance avant d'accéder à une position verticale, active et d'autosaisie de son corps (observations de Floriane) :

«Flavien arrive tout plein d'énergie en séance, il marche beaucoup, a le regard vif, et semble confiant en explorant l'espace. Il se laisse presque tomber lorsqu'on lui enlève son manteau puis s'avachir dans le canapé, il se relève, va à la fenêtre et frotte sa hanche et gratte son doigt sur le rebord de la fenêtre. [...] Emilie fait un son très long, et Flavien fait un souffle grave dans sa gorge très long, d'abord en même temps que la voix d'Emilie puis va finir seul après. Il se lève vers la fenêtre, et gratte de nouveau son doigt. Il bouge beaucoup son cou, et cale encore son genou sur le radiateur. Flavien tapote le doigt sur le rebord, puis sur le radiateur, il explore différents espaces. Il accélère le tapotement sur le rebord de la fenêtre, il va de plus en plus vite. Flavien se dirige vers Emilie, il tient sa main, la frotte avec son pouce. Il retourne à la fenêtre, bouge la tête de droite à gauche, parfois tellement tirée sur un côté presque comme pour voir derrière. Il se penche en avant et en arrière comme un balancement en se tenant fort au radiateur avec ses jambes. Sa tête entraîne les épaules et le buste. Il se tapote le menton, et tient toujours sa hanche. Il rentre maintenant entièrement le haut du corps dans le renforcement de la fenêtre, en collant sa tête contre la vitre, sur laquelle son souffle se voit avec la buée. Il pose complètement le haut du corps sur le rebord, et laisse aller ses jambes en arrière, qui le tient. Il regarde Emilie qui est à côté de lui sur le rebord, il tapote avec son doigt sur le rebord, quand Emilie parle il hoche même la tête, comme un acquiescement. Son ventre et ses cuisses sont tout contre le radiateur. Emilie parle du fait qu'ils n'ont pas sorti le violoncelle, car il s'est passé pleins d'autres choses. Flavien regarde Emilie attentivement. [...] La musique de fin se fait lorsque Flavien est encore sur le rebord, il tapote son doigt sur le rebord en même temps que la musique comme un rythme. Il accélère sur la fin de la musique. Il lâche complètement le bas de son corps et fait quelques pets qu'Emilie remarque à voix haute à la fin. Il reste avachi à la fin de la musique, il fait une petite voix. Ne bouge pas

malgré la fin de la séance. Laetitia se rapproche pour l'inciter à se lever, ils partent et Flavien fait une voix toute calme en partant de la salle.»

Dans cet extrait, nous voyons comment Flavien se mobilise activement et librement dans le *setting*. Il frotte son corps à de multiples endroits tout en accrochant son regard à l'extérieur de la pièce et en prenant appui sur le mobilier dur de la salle. Il effectue des allers-retours entre moi et la fenêtre, semble se nourrir d'un vibratoire commun, de notre lien proximal et indifférencié, notamment dans l'élan vocal, pour ensuite se distancier et faire ses expériences personnelles de frottement puis de tapotement rythmique. Ces boucles effectuées sciemment s'enrichissent progressivement d'une appropriation de l'espace et ce avec la mise en mouvement du corps. Notons par exemple, le mouvement d'étirement du cou et de la nuque avec le bas du corps tenu contre du dur et la tête qui vient chercher l'espace arrière. Lors de cette séance, Flavien est venu chercher ses appuis parallèlement à des mouvements globaux d'exploration spatiale, il s'est «nourri» de frottements, de tapotements. Ses manifestations corporelles, ses explorations étaient adressées, proposées au regard et à l'écoute de notre triade. Notons l'affaissement de Flavien avec le relâchement du bas du corps au moment de la chanson de fin de séance ; un filet de voix persiste, comme pour témoigner de sa présence malgré la séparation en cours.

V. 2. 2. 2. 5. Synthèse

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
	Effroi et jubilation dans l'expérimentation de silence ou de vibrations	Menaces d'annihilation	Angoisse de non-existence
	Chaos indifférencié corps-espace Transe. Ressenti diffus d'une oscillation/rebond en lien avec l'environnement immédiat	Inscription de traces sensorielles rythmiques	Représentations choses Pictogrammes de jonction
	Investissement de l'hémicorps inférieur (meilleur ancrage au sol, pas structuré)	Investissement pulsionnel des zones d'appui	Etat gravitationnaire (Bullinger)
Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances et ceci à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
	Expériences de vide, de séparation	Enveloppe sujet-monde	Démantèlement, adhésivité
	Distanciation	Jeu d'écart avec la source vibratoire	Détachement figure-fond (grille A. Brun)
	Aller-retours dans le bain sonore, pas de valse (ternaire)	Inscription d'un écart favorisant la tiercéité	Jeu de la bobine, pulsion invocante
Articulation	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce «passage» entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela à trait également avec les	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psychotoniques, et psychomotrices

	articulations du corps.		
	Saisie différenciée et concomitante de l'objet violoncelle et de la clinicienne	Attache à l'objet, triptyque en bidimensionalité	Investissement narcissique Re-mantèlement, hallucinatoire
	Transvasement des contenus, orifices communicants	Fantasme d'objet- contenant de la matérialité vibratoire	Pictogramme de jonction
	Frottement puis tapotement Expérience des zones de passage	Zone de frontière active Vibratoire rythmique	Moi-peau, enveloppe
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect
	Hyper excitation interne ou réponse à une stimulation vibratoire externe	Maîtrise de l'oscillation par tenue du corps Recherche d'appui	Contenance

V. 2. 2. 3. Jeu sur le médium

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Jeu sur le médium	Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.	Symbolisation primaire	Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, <i>squiggle game</i> , médium malléable, représentation de choses

Dans ses explorations et sa sécurisation progressive dans le setting, Flavien va engager certaines expériences de distanciation, de prise en compte du tiers en lien avec une construction de l'espace où s'ébauche la tridimensionnalité en appui sur ses ressentis corporels. Voyons comment cela se manifeste à l'appui du violoncelle.

V. 2. 2. 3. 1. De l'agrippement à l'adhésivité

Lors du troisième trimestre, un petit écart à l'objet-médiateur semble émerger ; cela se manifeste notamment par l'attente patiente de Flavien que je sorte le violoncelle de son étui. A chaque fois, Flavien stoppe le son et les mouvements qu'il faisait et paraît mettre en place un silence d'écoute. Cette possibilité d'attente peut être entendue comme un plus grand sentiment de sécurité de Flavien face au silence, au vide. Sans doute y a-t-il la possibilité d'une anticipation du moment à venir, des retrouvailles avec l'objet (cf. silence en musique, silence en clinique). Il y aurait émergence d'un espace de jeu potentiel (D. W. Winnicott, 1971), hallucination des retrouvailles avec l'objet.

D'autre part, Flavien va multiplier les liens entre l'objet violoncelle et son corps propre. Il semble être en adhésivité avec l'instrument. Il y a donc évolution depuis les agrippements désespérés à l'objet, car il semble plutôt qu'il établisse à présent des parallèles entre des parties de son corps et des parties de l'instrument. Il les ressent, y répond par une forme de mimétisme. Cela s'observe par des mises en correspondances sensorielles. Par exemple, il effectue des frottements sur son corps évoquant la hauteur des sons entendus : à l'écoute d'un son aigu, il frotte le sommet de sa tête, les sons médiums semblent plutôt générer des frottements de hanche. Il y a également utilisation de sa voix en écho à la qualité vibratoire perçue, par exemple à la vibration d'une corde qui claque. Il fait immédiatement un son très aigu à la voix, je lui dis alors : «Ca tape ce son!».

L'appui sur le violoncelle est nécessaire à l'expression pour Flavien. Ainsi, c'est sa main posée sur la hanche qui semble tenir le corps de Flavien tout autant que sa main sur le violoncelle qui effectue des pizzicati (pincements de corde). Il y a donc en même temps saisie de son corps et saisie de l'objet. Saisie, et non agrippement, car il y a une main simplement «posée», et une main qui tire la corde et la lâche pour qu'elle résonne. C'est cette nuance qui semble montrer l'évolution entre agrippement et adhésivité avec l'ébauche d'une petite distance par la mise en correspondance qui figure le processus archaïque de métaphorisation entre corps de l'objet et corps propre, et vice-versa.

Enfin, l'enjeu identificatoire, la question du double ou de l'objet d'appui se posent dans le fait que, plus que jamais, le violoncelle est sa voix, son moteur, son miroir. C'est ici un mouvement d'incorporation qui semble se faire jour. La voix n'émerge qu'en dialogue sonore avec les sons du violoncelle. Le pincement rythmique des cordes se superpose au frottement de sa bouche et au balancement rythmique des pieds sur le sol. Il semble alors se tenir fort le «museau» (F. Tustin, 1992), en «absorbant» les sons qu'il provoque sur l'instrument. Cela ressemble à une fermeture active de l'orifice par lequel pourrait sortir les sons : aussi bien la voix de Flavien que les sons du violoncelle qu'il a réceptionné dans son corps. Le frottement évoque la recherche active, presque frénétique, de sentir cette zone, fortement érogène. Mais c'est aussi une zone frontière entre le dedans et le dehors, par où peuvent «entrer» ou «s'évacuer» de la substance sonore, et plus tard, nous le verrons, du souffle.

Parfois, le lien à l'objet-médiateur est teinté d'angoisse, comme si, en perdant sa proximité avec l'objet, Flavien perdait le contrôle et vivait douloureusement l'éloignement de la surface d'adhésion de l'objet (ici la table du violoncelle). Par exemple, il peut faire beaucoup de sons bouche ouverte avec le violoncelle, ce qu'il fait peu sans l'étayage de l'instrument.

Il n'est pas encore en mesure de tolérer une distance à l'objet violoncelle, ou, plus exactement, de la subir. Par exemple, j'ai essayé à quelques reprises de placer le violoncelle dans son dos, mais Flavien résiste comme s'il ne voulait pas perdre le contrôle visuellement, comme si le violoncelle disparaissait tout simplement dans cet espace arrière inconnu générateur d'angoisses. Il se remet alors en face-à-face avec l'instrument.

De même, quand je joue, il se tient une hanche, puis le dos. S'il lâche de la main le violoncelle, il semble s'effondrer, comme s'il n'était plus tenu ; il agite alors frénétiquement les mains, comme s'il secouait les surfaces de contact à l'objet alors devenues douloureuses. Il m'est arrivé d'essayer de le rassurer en disant alors : «Tu tiens sans le violoncelle».

Nous verrons plus tard que ce rapport d'appui ou de socle va évoluer et que Flavien expérimentera sa propre solidité en tenant le violoncelle lui-même, et non plus en étant tenu par l'instrument. Cela se manifestera aussi dans ma posture où je vais me distancier du violoncelle et laisser Flavien en proximité avec l'instrument.

Au parallélisme formel évoqué plus haut et semblant représenter l'ancrage identificateur d'appui pour Flavien, s'ajoute un processus d'accordage rythmique qui témoigne de ce dialogue possible entre le ressenti corporel de Flavien, son engagement dans l'espace, et la traduction dans le mouvement d'une structure sonore et auditivement vibratoire. Ainsi, un morceau joué en mineur⁵³ entraîne un ralentissement du pas de danse et un abaissement des bras le long du corps, comme si la tonalité du morceau était intuitivement comprise par Flavien et que l'ensemble de son corps dans l'espace «habitait» et figurait le caractère de la musique jouée. Un morceau majeur et connu engage un tempo rapide : Flavien accélère son pas de danse qui devient plus petit (en accord avec un son plus sec joué au violoncelle). Il se tient les deux mains ensemble et fait entendre sa voix bouche ouverte. Il semble ici montrer qu'en retrouvant du connu, il peut se rassembler et se sentir suffisamment contenu pour laisser sortir sa voix.

Notons qu'il ne s'agit pas simplement de notes ou de rythmes, ni même de tempo, mais de l'intentionnalité musicale sous-jacente. Nous entendons par «intention musicale» : le vecteur émotionnel et le sens du discours musical tels qu'ils sont véhiculés dans la forme sonore.

⁵³Mineur versus Majeur : un morceau joué en tonalité mineure donne un caractère généralement plus mélancolique alors qu'une tonalité majeure exprimera généralement quelque chose de plus gai. Par exemple, l'Elégie de G. Fauré pour violoncelle a une tonalité mineure alors que l'Ode à la joie de L. Van Beethoven est composée en mode majeur. (cf. Glossaire)

Ainsi, nous pouvons envisager que l'appui, ou l'attache possible au violoncelle, par sa dimension vibratoire sous-jacente, permet un liant nécessaire à la constitution d'un sentiment de continuité de Soi. Je parle ici d'un vibratoire tant auditif, que tactile et émotionnel. Il s'agit avant tout d'envisager ce possible vivant ressenti et dont l'expérience répétée fait trace pour le sujet. Le sujet se saisit ainsi de l'objet potentiellement vibratoire, qu'il peut agir directement, et à l'appui duquel son corps peut accueillir un sentiment de continuité.

Au-delà du sentiment de continuité de Soi peuvent alors s'édifier d'autres jeux avec l'environnement : un accordage rythmique, harmonique, donc un accueil, une écoute de l'expression de l'autre, une prise en compte, et une mise en mouvement, une expression de soi à la rencontre de cet autre dans une cohérence rythmique.

La possibilité d'émergence de la créativité dans le dispositif à médiation semble advenir grâce à la possibilité de tolérer une certaine distance. La sécurisation de Flavien dans le dispositif lui a permis de vivre des moments de «moins tenue» par l'environnement, car il pouvait s'appuyer sur les traces répétées d'une assise corporo-psychique dans le *setting*. Ici, nous pouvons envisager une première esquisse de réponse aux trois sous-hypothèses de ma seconde hypothèse. Tout d'abord, le rôle d'attracteur pulsionnel de l'objet par sa dimension vibratoire a proposé au sujet une possibilité d'attache rythmique. Dans un second temps, après un temps «d'accueil passif», le sujet manifeste activement sa volonté de venir rencontrer le vibratoire de l'objet et dans son corps dans l'espace. Le caractère répétitif des expériences avec un vibratoire contenant en lui la dualité passive-active permet au sujet d'inscrire en lui des traces qui vont faire écho à un fonctionnement corporo-psychique en attente d'expression. Le sujet active ce processus et le manifeste physiquement.

V. 2. 2. 3. 2. Jeu de distanciation, spatialisation du lien

Nous avons vu que Flavien était en mesure de se distancier physiquement de l'objet-médiateur en évoluant dans l'espace. Il est alors contenu par le bain sonore créé et s'appuie sur les éléments sonores et vibratoires en effectuant des mouvements avec et sur son corps. Il semble se saisir lui-même de son corps dans l'espace, grâce à la contenance incorporée. Ainsi, lorsque je joue avec l'archet, il bouge dans la résonance. S'il était assis, il se lève pour marcher. Si le bain sonore perd en intensité, il semble sortir de la relation. C'est par exemple le cas lorsque je ralentis mon jeu et qu'il s'arrête à la fenêtre, regardant au loin.

L'investissement de Flavien vers l'objet médiateur est massif, et un désaccord ou une rupture rythmique le déstabilise. Par exemple, lors d'une séance, mon violoncelle est désaccordé ; je le signifie à Flavien et je l'accorde. Cela nécessite à ce moment que je focalise mon attention, mes gestes et mon écoute sur l'objet violoncelle. Je le manipule et fait varier la hauteur des sons ; ceci est très exceptionnel en séance. Durant ce réglage, Flavien prend de la distance et revient quand j'ai fini mais se tape le pied dans la pique. Ce type de maladresse se produit rarement malgré une déambulation de Flavien toujours à la limite du déséquilibre. Cela rappelle le coup de pied dans la pique vu plus tôt (lors du premier trimestre), qui avait fait intervenir de façon saillante l'investissement du bas de l'espace et du corps. Je vois dans cette maladresse une réaction à la rupture du contact, une perte de contrôle du bas du corps liée à la disruption spatio-temporelle du setting, d'un vécu de perte qui a affecté Flavien.

Lorsque je joue avec l'archet et improvise une mélodie, je suis alors assise avec mon instrument que j'entoure de mes bras et saisis de mes mains et de mes doigts. A ce moment, Flavien déambule dans l'espace et accorde son pas, ses mouvements circulaires dans la pièce, au tempo de la musique. Par exemple, sa respiration s'accélère en écho au jeu du violoncelle, puis il accélère le pas, se tape le bas ventre et agite les mains tout en souriant. Je m'accorde également à ses mouvements ; ce va-et-vient s'harmonise tout en effaçant les repères de début ou de fin. Qui a commencé à accélérer? Qui a ralenti ? Le rapport au temps semble ainsi écrasé dans la bi-dimensionnalité : il y a des articulations, des mouvements internes, mais pas d'origine ni de fin.

Le vécu de séparation semble aussi se mettre en scène dans la séparation du violoncelle du corps de la clinicienne. Ces détachements sont nouveaux, et me paraissent évocateurs d'une nouvelle capacité de Flavien à soutenir cette distanciation. Je me sens aussi plus sereine quant aux propres possibilités de Flavien à se contenir ; j'ai plus confiance aussi dans la solidité de ses assises. Cela me permet de le laisser s'approcher de l'instrument plus librement. Lors de la séance 17, j'avais l'impression que se mêlaient chez Flavien de l'excitation et de l'inquiétude que je me détache physiquement du violoncelle. Cela impliquait une séparation entre le violoncelle et moi, qui devenions alors deux objets distincts. Il avait le visage triste pendant ce moment, comme si quelque chose voulait sortir mais n'y arrivait pas. J'étais aussi dans un ressenti différent de d'habitude car aux aguets du violoncelle, inquiète qu'il tape dedans quand il était au sol ou qu'il le fasse tomber. Il a peut-être ressenti cette crainte. Lors de la séance 18, Flavien se montre apeuré par le mouvement rotatif du violoncelle comme si la vision du dos du violoncelle (et la disparition de la face) entraînaient une coupure relationnelle. Voyons ce que consigne l'observatrice :

«Emilie fait tourner le violoncelle sur lui-même. Ça a pour effet de faire se décrocher Flavien de l'instrument. Il s'éloigne en faisant une espèce de rôle (une respiration comme coincée, «d'outre-tombe»). Il se dirige vers la fenêtre, sur le rebord de laquelle je suis assise, et repart dans l'autre sens : j'ai l'impression que j'ai fait obstacle. Il va s'asseoir sur le canapé, silencieux, la bouche fermée, le regard devant lui vers la fenêtre, les pieds posés sur le canapé, une jambe par-dessus l'autre. Ses doigts tripotent ses lacets. Emilie lui parle. Il la regarde, regarde la fenêtre, la regarde, puis la fenêtre : je le sens moins avide du regard à ce moment.»

Ici, Flavien semble se couper de la relation consécutivement à ce mouvement insupportable du violoncelle sur lui-même, contrariant la vision habituelle des plans spatiaux et la disposition du violoncelle face à lui. Il décroche aussi le regard.

V. 2. 2. 3. 3. Incorporation et amorce de création

Progressivement, Flavien semble plus à l'écoute et plus posé ; il s'agite moins, comme s'il délaissait cette enveloppe motrice et se montrait d'avantage perméable à notre présence, nos expressions sensorielles et nos demandes.

Il est cependant parfois difficile de s'accorder sans le violoncelle, et le simple fait de le sortir de son étui et de laisser Flavien le manipuler à sa guise permet de restaurer un lien qui nous fait tenir ensemble, par exemple, séance 18 :

«Je passe un temps en le regardant, de profil sur le canapé, il gratte/vibre/fait sonner le canapé avec son majeur, je tente de faire comme lui mais n'y arrive pas, j'ai du mal à m'accorder, je chante je fais une ritournelle qui raconte son plaisir d'entendre la voix qui chante, il sourit, se reconnecte, je vois bien ses dents, il saisit ses chaussures et semble bien. Puis le voyant à l'écoute, passif mais

comme s'il attendait quelque chose je vais chercher le violoncelle, son regard s'accroche immédiatement et il vient de suite faire résonner les cordes, tout son être s'anime, Lætitia remarque la détente corporelle, moi j'ai l'impression de le voir devenir vivant, je lui laisse profiter le plus possible.»

Nous observons beaucoup moins d'agrippement au violoncelle, et un jeu plus «relationnel» s'installe ; le violoncelle, vecteur de voix, contribue à alimenter le bain sonore dont Flavien semble se nourrir, par exemple lors de la séance 18 :

«Puis je frotte l'archet sur les cordes en même temps, cela provoque sa fuite, il retourne dans le canapé et regarde au loin dehors. Finalement toute cette intensité semble venir se «digérer» dans le canapé (j'ai le fantasme qu'un rot va venir !) après cette vigoureuse et longue tétée de retrouvailles avec un son toujours nourri et une grande proximité sensorielle»

Flavien s'appuie beaucoup sur la mise en vibration du violoncelle pour expérimenter sa propre voix, comme dans cet exemple :

«Emilie met le violoncelle sur le canapé, elle se place à côté. Flavien fait vibrer une corde et s'éloigne. Il fait vibrer deux fois les cordes toutes tendues dans la partie inférieure du violoncelle qui produisent un tout petit son. Emilie : «C'est un son tout serré comme ta voix». Flavien continue ses sons, un grincement de voix tout serré médium puis grave. Il fait parfois des petits «couinements».» (Séance 17)

Après une longue séparation, Flavien renoue avec le plaisir de l'écoute de la voix chantée, et il semble avoir besoin de s'appuyer sur le violoncelle et la reprise des sons par des onomatopées pour lui-même s'essayer aux sons. Notons séance 18 :

«Il se lève et vient faire vibrer une corde. Il respire la bouche ouverte, le contact avec le violoncelle semble l'avoir aidé à ouvrir la bouche. Il fait vibrer deux ou trois fois une corde, s'éloigne en souriant et revient. Il fait vibrer les cordes en se tenant une hanche, puis le bas du dos. Il a le regard plongé dans celui d'Emilie. Elle reprend avec sa voix en écho les notes jouées par Flavien au violoncelle, en théâtralisant : elle ouvre grand la bouche, fait un «Oh» d'étonnement ou fait un «bouing» rebondissant. Flavien lui sourit et ouvre la bouche puis la ferme et fait un son de couinement d'excitation (le seul son qui sortira de la bouche de Flavien de la séance).»

Comme nous l'avons vu plus tôt, il est parfois compliqué pour Flavien d'avoir affaire à ma voix parlée, avoir affaire au sens, comme s'il fallait renouer d'abord avec quelque chose de plus sensoriel, de plus matériel, contexte favorisant son action propre, et un certain contrôle de ce qui lui arrive. Le violoncelle semble alors l'outil nécessaire pour se rassembler. Il est l'objet non humain qui peut s'animer uniquement par son action. Par exemple, lors de la séance 17 (notes de Julie) :

«Flavien s'échappe de ce contact et/ou de cette voix en se réfugiant dans le canapé. Emilie le suit avec sa voix et s'accroupit à côté de lui en continuant de lui parler. Flavien se bouche les oreilles comme s'il ne voulait pas entendre cette voix ? Il n'apprécie pas le son ? Ou alors elle l'inquiète car il ne reconnaît pas Emilie ? Elle chante sa voix aiguë pour se faire de nouveau reconnaître par Flavien mais il garde les doigts sur ses oreilles. Elle sort le violoncelle. Flavien se retourne, se met à «quatre pattes» puis se lève et va vers l'instrument. Il attend qu'Emilie le sorte et tire la pique pour

le poser au sol, comme un «enfant sage» ? Ce n'est pas toujours le cas, parfois il ne contrôle pas la pulsion et se jette immédiatement sur une corde. Il fait vibrer une corde et s'éloigne. Il fait ce mouvement-là plusieurs fois pendant un moment. Aux premières cordes, il sourit ? Plaisir de retrouver les sons et les vibrations ? A un moment, Emilie fait un «bouing» (un son qui rebondit) en réponse à une note jouée par Flavien (comme la séance précédente) et Flavien sourit.».

Le jeu avec le violoncelle amène toujours des mouvements spatialisés et des correspondances entre le corps de l'instrument et le corps de Flavien, comme j'avais pu l'évoquer plus haut avec la notion de triptyque. Par exemple, voyons comment Flavien construit un rythme dans le jeu sur le médium qui structure ses mouvements corporels dans l'espace de la salle :

«Silence. Flavien revient faire vibrer les cordes. Il se tape le pied contre le pied du violoncelle. Il respire fort ? Il a senti ? Emilie tient le violoncelle devant elle des deux mains et ferme les yeux, en disant à Flavien qu'il peut jouer seul sans qu'elle le voie. Flavien vient faire vibrer une corde et s'éloigne vers la fenêtre du fond, puis va vers la première fenêtre. Puis il revient faire vibrer une corde. Il continue cette routine-là : violoncelle, deuxième fenêtre, première fenêtre (Lætitia est à côté de cette fenêtre depuis le début) puis violoncelle à nouveau. Il trace comme un triangle dans la pièce.»

Nous observons aussi la grande sensibilité auditive de Flavien qui donne lieu à l'émission de sons ou de mouvements très accordés à l'instrument ; l'observatrice note :

«Emilie joue un morceau dans les tonalités aiguës Flavien s'agite et se tape le ventre. Puis il marche calmement dans la salle. Lætitia l'intercepte pour lui caresser le menton afin qu'il réussisse à ouvrir la bouche, mais Flavien poursuit ses déplacements. Emilie arrête de jouer. Flavien fait des petits couinements. Il vient faire vibrer une corde. Emilie lui dit «Oui, c'est par celle-là que j'ai commencé le morceau !» ? Oreille fine et maîtrise des cordes de Flavien. Il reprend ses grognements. Emilie fait des notes graves à l'archet, Flavien se tape le ventre, spatialisation du son ?»

Nous voyons aussi comment le dialogue avec la clinicienne s'appuie sur le jeu du violoncelle comme un langage, une parole adressée, par exemple (notes de Julie) :

«Flavien fait vibrer une corde qui donne une note plus aiguë que d'habitude. Emilie chante cette note en écho. Flavien refait vibrer la même corde, comme pour faire lui-même écho à Emilie (accordage). Puis il fait vibrer une autre corde. Emilie s'éloigne du violoncelle qu'elle laisse sur le canapé. Flavien le fait vibrer seul puis va devant Emilie à chaque fois ? Comme pour vérifier qu'elle est encore là ? Avoir son approbation ? Ses félicitations ? Sa voix est toute coincée comme si elle n'arrivait pas à sortir. Puis, silence. Puis un tout léger chuchotement uni. Flavien a encore le menton plein de salive.»(Séance 18)

Flavien est de plus en plus à l'aise avec l'instrument et montre sa joie de retrouver ce jeu sonore ; il investit les zones du corps que cela semble soutenir en lui et montre aussi la justesse de son écoute. Ce sont toujours des moments de nourrissage intenses :

«Je sors le violoncelle alors qu'il est dehors, il revient nonchalamment mais grands sourires et joie de retrouver l'instrument, il joue avec le rebond d'une corde, en chantant la même note (d'ailleurs Lætitia s'y accorde avec l'harmonica) et il s'étire dans l'espace dans la résonance de la note, il

propose lui-même des sons avec sa propre voix, vient se tenir le menton. Il semble aspirer le son je le verbalise comme cela.» (Séance 20)

Il y a aussi la manifestation d'un besoin relationnel humain bien détaché de l'instrument, notamment à la fin de la séance 20 (notes de Julie):

«D'un coup, il fait claquer une corde et fait silence l'autre s'agite sur le côté et fait vibrer une corde de temps en temps. Il est toujours devant Emilie et le violoncelle. Il retourne devant Emilie et le violoncelle (Emilie est toujours assise sur le rebord de la fenêtre). Il fait vibrer des cordes de temps en temps. Il fait vibrer les cordes, en y restant accroché pour la première fois de la séance. Emilie range le violoncelle, Flavien ne s'y accroche pas, ne cherche pas à le suivre jusqu'à la boîte. Il marche dans la salle, silencieux. Emilie a oublié l'archet. Flavien vient lui tenir la main. Elle lui dit «Oui je suis plus disponible sans le violoncelle». Elle va ranger l'archet dans sa boîte. Flavien marche quelques instants dans la salle puis s'assoit sur le canapé, tranquillement, sans s'y jeter comme à son habitude en fin de séance. Il a une jambe croisée sur l'autre posée sur le canapé. Pendant la chanson de l'au revoir, il est silencieux. Il regarde Emilie de temps en temps et sourit.»

Ici, Flavien nous donne l'impression d'avoir saisi la séparation entre l'humain et l'instrument, et d'avoir pu adresser la demande d'un contact sans média. Le fait d'évoquer ma plus grande disponibilité sans l'instrument semble avoir fait sens en lui ; la sérénité qui se dégageait alors de son visage et de l'enchaînement de ses mouvements en témoigne selon moi.

V. 2. 2. 3. 4. Différenciation, installation du petit écart

Progressivement, la démarche de distanciation va se confirmer et prendre de l'ampleur. Les séances débutent par des rituels d'installation et de postures chez Flavien, notamment dans la recherche de saisie de son propre corps. Par exemple, de façon quasi systématique, il attend patiemment avec le sourire dans le canapé, ramasse ses jambes vers lui et saisit ses lacets de chaussures à l'aide des doigts d'une de ses mains. Ceci intervient souvent suite à ma question «Que va-t-on faire comme musique aujourd'hui ?». Il me vient alors à l'esprit qu'il saisit ses lacets comme il aimerait saisir les cordes du violoncelle, ou comme un lointain écho du cordon ombilical. Face à l'absence de voix chantée ou de proposition musicale, Flavien se détourne de nous, surtout en début de séance ; il peut quitter l'espace de l'atelier. C'est alors le son de l'ouverture de la boîte du violoncelle qui provoque invariablement son retour enjoué.

Il y a toujours une forte réaction corporelle de Flavien au contact de l'instrument, notons lors de la séance de reprise, séance 22 :

«Je me dirige vers le violoncelle et il se saisit directement des cordes tout en tenant sa bouche de la main gauche et en émettant des petits sons bouche fermée et la bouche s'ouvre dans de grandes respirations, il retrouve les sensations et les actions liées au violoncelle instantanément. Vient se recoller au violoncelle mais me laisse jouer quand je prends l'archet, avant fait des pizz, et

prend plaisir à s'accrocher à mon regard, guette ma réaction quand il fait un ou deux pizz et à chaque fois une décharge électrique semble traverser son corps»

L'attraction de l'instrument est toujours le point de départ à une exploration sensorielle intense, qui mène parfois à des sentiments de confusion. L'intensité des échanges avec le violoncelle semble parfois difficile à tolérer par Flavien qui prend alors de la distance en s'échappant de la pièce ou en allant vers la fenêtre, portant son regard vers l'extérieur. Voici les notes de Floriane à ce sujet séance 32 :

«Puis en touchant les cordes, il se penche le haut du corps vers Emilie, puis s'assoit en faisant des sons. Ce moment est très intense, le violoncelle en fond et Flavien qui s'agite beaucoup, à la fois dans la pièce et dans ses gestes. Il sort de la pièce d'un coup, Emilie arrête de jouer, Flavien marche alors tout doucement dans la pièce d'à côté, il frotte ses mains ensemble, il fait des gestes tout doux. Emilie manipule maintenant le violoncelle avec l'archet, Flavien continue à marcher dans la pièce d'à côté, mais cette fois se rapproche davantage de l'entrée, il sourit beaucoup. Il repart de l'entrée tout excité, il accélère ses pas, il s'approche davantage de l'entrée de notre pièce. Le son du violoncelle se calme, il ralentit alors, baisse ses mains (auparavant dans des gestuelles un peu excitées, vers le haut), et tient ses mains l'une dans l'autre comme avant. Il rentre quand le son est vraiment bas (Emilie voulait voir s'il venait chercher le son). Il va vers la fenêtre dans un premier temps, puis vers le violoncelle dont il touche les cordes. Il suit le son du violoncelle dans ces mouvements, en touchant les cordes.»

Nous voyons ici comment Flavien semble chercher à se distancier de sa propre excitation, peut-être en lien avec l'intensité sonore. Floriane peut l'observer alors que je ne le vois pas. Elle observe le parallèle entre ses gestes et son rapprochement et le jeu du violoncelle qui devient moins fort, plus doux, plus calme. Son retour dans la pièce se fait en deux temps : une étape vers la fenêtre où il semble se restaurer en maintenant une distance, et une seconde étape au cours de laquelle il revient tranquillement, apaisé, vers l'instrument. Ce qui est intéressant ici, c'est que Flavien est laissé libre de ses mouvements, et la contenance proposée ne réside que dans le jeu sonore avec lequel un accordage se fait ; accordage de gestes et de tension interne.

Pourtant, nous voyons ici émerger une approche de l'espace et des objets plus tridimensionnelle (lors de la même séance):

«Notion de creux également car en cherchant à entourer le violoncelle par contre il réagit avec angoisse à la sollicitation de son dos, quand je tente de jouer du violoncelle, de faire passer le violoncelle dans son dos à l'aide de Lætitia »

Il y a toujours cette angoisse face au dos de l'instrument qui n'est pas sans évoquer cette menace d'un arrière-plan non constitué, une absence d'appui contenant suggérant la crainte de l'effondrement de D. W. Winnicott (1974).

Nous observons toujours une fragilité importante chez Flavien dans la qualité du lien avec le monde. Ceci se manifeste particulièrement au retour des congés d'été, période d'interruption assez longue à l'issue de laquelle nous devons repasser par des étapes délicates de collage à l'instrument et de faible tolérance à la distanciation. Mais ceci se rejoue «plus vite» et permet d'enclencher de nouvelles expériences. Par exemple, les retrouvailles avec l'atelier et l'instrument génèrent chez Flavien une difficulté à se décoller du violoncelle, notamment lors du rangement à la fin de l'atelier (séance 23):

«Difficile de lâcher le violoncelle aujourd'hui, comme s'il avait voulu rester collé à lui et entrer dans la boîte avec ou y laisser sa main »

Séance 25 :

«Revient vers le violoncelle, explore le dur et avec les ongles contre les cordes surtout quand je parle de se séparer»

Flavien se laisse complètement porter par l'instrument ; ses pieds ne le tiennent plus aussi bien qu'avant les vacances (séance 24):

«Il va rester dans la pièce et se mettre en mouvement autour du violoncelle, se colle à lui à moi reprenant même une posture sur un pied l'autre jambe croisée, en équilibre précaire, ce que je signifie en disant «tu tiens le violoncelle», «le violoncelle ne peut pas te tenir», il vacille à ce moment-là il semble s'accrocher à moi, par bouts (pas en global) tout en s'accrochant au violoncelle dans une forme de mimétisme»

Séance 32 (notes de Floriane) :

«Il semble être en fusion intense avec le violoncelle pendant la "danse", et donne l'impression qu'on lui retire une partie de lui au moment où Emilie range le violoncelle.»

V. 2. 2. 3. 5. Consolidation des appuis et expériences de jeux

Malgré ces éprouvés persistants de résistance à l'écart, à la distanciation, Flavien parvient à ancrer une cohérence du Soi en lien avec le monde et accepter le petit «jeu» entre lui et l'autre, entre lui et l'objet vibratoire. C'est de ce petit jeu, de cet écart, que vont pouvoir émerger des jeux musicaux et des jeux de découverte corporelle en lien avec le violoncelle. Après un long temps de dialogue musico-sensoriel, Flavien propose une nouvelle expérience :

«Il émet de plus en plus de sons tout près de moi, joue l'ouverture fermeture, pose le violoncelle qu'il fait vibrer contre lui comme s'il fallait cela pour le mettre lui en vibration, pour déclencher la voix, vient poser ses deux mains sur le violoncelle (lâche son dos!!!)»

Cette possibilité pour Flavien de lâcher son dos et de poser ses deux mains sur l'instrument est tout à fait nouvelle. J'ai l'impression alors que l'expérience de sa fragilité mise en mot plus tôt dans la séance a cheminé et qu'il a tenté de sortir de sa posture habituelle, de son auto-agrippement. Ceci ne sera pas sans effet sur la fin de séance, où il recherche particulièrement à se tenir et à éviter la distance d'avec l'objet :

«De lui-même s'agrippe à un guiro à la toute fin et cherche à l'emmener avec lui, rejoue la scène de vouloir rentrer dans la boîte de violoncelle en m'y entraînant, il pince les cordes qui sont muettes car tenues dans la boîte»

La recherche de correspondance sensorielle continue avec le support de l'instrument, notamment sur la sensation de «dur» (séance 23):

«Je saisis l'archet et imite le dur sur les dents en jouant col legno⁵⁴, cela l'amuse beaucoup, je parle autour du dur et des dents. [...] Je pose l'instrument au centre de la pièce et me dirige vers les petits instruments et tape les claves, il vient les prendre, une dans chaque main et s'applique à bien positionner sa main droite. [...]Et grand plaisir à venir chercher le dur sur le violoncelle, long jeu autour du dur et du mou et de la peur que j'ai qu'il n'abîme le violoncelle, grands éclats de rire où sensation et jeu relationnel semblent se mêler, je théâtralise et il s'amuse comme un fou en modulant son geste pour mettre du mou dans le dur afin d'amortir le coup sur l'instrument»

Nous voyons là que Flavien, au-delà de l'exploration du contraste dur/mou, s'amuse avec moi ; nous jouons ensemble, et notamment grâce au petit frisson qui m'étreint quand son geste approche l'instrument. Nous remarquons avec étonnement la grande précision du geste de Flavien, qui modère tout à fait la vitesse de mouvement pour toucher le violoncelle délicatement avec un objet dur.

Autre observation démontrant la recherche de Flavien quant aux sensations que permet l'instrument, lors de la séance 23 :

«Si jamais je n'ouvre pas la bouche (ni voix parlée ni voix chantée), il vient agir avec son doigts sur ma bouche en même temps que la corde du violoncelle, comme si mes lèvres étaient une autre corde du violoncelle et qu'il allait la déclencher en faisant un arpège. Il revient en entendant le violoncelle. Quand je joue avec l'archet il fait vibrer son doigt en caressant de façon appuyée le rebord de la fenêtre tout en regardant dehors»

⁵⁴Col legno : expression musicale signifiant que l'on utilise l'archet non avec les crins mais avec le bois pour tapoter les cordes ce qui crée un son percussif avec une légère résonance de note correspondant à la hauteur de son jouée.

Flavien semble vouloir agir sur l'objet médiateur (violoncelle-clinicienne) pour obtenir une mise en forme des éprouvés «en attente» chez lui. Il donne l'impression de vouloir établir des correspondances, comme une matérialité à des sensations propres non élaborables encore. Réciproquement, à l'écoute du vibratoire du violoncelle, il agit avec son corps pour reproduire, pour lui-même, comme pour «incorporer» la matérialité de ce qui se joue à côté et qui résonne psychiquement et sensoriellement en lui. C'est comme s'il se mettait en vibration par le violoncelle, comme s'il devenait élément excité/excitant qui peut faire résonner et vibrer ensuite. Lors de la séance 30, Floriane observe l'utilisation particulière que fait Flavien des cordes du violoncelle, en support à l'expression, liant ainsi le vibratoire du violoncelle au vibratoire de sa propre voix :

«Lorsqu'il touche le violoncelle, à un moment il ferme délicatement les yeux, puis ensuite fait des sons très légers en tapotant sur sa bouche (les yeux ouverts). Il se rapproche d'Emilie, et émet un son plus fort, Emilie ouvre alors grand sa bouche pour que le sien soit plus fort, et Flavien va alors toucher la corde fortement, ce qui émet un grand son. Me donne l'impression qu'il utilise les cordes pour faire ce qu'il n'arrive pas à faire avec sa bouche, mais ce qu'il comprend bien. Emilie touche la gorge de Flavien, en lui verbalisant que ça vibre fort dans sa gorge.»

L'exploration de l'instrument dans ses trois dimensions, de façon plus globale, amène Flavien à découvrir le creux de l'éclisse, et il vient directement se questionner sur son propre corps (séance 29):

«Je propose de le mettre au sol comme la dernière fois trouve l'éclisse et semble très intrigué, il se touche la hanche retouche l'éclisse, je parle du creux et il remonte sa main plus haut sur sa hanche (dans le creux), Lætitia le soutient et met en mots ce qu'il fait sur son corps»

De même, Floriane observe, séance 30 :

«Flavien se maintient le dos comme à son habitude, et parfois son maintien tombe sur la hanche, qu'il tient fort aussi. A ce moment-là lorsqu'il touche les cordes du violoncelle, il fait vibrer sa main sur sa hanche comme un mouvement parallèle au son»

Le jeu musical à trois continue à se développer et Flavien en profite pour arpenter l'espace et se saisir de sensations de vibrations qu'il agit sur son propre corps ; voyons notamment comment se structure un tel jeu lors de la séance 25 :

«je sors le violoncelle, il vient de suite faire des pizz et se tenir le menton à nouveau en esquissant des pas de danse, puis je joue avec l'archet alors qu'il est encore en train de faire des pizz, Lætitia avait saisi le guiro et frottait en rythme, je me cale sur le rythme de Lætitia et de Flavien et je propose une rythmique de valse sur (Do grave, sol grave, do médium), je répète cette basse continue et chante dessus toujours sur le même air simple mais d'une voix continue, il sourit, s'accorde à cette musique et explore l'espace de la pièce de façon rythmique, a des pas de danseur, plutôt ronds et chaloupés. Il se frotte la tête, la hanche, le dos et je reprends toute cette exploration en verbalisant dans ma chanson, il est très à l'écoute, très enthousiaste et se saisit de mes propositions pour tout explorer»

La distance à l'instrument, ou plutôt l'articulation du triptyque, prend la forme de nouveaux essais dans les postures que Flavien adopte, séance 26 :

«Le contact étroit au violoncelle vibratoire semble être l'élan nécessaire pour qu'advienne quelque chose de lui. Il tire également le violoncelle vers lui à plusieurs reprises avec plus ou moins de conviction et il faut dire que je suis moi-même plus ou moins convaincue. [...] Lætitia observe qu'il semble vouloir l'emmener dehors avec lui (intéressant car je ne perçois pas cela étant dans le mouvement avec Flavien et le violoncelle), Lætitia voit aussi que le violoncelle posé au sol n'intéresse pas Flavien, il le saisit au manche et cherche à le relever mais il chute (doucement car je le tenais) comme s'il n'avait pas vraiment osé mais qu'il ne voulait surtout pas être au sol et rester vertical»

Ici, Flavien tente de saisir l'instrument : il le considère alors vraiment comme un objet qu'il peut tenir et non comme un objet qui le tient lui. Mais son approche timide est encore vacillante, et je ne peux m'empêcher de me questionner sur ma propre réserve quant à ces tentatives qui m'apparaissent encore «risquées». Le rôle crucial de la co-thérapeute réside ici dans sa perception lors de la fin de séance, du mouvement que Flavien a pour emmener avec lui l'objet médiateur. Je suis moi-même, membre de ce triptyque, inconsciente de me faire emmener...

Et pourtant, la séance suivante, Flavien continue à prendre des risques avec l'instrument et un jeu de distanciation inaugure une nouvelle approche de l'instrument au sol et dans le dos (séance 27) :

«Se met face à moi mais derrière le violoncelle, il est debout je suis assise, comme un jeu de caché-coucou avec le violoncelle entre nous, il entraîne le violoncelle entre ses jambes tout en poussant le manche vers moi. Je tapote dans le dos du violoncelle et je rythme. [...] Semble pointer du doigt le violoncelle au sol, joue des cordes mais avec difficulté, je laisse le violoncelle au sol et il va finir par me rejoindre accroupi vers le violoncelle. [...] moment très intense autour du retournement progressif de Flavien qui me laisse sur son côté droit mais ne me regarde que par coups d'œil furtifs, Lætitia passe derrière le violoncelle et Flavien fait lentement glisser le violoncelle dans son dos, je ne tiens plus le violoncelle je suis juste là en protection «au cas où» et il continue à jouer, nous sommes toutes deux dans son dos, impression qu'il a pu nous lâcher !!!»

Ceci semble acquis la séance suivante :

«Je me lève et vais chercher le violoncelle [...] Je le pose au sol et il se dirige vers l'instrument, se baisse et s'installe près de l'instrument, il touche d'abord son dos puis ensuite il joue le DO plusieurs fois, je le laisse progressivement, je prends des distances et il joue (fier d'être seul) c'est rythmique, il utilise sa voix en résonance»

Lors de la séance 30, Flavien boude l'instrument au sol mais par contre, s'enhardit à le saisir dans sa verticalité :

«ensuite je propose le violoncelle et là tout change, le violoncelle au sol ne l'émeut pas il reste vautré dans le canapé mais dès que je le redresse il s'en approche avec plaisir et fait des sons avec[...] je choisis de le mettre sur sa pique et de me redresser également car il y a comme un déséquilibre, je lui laisse en main le plus possible et je le lâche, il le retient alors de ses deux

mains[...] beaucoup d'utilisation des deux mains qu'il tient ensemble mais aussi pour tenir la volute du violoncelle tout en faisant des pizz de sa main droite [...] je suis très heureuse de voir qu'il peut tenir le violoncelle et non l'inverse et j'ai l'impression immense qu'il saisit sa propre subjectivité en devenant acteur de gestes »

Notons le rapprochement et l'attitude beaucoup plus distanciée vis à vis de l'instrument quant à l'enjeu exploratoire. Flavien écoute son propre son en s'approchant de l'instrument ; il y a donc conscientisation de l'action qu'il effectue sur l'objet et attente de l'effet produit : le violoncelle est agi par Flavien. Il y a une distance ; l'objet violoncelle devient objet d'intérêt et non objet d'agrippement (séance 30) :

«Le violoncelle est maintenant au sol, il le touche avec ses deux mains. Une fois au sol il colle son oreille très proche du violoncelle quand il joue.»

Cette distance qui s'opère n'est pas sans générer, sinon une angoisse, du moins une crainte de vidage qui provoque alors chez moi un besoin de colmatage très réactif. Notons lors de la séance 31 :

«Progressivement son jeu va évoluer et il va se distancier de l'instrument comme sa propre distanciation d'avec moi, sa voix et son souffle se succèdent il ouvre sa bouche j'aperçois sa langue aussi il s'approche la tête très près de l'instrument comme s'il voulait voir au plus près les vibrations des cordes ou les ouïes ? Et il pousse alors un magnifique cri aigu et chanté qui nous surprend positivement, je le reprends en écho, en accordage aussitôt et le félicite comme pour colmater cette échappée vocale, pour amoindrir le choc de ce qui s'échappe de lui, comme touchée par ses angoisses de vidage peut-être, il ne se tient pas la bouche alors»

Lors de la séance 32, Flavien poursuit sa prise de distance avec l'objet médiateur :

«Je sors le violoncelle et le pose au sol, il ne se baisse pas, semble le chercher, j'ai l'impression qu'il me fait entendre qu'il veut que je le mette à sa hauteur, je l'appuie sur le canapé, il joue alors des cordes tout doucement, il touche une corde et touche délicatement le bout de mon nez, c'est assez drôle comme geste, comme un adulte vers un enfant, avec amusement, il joue les cordes et fait des mouvements comme s'il était porté par le son, (comme avant porté par ma voix).»

Flavien fait ce geste très délicat et surprenant en venant toucher le bout de mon nez. Cela contraste fortement avec sa maladresse ou ses besoins de contenance très intenses. Il surprend à quelques reprises par son attitude tout à fait différente, de laquelle émane une impression de maturité tout à fait inédite.

V. 2. 2. 3. 6. Se tenir sur et avec le violoncelle

Nous avons vu comment Flavien, dans son expression corporelle manifestait des éprouvés de chute et d'appui. Le jeu sur le médium est venu particulièrement favoriser une mise en forme, un jeu entre ces éprouvés. Cela a sans doute contribué à ce que Flavien ose explorer ces sensations. Par exemple lors de la séance 35 :

«Il y a pas mal de sons, je parle de cette distance et je lui propose de prendre l'instrument lui, mais il n'ose pas, je pose le violoncelle au sol, il s'approche et le pousse «dans le dos», de façon à ce que le violoncelle bascule sur la table, j'ai le réflexe immédiat de le récupérer avant qu'il ne chute de cette manière. Je lui parle du violoncelle qui peut tomber, s'abîmer, le violoncelle peut basculer si on le met en mouvement puis je joue à le faire basculer de la gauche vers la droite en le retenant avant qu'il ne chute et face à Flavien qui prend un plaisir immense et une forte excitation à voir cela, il reproduit les mêmes mouvements de balancier avec tout son corps.»

D'ailleurs, ce jeu a pu se mettre en place suite à un début de séance durant lequel Flavien semble pouvoir tolérer la petite distance à l'instrument :

«Je lui propose de faire du violoncelle mais il ne réagit pas vraiment, je me dirige vers l'étui et l'ouvre il ne me lâche pas du regard et se lève immédiatement pour me rejoindre quand il me voit l'ouvrir. Je sors l'instrument et alors il fait des pizz mais tout en douceur et un à la fois en prenant de la distance comme pour savourer le son, il semble ne pas avoir besoin de s'y accrocher désespérément.»

Suite à un nouvel «effondrement» dans le canapé, je lui propose le violoncelle, qu'il saisit. S'amorce alors un jeu d'exploration et de caché-coucou :

«Il va s'affaler dans le canapé et je pose le violoncelle vers lui, il l'agrippe le ramène sur son corps mais en perpendiculaire c'est à dire le violoncelle couché, puis sur la tranche il explore avec délicatesse et s'en amuse beaucoup, je suis toujours au sol, accroupie face à lui et je dis ce que je vois et ce que j'entends. Un jeu de caché-coucou s'amorce avec le violoncelle entre nous. Je le signifie, le verbalise et il se cache volontairement derrière l'éclisse du violoncelle mais il cache aussi ses mains avec lesquelles il tapote et pince les cordes en douceur. [...]Je parle aussi de ses mains cachées et là il fait venir sa main droite sur la table du violoncelle avec un sourire.»

Séance 37, nous voyons comment alternent moment de tenue et moment de détente avec le violoncelle :

«Laetitia est détachée visuellement. La première expérimentation est comme une découverte et fait jaillissement, ce qui crée une tension intense sur le plan tonique (Laetitia la ressent) puis quand il reproduit cette découverte et expérimente alors le corps se relâche. Le toucher devient de plus en plus doux, il se tient moins fort.»

V. 2. 2. 3. 7. L'excitation des vibrations, une intensité à explorer et à juguler

Nous avons vu que les vibrations du violoncelle généraient une forte excitation corporelle. Ceci est observé par Floriane et permet d'envisager l'investissement du jeu grâce à l'excitation qui lui permet de se saisir de l'objet en lien avec son corps et ceci dans la relation :

«Un moment lorsqu'il joue, le violoncelle se pose sur son torse, et va alors tenir grâce à cela. Flavien se dirige vers le canapé. Sur le canapé, Emilie continue de lui faire tenir, en positionnant le violoncelle sur ses genoux, il rigole très fort, pendant un petit moment. Il se redresse et vient chercher le cou d'Emilie, ce qui l'amène à se rapprocher, mais le violoncelle reste entre eux, posé sur les genoux de Flavien.»

Il est parfois difficile de maîtriser l'excitation que lui apporte le contact à l'instrument (séance 36) :

«En contraste, l'aigu fait apparaître une excitation forte, se matérialisant par une agitation intense du corps, des sons aigus et courts bouche fermée, il devient alors imprécis sur le violoncelle, ne cherche plus vraiment à jouer des sons mais pris dans un mouvement sensoriel et pulsionnel qu'il alimente jusqu'à ce qu'il soit comme «gavé» alors il s'échappe, prend de la distance.[...]Il a gardé sa bouche extraordinairement fermée, puissamment, il l'a même frottée intensément en se rapprochant du violoncelle, en se collant presque aux cordes et aux ouïes suite à un son aigu qui lui avait échappé. Cette absence de contrôle de la sortie semble générer une forte angoisse»

Nous voyons ici que Flavien se met à distance de l'instrument quand l'excitation est trop forte. Plus tard, il semble rechercher une intensité vibratoire en venant froter sa bouche tenue fermée sur les endroits où le son passe fort, où les vibrations sont fortes sur l'instrument ; il vient froter la bouche qui avait laissé échapper un son aigu. La question de l'excitation, et du risque de porosité entre le dedans et le dehors, la non-tenue de l'enveloppe, mobilise des angoisses fortes chez Flavien qui tente de les évacuer activement.

V. 2. 2. 3. 8. L'expérience technique et esthétique

Flavien montre aussi une évolution constante dans le maniement de l'instrument ; il se saisit des gestes que j'effectue, mais apprend aussi de ses propres sensations, de ses propres expériences et en déroule des intentions esthétiques (observations de Floriane, séance 35) :

«Il met le violoncelle face à lui, collé contre son torse, et l'arrière du violoncelle est tourné face à Emilie. Elle ne voit pas l'avant du violoncelle, ni les mains de Flavien qui sont derrière, vers les cordes du violoncelle. Au début il tapote avec un doigt sur le violoncelle, sur la partie dure qui tient les cordes. Il fait aussi des petits sons dans sa bouche. Il tapote de nouveau, avec une des mains contre lui, puis touche les cordes. Petit à petit une main vient tenir le violoncelle, et de l'autre il va manipuler le violoncelle, il touche une corde, puis tapote sur le dur avec précision, et légèreté. Ce

sont de tous petits mouvements. Puis sa main va monter, et va venir se poser sur le côté du violoncelle, avec ses doigts sur le dos du violoncelle, exposés à Emilie. Il pose ses doigts, est prêt à tapoter sur le bois. Flavien se redresse, il cale sur sa cuisse le violoncelle avec l'aide d'Emilie, il tient alors le manche du violoncelle avec une main. L'autre main reste libre. [...] Emilie va alors tapoter sur le violoncelle, suite à cela, Flavien effectue les mêmes mouvements de doigts qu'elle, puis ensuite écoute les siens sans les reproduire. Emilie accélère ses tapotements, puis il se redresse et lui prend la main, et plus tard va tapoter comme elle le faisait. Il se replace, et positionne le violoncelle sur sa cuisse, il tient le manche et de l'autre main va jouer des cordes, avec légèreté.»

Lors de la séance 36 (observations de Floriane):

«Il touche les cordes une par une en laissant tout un temps derrière chaque vibration. Il a sa main dans son dos, et une main libre, les deux s'agitent lorsqu'une corde vibre, et il prend une légère distance à chaque fois. Parfois, il tourne la tête de manière à tendre l'oreille, comme pour écouter le son avec plus d'attention. Il fait une petite voix aigüe dans sa bouche fermée. Emilie et Laetitia sont près de la fenêtre pendant ce temps de manipulation en autonomie, elles l'écoutent, Flavien est dos à elles mais les regarde parfois, en restant focalisé sur sa manipulation. Flavien touche les cordes de manière plus rapprochée, donnant l'impression d'une mélodie, il joue de l'instrument et le manipule moins corde par corde. Il s'agit aussi moins à chaque son, reste plus concentré et semble se détacher de l'instrument (moins en fusion avec les stimulations sonores). Suite à ce temps, il se met à se tenir la hanche et non le dos. Il touche une corde de manière continue, et regarde au sol et semble attentif au son de cette corde en répétition.»

Séance 37 (observations personnelles):

«Cela se base sur le travail du son et du violoncelle qu'il effectue seul contenu par le regard de ma part et la présence physique en proximité de Laetitia. Progressivité dans la découverte du «lâcher», il avait d'ailleurs cligné des yeux en début de séance comme pour filtrer un peu le trop-plein émanant de moi à son arrivée. Le violoncelle est à sa gauche sur le canapé, je suis assise à distance, en face, sur le radiateur. Il expérimente au début le Do jusqu'au bout de la résonance, puis le Do et les autres cordes avec ma voix qui s'accorde, puis le Do avec ses doigts qui semblent tâter l'espace délicatement sous les cordes et jusqu'à effleurer la caisse. Puis il expérimente le Do et l'arrêt du Do avec son doigt.»

Ces extraits de séances permettent de noter la prise de distance entre les co-thérapeutes et Flavien avec l'instrument. Il s'installe ainsi dans un espace-temps favorable à la découverte des sonorités et du jeu de l'instrument sous l'action volontaire de ses doigts. C'est un réel jeu d'écoute musicale et de création qui s'opère ; nous sommes alors en soutien à distance et à l'écoute, spectatrices de cette nouvelle posture active et indépendante en train de créer.

Flavien élabore des allers-retours entre sons reçus et sons émis, entre le vibratoire du violoncelle et le vibratoire de sa cage thoracique et comment il peut s'exercer à contrôler l'un ou l'autre. Nous continuons à explorer les liens étroits entre violoncelle, voix et souffle chez Flavien. Par exemple séance 36 (observations de Floriane) :

«Emilie fait une voix chantée, ce qui fait sourire Flavien. Emilie verbalise que c'est vraiment une prime de plaisir la voix plus le violoncelle, et Flavien sort ensuite une voix aigüe plutôt forte. Puis quelques secondes passent, et Flavien en reproduit une deuxième vraiment plus forte. Emilie lui verbalise que c'est effectivement lui qui choisit ce qu'il produit, Flavien émet alors un son grave. Il

retouche la corde, et va cette fois ci produire un son aigu plus long que les précédents. Ces sons se font tous avec la bouche fermée. Emilie fait sa voix chantée, et il semble la reproduire au violoncelle ou inversement, mais une sorte d'écho se fait entendre. [...] Il regarde Emilie, et touche doucement la corde. Il va venir faire des allers retours entre Emilie et Laetitia. Laetitia remarque que lorsqu'il s'écarte de l'instrument Flavien respire fort, il reprend son souffle. Elle lui verbalise quand il vient vers elle. Et lorsqu'il manipule l'instrument il semble presque essoufflé, comme si sa respiration bloquait lorsqu'il écoutait/ressentait les vibrations des cordes. Flavien rapproche de nouveau sa tête des cordes lorsqu'il les fait vibrer, mais cette fois il colle sa tête presque entièrement sur le violoncelle, il est vraiment proche. Sa main est positionnée sur sa bouche et il tapote ses dents. Puis Flavien produit un son aigu, et ensuite prend de la distance avec l'instrument.»

Nous voyons ici se matérialiser la proximité sensori-corporelle entre Flavien et l'instrument, comment sa propre respiration semble fonction de sa distance à l'instrument, comment la hauteur des sons et l'ajout de la voix va venir intensifier une excitation.

Voici encore, lors de la séance 37 (observations de Floriane) :

«Flavien met ses doigts dans les "trous"(les ouïes) du violoncelle, il semble écouter les sons de la corde à travers la vibration de ses doigts. Il écoute le silence et fronce légèrement les sourcils. Il fait ensuite de tout petits sons avec les cordes, et pousse doucement dans sa gorge l'air. Puis les sons deviennent un peu plus grands, et il frotte sa main sur son torse. Il retouche les cordes, et lorsqu'il tire sur une corde il plisse légèrement les yeux, puis soupire. Après qu'Emilie ait verbalisé des choses sur le dedans/dehors, Flavien touche une corde (donne l'impression d'une réponse). Il pousse ensuite dans sa gorge tout en touchant les cordes. [...] Il retient ensuite la corde lorsqu'il la tire, en posant son doigt après, ne laissant pas aller la vibration. Comme dans son corps, il coupe le son, le retient. Il le reproduit de nombreuses fois. Sa respiration s'accélère lorsqu'Emilie parle de la fin de la séance. Emilie vient pour ranger le violoncelle, et Flavien continue à toucher les cordes. Elle lui laisse un dernier son, qu'elle laisse vibrer en allant le ranger dans son étui.»

Les correspondances que semble effectuer Flavien entre le jeu sonore du violoncelle et ses propres potentialités vocales ou respiratoires se complexifient. Nous voyons ici le jeu de maîtrise ou de rétention décrit plus haut se matérialiser par l'arrêt volontaire de la vibration sonore sur l'instrument. Flavien, par le jeu sur le médium, découvre son pouvoir d'action sur l'arrêt d'un mouvement vibratoire après avoir jubilé de la possibilité de créer du son. Nous voyons aussi que l'évocation d'un arrêt venant de l'extérieur vient mobiliser un stress respiratoire chez Flavien ; il est alors nécessaire d'accompagner doucement la disparition du son.

V. 2. 2. 3. 9. Synthèse

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
<i>Jeu sur le médium</i>	<i>Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.</i>	<i>Symbolisation primaire</i>	<i>Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, squiggle game, médium malléable, représentation de choses</i>
cordes	Cordes de l'instrument, cordes vocales, colonne de respiration	Agrippement, indifférenciation	Position adhésive
	Maîtrise sonore, arrêt de la vibration des cordes	Installation d'un vibratoire actif, saisie d'objet	Retournement passif-actif
corps	Corps des objets et corps propre	Agrippement, indifférenciation	Porosité dedans/dehors
		Correspondances miroirs, figure du double	Incorporation, hallucinatoire
		Harmonisation et dialogue sensori-affectif	Accordage sensori-affectif
	Découverte de l'arrière-plan, du dos de l'instrument	Spatialisation du lien	Installation d'une représentation tri-dimensionnelle
sonorité	Sons émis et perçus	Création bain sonore contenant	Enveloppe sonore, fonction alpha
		Jeu sonore et création sonore Adressage à l'observateur	Aire transitionnelle de jeu

V. 2. 2. 4. Rythme, atmosphère de l'atelier : le vibratoire émotionnel partagé au sein du processus créateur ou comment envisager le phénomène vibratoire sous l'angle affectif

Dans ce chapitre, il s'agira de reprendre les éléments d'expression vibratoire sous l'angle émotionnel comme indices des atmosphères de séances. Certains éléments d'observation analysés plus haut seront repris ici avec cet angle d'analyse particulier.

V. 2. 2. 4. 1. Inscription de Flavien dans l'atelier et dans la relation

Lors de la première phase des ateliers, Flavien interroge régulièrement du regard notre observatrice-écrivante, silencieuse en séance, et il a semblé rassuré de l'entendre s'adresser à lui. Il différencie bien la psychomotricienne et moi-même. Cependant, il tolère difficilement la triade et privilégie les relations duelles sollicitant un regard interpénétrant exclusif. Notons tout de même qu'il a besoin de la présence et de l'étaillage corporel proposés par la psychomotricienne, qui se positionne dans son dos, touche ses jambes et verbalise les différentes parties du corps. Afin d'illustrer cette attitude à notre égard, voici une observation issue du premier semestre de suivi : alors qu'il m'adresse des syllabes bouches ouvertes, et qu'émerveillée, je propose à la psychomotricienne alors dans son dos de lui faire face pour l'entendre et le voir, il stoppe immédiatement.

Ainsi, les premiers temps, l'exclusivité de Flavien dans des relations différenciées avec le monde témoigne des fragilités de son enveloppe corpero-psychique (Haag, 2000). Flavien semble se lier à ce qui est attracteur pour lui par agrippement, par adhésivité. Soutenu par l'ancrage de la dyade relationnelle, il peut alors s'investir et ainsi explorer avec endurance les différentes fonctions et éprouvés de sa sensorialité.

V. 2. 2. 4. 2. Expression d'affects identifiables, contextualisés

Par la suite, nous verrons apparaître chez Flavien, le témoignage du plaisir des retrouvailles après une longue séparation par des rires, sourires, une excitation, comme la manifestation de reconnaissance de l'environnement, de la chanson, des personnes. Ces manifestations émotionnelles sont devenues plus intelligibles pour nous car elles prennent forme dans des mimiques de visage de plus en plus variées.

Ainsi, l'attitude globale et le message émotionnel que nous adresse Flavien évolue. Par exemple l'observatrice remarque la diversité des images qu'il a renvoyée aujourd'hui : «Je l'ai vu comme un petit enfant qui veut faire une bêtise au moment où il voulait taper la clave sur le violoncelle et à un autre moment comme un séducteur (lorsqu'il m'a souri)». J'abonde en son sens et propose : «Il s'érotise dans son regard et dans son corps (manière dont il bouge son corps, dont il se tape le ventre, etc.).»

L'intensité émotionnelle qui se manifeste à certains moments des séances s'exprime d'avantage, et Flavien semble alors avoir besoin de se réfugier dans le canapé pour se contenir. Cette ouverture nouvelle de Flavien à des émotions s'accompagne de la capacité à nous les faire vivre. La sensibilité et la résistance à la séparation apparaissent également, et Flavien le manifeste en refusant de quitter la séance, ou en retenant le violoncelle avant que l'étui ne se referme. De nouveaux gestes apparaissent également. Flavien peut, par exemple, se boucher les oreilles. Nous oscillons alors entre l'interprétation d'un mal-être ou d'un trop-plein d'émotions, comme s'il était gavé. A certains moments, il ne bouche qu'une oreille, et cela semble s'apparenter à un geste de retenue, par l'occlusion de l'orifice, du son reçu à l'intérieur ou encore une expérimentation du contraste : son ouvert/son fermé.

Après certains moments intenses corporellement, émotionnellement, après une danse sur le son du violoncelle, Flavien s'assoit d'un coup, essoufflé, et rit après un fort moment d'accordage et de distanciation avec violoncelle. L'air heureux et la joie communiquée rassemblent alors le regard, le sourire et l'attitude corporelle en son entier dans une cohérence expressive du message adressé à vocation de partage affectif.

V. 2. 2. 4. 3. Esquisse de l'altérité, du binaire au ternaire : place du tiers, du corps et de l'émotion esthétique

Progressivement, il y a comme une émergence du public à qui s'adresse la performance. Flavien prend en compte de plus en plus notre observatrice-écrivante, lui adresse des regards comme pour vérifier son attention, capter son regard émerveillé à elle aussi. Elle fait partie de la surface d'inscription de ces séances, de leur inscription mnésique. Il semble lui adresser l'intérêt de celui qui crée et adresse sa production (pulsion invocante de M-C. Laznik, 2015).

Ce début de prise en compte du tiers s'inscrit dans le développement global de l'intérêt pour la triade, le triptyque évoqué plus haut et le déploiement du rythme ternaire dans la musique que nous créons. Plus généralement, il y a le rythme des séances, l'accordage entre chacun de ses membres, et la tonalité émotionnelle interne échangée. Par exemple, chez l'observatrice, face à la dyade Flavien et clinicienne : «Il y avait quelque chose de déconnecté dans la séance. Je sentais que Lætitia était loin et ça parlait de ce que je ressentais dans la distance avec Flavien. Et Lætitia d'ajouter : «Je ne me suis pas sentie légitime d'intervenir dans l'accordage fort qu'il y avait entre Emilie et Flavien». J'analyse alors que Lætitia est le tiers qui ramène la question du corps et qui vient mettre du sens sur l'excitation vibratoire dans laquelle est Flavien (et moi, notamment avec ma voix). Mais c'est important que ce tiers existe, même si Flavien ne veut pas sortir de l'excitation totale pour l'instant.

Nous sentons aussi que les séances s'apaisent, qu'il y a davantage de moments calmes contrairement aux premières séances très remplies par des mouvements. Cela se manifeste notamment par des explorations plus longues de Flavien. Lætitia note : «C'est la première fois qu'il tient le violoncelle des deux mains aussi longtemps (quand Emilie lui a posé la main sur le dessus et qu'il a gardé sa main même quand elle l'a lâchée). Il a collé plusieurs fois son corps sur le violoncelle pour sentir les vibrations, sans autre mouvement».

Nous notons une appropriation progressive du rythme ternaire, en lien avec l'investissement du triptyque : côté-ventre-dos (avec sa main), comme s'il prenait conscience de son corps en entier. Il est plus en lien avec ses ressentis. Dans sa respiration, il avait un rythme ternaire de type valse, raison pour laquelle je joue alors le premier morceau en ternaire, pour m'accorder à cette rythmique interne dont il témoigne.

Il a, lors de cette séance, beaucoup de contacts physiques avec Lætitia et moi, bien plus que d'habitude. A tel point que je ressentais parfois une confusion, quand il m'a touché le ventre, comme si c'était le sien (et j'ai mis du temps à m'en rendre compte). Nous voyons qu'il n'investit plus une seule personne mais deux et sur le même registre (auparavant Lætitia était celle qui touchait le corps et moi celle qui parlait, chantait ou jouait du violoncelle). De nouveaux contacts se construisent avec Lætitia ; l'observatrice note «un moment touchant avec Lætitia (il était devant elle et lui prenait la main)», Lætitia répond : «J'étais perturbée car je ne savais pas ce qu'il voulait, ce qu'il me demandait.» L'observatrice propose: «Moi je l'ai plutôt senti comme le fait de vouloir juste être avec toi, sans demande particulière». J'analyse : «Il y avait quelque chose de la différenciation des corps quand il a pris la main de Lætitia, l'a tapée avec la sienne, a fait le tour de Lætitia, puis gardé sa main du bout des doigts.»

Toujours dans cette progression vers la tiercéité, je note : «J'ai expérimenté la place du tiers à un moment (pendant que Flavien et Lætitia faisaient leur danse). J'avais le dos contre le mur et j'avais l'impression de me fondre dans le décor, comme si la relation à trois n'était pas possible avec Flavien, face à la relation duelle». Lætitia ajoute: «La relation à trois existe pendant la chanson du au revoir et du bonjour», je propose alors «mais on chante la même chose sur le même ton donc en quelque sorte on se fond l'une dans l'autre. Il faudrait essayer de prendre chacune une tonalité différente. Il faut aussi que Lætitia s'autorise à proposer des choses (sons, rythmes) pendant la séance qui sont en contraste avec ce que je propose pour marquer cette différenciation.» Nous voyons là le malaise ressenti à cet évitement du tiers et comment nous souhaiterions, artificiellement, y pallier...

Dans le thème du malaise provoqué par un contact évoquant une trop grande «fusion», l'observatrice note : «Quand Flavien s'éloigne par moment du violoncelle d'un coup, j'ai l'impression que c'est quand il y a trop de lien/relation entre vous deux, comme si ce n'était pas tenable pour lui». J'ajoute : «Il s'éloigne quand il est pris par un trop plein de vibratoire et il entre en lien par le vibratoire». Concernant la place de l'observatrice, je note : «Il a beaucoup moins pris en compte Julie aujourd'hui». Julie répond : «Je me suis sentie prise en compte dans la non prise en compte : au début j'ai changé plusieurs fois de place pour voir son regard et son sourire mais à chaque fois il finissait par me tourner le dos comme s'il voulait échapper à mon regard, à mes notes». Elle fait le lien avec le moment où il a voulu lui prendre son stylo, comme s'il s'opposait alors à la prise de notes.

Sur le plan esthétique, notre musique évolue, et cela en lien avec un accordage tacite entre ce que Flavien propose, peut accepter. Lætitia remarque par exemple qu'«il danse d'une manière de plus en plus fine et précise dans les pieds, en rythme avec ce que joue Emilie, ça s'accorde de plus en plus et le bas du corps répond de plus en plus à ce qu'il veut». J'ajoute : «Son choix de corde est de plus en plus fin dans les notes qu'il joue et qu'il fait à la voix. Aujourd'hui j'ai fait, sans m'en rendre compte sur le moment, une note à la tierce⁵⁵ par rapport à celle chantée par Flavien (alors que normalement elle est à l'unisson ou l'octave au-dessus) et Flavien a réagi à la nouveauté en souriant».

Nous voyons aussi émerger une construction du rapport au temps dans le déroulé des séances avec le sentiment qu'il anticipe la fin depuis quelques séances, en allant se poser dans le canapé. Non pas d'une conscience précise de la notion de durée, mais plutôt d'une familiarisation ancrée de la structure émotionnelle de la séance, je note par exemple : «Une séance en crescendo decrescendo⁵⁶ où l'on finit accordé progressivement». A ce moment, en fin de séance, le moment de la séparation arrive naturellement pour chacun de nous, même si Flavien peut opposer une résistance à quitter l'espace.

V. 2. 2. 4. 4. Expressions, mimiques, témoignages émotionnels adressés

Progressivement, nous assistons à un enrichissement des manifestations émotionnelles de Flavien par les mimiques du visage et aussi l'adresse des regards. Nous notons la variété de l'expression du visage : serré, lumineux. L'observatrice note qu'il utilise le sourire de manière de plus en plus communicative, sociale. Effectivement, les états émotionnels sont adressés : nous sommes nous aussi saisies à de nombreuses reprises par la joie de l'instant. L'excitation de Flavien est débordante, et semble parfois difficile à juguler, mais elle témoigne aussi de l'excitation intense, de la qualité extrêmement animée de sa présence psychique lors des ateliers. Nous échangeons nos impressions après la séance 19 :

«Emilie : intensité émotionnelle de retrouver quelque chose d'aimé. Déplacements tourbillonnaires. Respiration très particulière, comme s'il aspirait de l'énergie mais qu'il fallait la garder à l'intérieur. J'ai beaucoup chanté et j'ai eu l'impression que ça l'excitait mais en même temps il ne voulait pas que ça rentre. Il m'a tenue la main après que j'ai rangé le violoncelle, comme la dernière séance où il m'avait tenu le pull. Il y avait quelque chose de très sexuel

⁵⁵La tierce ou l'octave sont des écarts ou « intervalles » entre deux notes : par exemple «chanter à la tierce signifie chanter 1 ton et demi au-dessus de la note de base (par exemple si la note de base est SI alors la tierce est RE). L'octave est l'intervalle entre un SI grave et un SI aigu par exemple. Il y a donc deux notes différentes dans la tierce alors que dans l'octave il s'agit de la même note à deux hauteurs différentes.

⁵⁶Crescendo (noté ainsi en musique : <) : son qui est de plus en plus fort, Decrescendo (>) : son de moins en moins fort.

(moment où il a voulu coller son bassin contre le violoncelle).»

Lors de la séance 21 :

«Nous chantons et il sourit immédiatement et s'excite, s'agite vient se contenir dans le canapé, très heureux de retrouver les voix»

La connotation sexualisée de son attitude évoque immédiatement la place de la pulsion sexuelle dans le vibratoire, et comment cela engage fortement le sujet dans la relation. Chez Flavien, cela peut être «désorganisateur» également, mais l'appropriation de ces mouvements internes dans le maniement du médium et la mise en mots qui permet la distanciation semblent petit à petit l'aider à contenir et à structurer cette excitation dans les limites de son corps et dans la mise en place d'une rythmicité.

V. 2. 2. 4. 5. Jeu relationnel, partage/accordage affectif

L'essentiel des émotions que l'on attribue à Flavien s'appuie sur nos ressentis, sur ce que nous font vivre ses regards, sa posture et ses mimiques. Nous verrons, dans les observations de Floriane, qu'elle use de précautions notamment face à cette énigme du vécu interne de Flavien. Nous remarquons cependant la cohérence de nos observations face aux élans émotionnels majeurs qui se déploient dans le jeu relationnel.

Séance 30 (observations de Floriane):

«Lorsqu'Emilie lui demande si elle va chercher le violoncelle, il a un haussement de sourcil. Puis Emilie va chercher le violoncelle, Flavien tapote sur le canapé avec ses doigts. Lorsqu'Emilie pose la question "tu veux jouer?", il me semble comprendre sur son visage quelque chose qui s'apparente à de l'acquiescement, sans un mouvement de tête net. Flavien ne bouge pas. [...] Il rigole alors fort en touchant la corde. Emilie lui verbalise qu'on dirait un peu des mots, et Flavien, par une expression faciale qui reste très légère me donne encore une fois l'impression d'acquiescer, ou du moins d'être dans une écoute forte de ce que dit Emilie.»

L'installation dans la séance donne de plus en plus lieu à un échange silencieux et lent, comme si nous accordions avant tout nos *tempi*. Le parti pris de ne pas proposer de façon directive une «activité» s'inscrit clairement dans la posture clinique, mais cette posture évolue aussi au gré de nos accords communs quant à ce que chacun peut tolérer du vide, du silence. Au début des ateliers, cela n'aurait pas été possible. A présent, nous sommes suffisamment sécurisés pour laisser se déployer ces longs dialogues muets, ces longs silences. Séance 25 :

«Au départ, pour entrer en séance je lui prends la main, il ne me lâche pas les doigts pendant longtemps, c'est vraiment une prise du bout des doigts mais avec les deux mains. Nous sommes côte à côte dans le canapé, je laisse ce silence s'installer, c'est un silence «habité» où nous sommes présents l'un et l'autre. C'est un moment de détente où Flavien respire tranquillement en me

touchant la jambe du bout du pied et en me tenant le bout des doigts, je verbalise sa respiration. Puis rien ne se passe de spécial, il se met en mouvement d'un coup, m'adresse son regard et se redresse, se tourne vers moi.»

Les accordages prennent la forme de petits gestes, de mouvements proposés par Flavien plus ou moins consciemment, et que je reprends et verbalise. Cela correspond alors davantage à des micro ajustements basés sur la sensorialité, mis en forme puis en mots. Flavien réagit favorablement à l'écho de ses gestes et aux mots proposés ; il donne souvent l'impression d'acquiescer quand une hypothèse émise lui convient.

Quand Flavien joue à approcher le violoncelle avec le guiro, cela génère une certaine appréhension de ma part, expérience que l'on peut regarder du côté de l'ajustement relationnel qui a pu conduire à ce jeu, au plaisir de provoquer des émotions chez l'autre.

Séance 22 :

«Nous nous accordons alors finement, lui à ce que j'exprime comme émotion, moi dans ma posture à amortir le geste puis les deux ensemble dans les éclats de rire joyeux du jeu à se faire peur.»

Certains éprouvés massifs viennent également nous solliciter du côté de la peur, de l'effroi. Le jeu de présence-absence de l'autre avec le rideau des paupières qui s'abaisse et fait ainsi disparaître le miroir du regard a provoqué cette expression terriblement douloureuse sur le visage de Flavien, et m'a conduite à poser des mots sur ce qu'il semblait vivre, sur l'émotion forte qui m'a étreint dans cette expérience, et à vouloir le rassurer sur notre présence à tous deux. Séance 29 :

«Je ferme les yeux parfois et les rouvre, il semble avoir peur, je lui en parle, je ferme les yeux et je suis toujours là et lui existe toujours. Il écoute ce que je dis et quand je rouvre les yeux il acquiesce des sourcils, il sourit (caché coucou). Je parle de ce bébé Flavien qui était bien collé à sa maman, la voix de sa maman qui le berce et son regard dans lequel il peut se plonger, il m'écoute attentivement. Je lui parle de ce grand Flavien qui peut se tenir debout et marcher.»

Le regard très expressif de Flavien est le vecteur de nombreuses impressions qui nous guident dans nos observations et dans le cours des séances. Notons, par exemple lors de la séance de reprise (22) :

«Flavien joue la distance avec Lætitia, il semble l'explorer comme personne différenciée de moi et différenciée de lui aussi : jeu de captation avec le regard, comme si en fermant les paupières il enfermait l'image de Lætitia dans sa tête et qu'après il venait vérifier qu'elle existait aussi en-dehors de sa tête. Il vient s'approcher d'elle physiquement : debout, saisit ses cheveux, cherche à l'enlacer, Lætitia tente de transformer cela en danse, je joue une petite valse mais il va se rasseoir et semble à nouveau la regarder à distance, moi je suis positionnée sur la droite de Flavien et face à Lætitia, elle se déplace à droite, se décale et Flavien la cherche du regard.»

Ou encore, séance 32 (observation de Floriane) :

«Il va vers la fenêtre dans un premier temps, puis vers le violoncelle où il touche les cordes. Il regarde Emilie, il semble fier dans ce regard, il la fixe avec une grande intensité. Il se penche vers elle quand il fait un son.»

Flavien me saisit parfois comme un objet, peut-être dans un mouvement d'angoisse où il doit m'agripper, s'assurer de ma consistance, de ma solidité. Au fur et à mesure des séances, il va modérer ses gestes et se montrer beaucoup plus délicat. J'imagine alors qu'il a pu intégrer suffisamment de sécurité pour dominer ses émotions. Notons successivement deux attitudes lors d'une même séance (séance 29) :

«A certains moments il m'agrippe me tire les cheveux comme des cordes, il me touche avec la castagnette comme pour «m'activer»

Observations de Floriane :

«Aujourd'hui il a touché la gorge d'Emilie de manière délicate, douce. Il a peut être intégré le fait qu'Emilie pouvait avoir mal parfois lorsqu'il la touchait.»

Les moments de séparation sont parfois extrêmement délicats à aborder en raison de l'intensité du lien tissé tout au long de la séance, et il faut nous résoudre à quitter le rythme tranquille et sûr que nous avons pu mettre en place. Séance 29 :

«Je prends d'innombrables précautions pour me détacher tout doucement, comme si sa vie en dépendait, comme un tout petit que l'on doit poser le plus délicatement du monde tout en maintenant une enveloppe sûre présente.»

V. 2. 2. 4. 6. Emotions, partages d'affects

La particularité des dernières séances réside sans doute dans l'enrichissement des expressions de visage de Flavien et l'expression de plus en plus variée de ses émotions. Je note souvent une intensité qui émane de Flavien, intensité qui serait alors *quantum* d'affect, mais pas forcément qualification de l'affect, par exemple lors de la 35^e séance :

«C'est très intense sur le plan émotionnel je vois chez lui des expressions que je n'avais jamais perçues, beaucoup plus complexes sur son visage, un mélange d'excitation, de peur et de jubilation comme la survie au vertige, comme le jeu du «bateau sur l'eau» sur les genoux de sa mère»

Ces émotions sont souvent en lien avec une forte excitation, des expressions joyeuses et des rires en sont alors les témoins (lors de la séance 35, observations de Floriane) :

«Flavien réagit avec beaucoup d'excitation, on sent de la joie dans son comportement. Il s'agite, rigole, il semble très excité»

L'accordage au jeu du médium et notamment à la tessiture de l'instrument se manifeste par une excitabilité plus grande et plus forte chez Flavien aux notes aiguës ; celles-ci sont alors proches de nos voix féminines (séance 36):

«En contraste l'aigu fait apparaître une excitation forte.»

Séance 39 :

«Visage très expressif et en lien avec les hauteurs de sons, tente les aigus de plus en plus. Explosion sensorielle avec beaucoup de jubilation».

Même séance mais avec les observations détaillées de Floriane :

«Emilie monte dans les aigus avec sa voix, Flavien s'agite, comme excité. Puis Flavien semble essayer de monter dans les aigus lui aussi avec sa voix. [...] Au violoncelle, Emilie fait des sons longs, et chacun monte un peu plus vers les aigus. Flavien s'agite, secoue ses mains (une dans le dos qui frotte), se lève. Encore plus aigu : il bouge beaucoup, fait des "grimaces", mouvements faciaux en fronçant les sourcils sur un temps court, se frotte le ventre, marche sur la pointe des pieds»

Mais elles peuvent aussi être liées à la surprise ou à une intense concentration (séance 38, observations de Floriane) :

«Flavien se redresse et se rapproche alors beaucoup en l'agrippant par le cou, et rapproche son oreille de sa bouche. Emilie positionne le doigt de Flavien sur sa gorge, et lorsqu'elle sort sa voix, Flavien semble surpris par les vibrations qu'il a au bout de son doigt. Il a un léger mouvement de recul et sourit. [...]La voix est dans le dos, et Laetitia pose sa voix sur la chanson d'Emilie. Il gratte son doigt de plus en plus fort, se retourne et rigole. Puis il touche les instruments, en se retournant vers le canapé, mais tout en s'appuyant dessus ; Il s'appuie sur les instruments et il semble presque surpris.»

Nous voyons aussi des moments de détente, de relâche, où Flavien semble juste apprécier ce qui se passe dans l'ici-et-maintenant (séance 37):

«A ce moment-là Flavien est complètement avachit sur le canapé, il ferme les yeux, baille et ses mains sont sur sa tête»

Les affects proches de la jubilation que nous pouvons régulièrement observer chez Flavien sont très évocateurs de ces éprouvés limites entre pulsion de vie et pulsion de mort, là où il y a une puissante présence, un intense sentiment d'existence, et dans le même temps ce risque de disparaître, ce risque d'effondrement. Nous allons donc effectuer des mouvements de distanciation et de rapprochement, réciproquement. Flavien va se protéger en s'éloignant puis se rapprocher à nouveau, comme pour tenter de saisir les contours de ce vertige, qui pourtant semble le porter très fortement avec nous dans l'instantanéité de l'éprouvé sensori-corporel et intensément dans la relation.

Ainsi, le vibratoire des atmosphères de séance figure différentes dynamiques qui vont se succéder : alternance de mouvements lents et de mouvements rapides, comme une œuvre musicale bien structurée, ou comme un organisme vivant oscillant entre phases rapides exploratoires et phases lentes d'enregistrement, de métabolisation des expériences. C'est la macrostructure de la séance.

V. 2. 3. Synthèse des éléments phénoménologiques et processuels du vibratoire chez Flavien au regard des hypothèses de travail

Dans la trame proposée précédemment, nous avons choisi de présenter la clinique selon quatre domaines : la sphère bucco-pharyngée, le corps dans l'espace, le jeu sur le médium et l'atmosphère de séance. Ces quatre domaines ont été dégagés selon l'efficience de l'observation du phénomène vibratoire en séance avec Flavien.

A partir de la présentation clinique précédente, nous tenterons de rendre compte d'une analyse synthétique du vibratoire-processus au regard des hypothèses.

V. 2. 3. 1. Première hypothèse

LE VIBRATOIRE CONSTITUE L'ASPECT PROTO-RYTHMIQUE A LA BASE DE LA CONSTITUTION DU SOI

Dans le jeu sur le médium, le vibratoire-processus figure un temps écrasé dans la bidimensionnalité où des articulations sont possibles mais où n'existent ni de début, ni de fin. Nous avons vu comment le sujet s'attache aux objets par agrippement puis par adhésivité mais comment il peut aussi se saisir d'articulations internes ou étendues au monde proximal par l'entremise du vibratoire. Dans ses expériences sur le médium, Flavien semble rechercher un collage vibrant et manipule auditivement et tactilement la vibration en lui en lien avec l'autre. Tout se passe comme s'il cherchait à créer la matière du vibratoire dans les corps présents dans l'espace vécus comme indifférenciés. La vibration de l'objet, qu'il agit, et l'écho de la réponse à ses propositions, conditionnent un bain sonore «résonant» qui offre une contenance. Cette contenance sert de base pour investir psychiquement et physiquement l'espace et le temps, notamment grâce à la structuration rythmique de son pas spatialisé.

La structuration rythmique s'élabore progressivement avec la possibilité de tolérer un écart. Ainsi, le vibratoire-processus, face à des expériences de séparation, permet-il de s'appuyer sur des traces du vivant en Soi comme une pulsation matérielle, pour tolérer la distanciation de l'objet. Ceci se met en forme dans l'espace, mais également dans le temps.

Le vibratoire-processus est jonction entre animé et inanimé et rend compte d'une possible différenciation entre objets proximaux dont le sujet peut saisir le mouvement et sur lesquels il va pouvoir agir. Chez Flavien, le violoncelle s'apparente à un moi-vocal-vibratoire externalisé sur lequel il s'appuie pour saisir une certaine forme de vécu interne non représentable. Il expérimente le vibratoire sur le violoncelle et déclenche associativement la vibration des cordes vocales. Il peut aussi en «témoigner», en tapant sur son bas-ventre (là où ça vibre?), faisant «rebondir» les viscères : ça le prend aux tripes ! Plus tard, ce tapotement enthousiaste interviendra simplement en parallèle aux expressions de plaisir visibles sur son visage, lors de nos retrouvailles, par exemple après une séparation.

Ainsi, d'une expérience désincarnée, le sujet se saisit du vibratoire tant comme phénomène pour saisir son environnement immédiat dans une indifférenciation globale vivante porteuse des premiers vécus articulatoires, que comme processus pour enclencher un mouvement rythmique différenciateur entre l'inanimé et l'animé, l'immédiat et le différé, le Soi et ses articulations internes, le Soi articulé à l'environnement proximal.

SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE-PHENOMENE FORMANT TRACES TEMPORO-SPATIALES RENSEIGNE LE SOI SUR SON INSCRIPTION DANS LE MONDE PHYSIQUE.

Dans le domaine du vibratoire oral, nous avons pu mettre en évidence la possibilité de différencier intériorité et extériorité qui est une des premières différenciations possibles chez un sujet encore indifférencié avec le monde.

De façon générale, le vibratoire-processus joue un rôle dans la constitution du sentiment de contenance et notamment grâce à la possibilité de contrecarrer les «échappées» et de juguler les angoisses de vidage. Le contenu vibratoire peut alors être «transvasé» et ainsi investir des espaces comme contenant. Il y a comme une matérialisation des échanges oraux relationnels. En ce sens, nous envisageons le vibratoire comme matérialisation possible des processus d'incorporation, puis d'introjection de l'enveloppe.

Le vibratoire pose un état d'indifférenciation à partir duquel le sujet peut émerger : il permet le saisissement des limites physiques et favorise ainsi un positionnement dans l'intersubjectivité. En effet, le vibratoire est le processus d'investissement des zones de passage, car il permet la matérialisation des limites, notamment par l'inscription de traces sensorielles chez le sujet.

Ainsi, le matériel temporo-spatial indifférencié permet l'inscription de traces offrant des repères au sujet dans le monde physique notamment, de par la place des silences et le mouvement inhérents au vibratoire. En lien avec les expériences de séparation, le vibratoire permet au sujet d'exercer la distanciation d'avec l'objet en se déplaçant dans un halo vibratoire contenant. C'est donc, ici, le vibratoire-phénomène qui représente une matérialité à contenir et des limites à sentir et le vibratoire-processus qui agit comme saisissement pulsionnel du Soi dans les mouvements rythmiques et spatiaux et d'échanges primaires avec l'environnement.

V. 2. 3. 2. Seconde hypothèse

LE VIBRATOIRE-PROCESSUS EST CONSTITUTIF DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION PRIMAIRE QUAND IL EST A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE DE JEU (TEL QUE PROPOSE PAR LES MEDIATIONS THERAPEUTIQUES)

La possibilité d'émergence de la créativité dans le dispositif à médiation semble advenir grâce à la possibilité de tolérer une certaine distance. La sécurisation de Flavien dans le dispositif lui a permis de vivre des moments de «moins tenue» par l'environnement, car il pouvait s'appuyer sur les traces répétées d'une assise corporo-psychique dans le setting. Tout d'abord, le rôle d'attracteur pulsionnel de l'objet par sa dimension vibratoire a proposé au sujet une possibilité d'attache rythmique. Dans un second temps, après un temps «d'accueil passif», le sujet manifeste activement sa volonté de venir rencontrer le vibratoire de l'objet et de son corps dans l'espace. Le caractère répétitif des expériences avec un vibratoire contenant en lui la dualité passive-active permet au sujet d'inscrire en lui des traces qui vont faire écho à un fonctionnement corporo-psychique en attente d'expression. Le sujet active ce processus et le manifeste physiquement.

PREMIERE SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE AGIRAIT DANS LA RELATION CLINIQUE COMME ATTRACTEUR PULSIONNEL.

Le vibratoire, dans le chant de la voix comme dans le chant des objets matériels, permet une «prime de plaisir» en jouant le rôle d'attracteur. Dans la clinique, cela convoque les processus d'incorporation, puis d'accordage affectif. Dans la même veine, l'expression d'affects jubilatoires permet d'évoquer le rôle du vibratoire dans la pulsion invocante, ou troisième temps de la pulsion décrit par A. Didier-Weill (1976) au sujet de la musique, et repris par M-C Laznik (2015) dans le cadre de l'autisme. Nous tournons à nouveau autour du retournement pulsionnel décrit par S. Freud. Ainsi, la curiosité du rebond chez le sujet amène à l'ouverture vers les objets et vers des objets pouvant le considérer, le prendre en compte.

L'attractivité pulsionnelle du vibratoire inscrit le sujet dans un mouvement de saisie de lui-même, car pris en compte par l'objet externe. Si l'on suit les propositions de M-C Laznik (2015), ce troisième temps de la pulsion où le sujet cherche à se faire l'objet de désir de l'objet, manquant chez les bébés autistes, se mettrait ici en œuvre grâce à l'appui sur le processus vibratoire et permettrait ainsi une ouverture au tiers, en ce qu'elle ouvrirait une aire de jeu possible.

Toujours dans la perspective du vibratoire comme processus différenciateur du Soi avec le monde, émane une possibilité de maîtrise : action du sujet pour immobiliser l'oscillation, et ainsi canaliser une excitation interne menaçante. Le vibratoire comme pulsionnalité irrigante subie donne au sujet une structure rythmique dont il s'auto-saisit (comme le passage du frottement au tapotement par exemple). Ainsi, le vibratoire soutient un décollement progressif puis l'installation d'un rythme.

Cependant, le vibratoire-processus confronte le sujet à un enjeu vital car il y a risque de désorganisation et ainsi d'effondrement. Dans la clinique, le jeu technique sur l'instrument crée une maîtrise possible et «refroidit» en quelque sorte l'oscillation interne menaçante ; c'est le jeu des médiations thérapeutiques que de permettre la convocation de vécus irréprésentables et de leur offrir une possibilité de mise en forme. Par l'entremise de la répétition (pulsion de mort) et l'installation d'un rythme, le vibratoire-phénomène peut souffrir une maîtrise, et ainsi opérer comme processus structurant. Ceci se manifeste dans la clinique par le phénomène d'accordage des tempi et d'accordage au silence.

Il y a néanmoins danger à quitter le vibratoire rythmique contenant lors des séparations. Ceci plaide en faveur d'un processus archaïque œuvrant dans les arcanes de l'indifférenciation Soi-monde et n'opérant qu'en tant que saisie possible du sujet.

SECONDE SOUS-HYPOTHESE : L'OPPOSITION PASSIVE-ACTIVE QUI CARACTERISE LE VIBRATOIRE PREFIGURE L'ALTERNANCE RYTHMIQUE DANS LA RELATION (A L'OBJET).

Le vibratoire nourrit la voix et alimente le rebond sur ce que Flavien focalise à partir des expérimentations. On trouve ainsi le vibratoire impliqué dans le processus d'incorporation, partie de l'oralité pulsionnelle à l'œuvre et permettant le passage passivité-activité. Le vibratoire tactile d'exploration, tel qu'expérimenté dans la «gymnastique buccale», nous donne une idée du mouvement passif-actif inhérent au processus.

Le retournement pulsionnel ainsi décrit augure d'une ouverture progressive du sujet à la tri-dimensionnalité : la découverte de l'intériorité vibratoire offre la capacité d'auto-saisie du sujet. Comme nous l'avons vu plus haut, la possibilité articulatoire amène un champ d'expériences rythmiques qui introduisent l'objet comme extériorité non menaçante que l'on peut incorporer. Il figurera possiblement un objet d'adresse.

TROISIEME SOUS-HYPOTHESE : EN AGISSANT DANS L'INTERSUBJECTIVITE, LE VIBRATOIRE, FIGURANT UN COMPLEXE BINAIRE, OUVRE A L'ESPACE TRANSITIONNEL

Ainsi, le vibratoire permet l'accès du sujet à des articulations, aux jonctions et au jeu. Il permet l'émergence de la tiercéité, car il y a adressage de la performance par la création d'un public (nous retrouvons ici le cadre de la pulsion invocante).

Sur le plan musical, le vibratoire-phénomène s'inscrit dans la place des silences, l'émergence des tierces et de l'harmonie : de l'unisson à l'octave puis à la tierce. C'est-à-dire que de sons collés et indifférenciés peuvent émerger, par structuration rythmique, des écarts de notes par ailleurs harmonieuses. L'évolution rythmique du binaire au ternaire, comme on peut qualifier le passage du rythme au pas de valse offre une structuration du pas dans l'espace.

Les premiers temps, dans l'espace de la séance, la distance est minimale ; le collage au violoncelle est intense et se double du collage à la clinicienne. Le halo sonore semble projeter une résonance qui prend la forme d'un espace rempli où Flavien peut se déplacer. Le mouvement se maille dans ce nuage. L'auto-contenance par le mouvement intriqué dans le bain sonore permet une distanciation et la création d'une rythmicité qui se spatialise. Il y a des allers-retours, comme s'il y avait mise en forme dans l'espace externe du vibratoire ; puis la clinique suggère que l'incorporation du vibratoire permette ensuite de superposer une autre rythmique : le ternaire. Les déplacements se font en triangle dont les sommets sont : Lætitia, moi-même avec le violoncelle et la position d'appui (de départ) de Flavien.

V. 2. 3. 3. Conclusion

Ainsi, chez Flavien, nous pouvons envisager que l'appui, ou l'attache possible au violoncelle et à la voix, par leur dimension vibratoire sous-jacente, permettent un liant nécessaire à la constitution d'un sentiment de continuité de Soi. Je parle ici d'un vibratoire tant auditif que tactile et émotionnel ; il s'agit avant tout d'envisager ce mouvement vivant ressenti et dont l'expérience répétée fait trace pour le sujet. Le sujet se saisit ainsi de l'objet potentiellement vibratoire, qu'il peut agir directement, et à l'appui duquel son corps peut accueillir un sentiment de continuité. Au-delà du sentiment de continuité de Soi peuvent alors s'édifier d'autres jeux avec l'environnement comme un accordage rythmique et harmonique ; un accueil, une écoute de l'expression de l'autre devient possible. Parallèlement, une mise en mouvement, une expression de soi à la rencontre de cet autre peut émerger dans une cohérence rythmique.

V. 3. Atelier Duo

Dans cette partie, nous déploierons la réflexion en quatre temps : tout d'abord la présentation de cet atelier, puis je reprendrai synthétiquement les éléments cliniques des sept derniers mois d'atelier, soit seize séances. Dans un troisième temps, je tâcherai de mettre en évidence le phénomène vibratoire spécifique à cet atelier groupal et une analyse processuelle en découlant. Enfin, je proposerai un regard sur les aspects transféro-contre-transférentiels.

V. 3. 1. Présentation de l'atelier

Cet atelier groupal a été pensé pour une jeune autiste aveugle âgée de 19 ans (que nous appellerons Léa), un jeune autiste aveugle âgé de 18 ans (que nous appellerons Lalo) ; tous deux pouvant s'exprimer avec le langage verbal, et un jeune autiste, âgé de 18 ans (que nous appellerons Orphée), qui ne parle pas, mais émet de nombreux sons. Le rapport au langage verbal pour Léa et Lalo présente des formes très «détournées, dépersonnalisées», qui semblent les sécuriser en les maintenant à distance d'une exposition directe à l'autre. Pour Orphée, la voix est utilisée, mais sans articulation aucune. Dans ce dispositif, l'objectif thérapeutique était de permettre l'usage de la voix et du langage dans un cadre contenant, médiatisé. Ceci avec l'idée de contribuer à faire évoluer l'expression de soi et faciliter la communication interpersonnelle. La musique, la voix chantée, des instruments ou objets utilisés comme médiateurs pour soutenir cette expérience sont : le violoncelle, le microphone, le kazoo, les tubes en PVC⁵⁷. Avec cette médiation, les enjeux thérapeutiques relevaient du saisissement de la sensorialité et d'une première figuration possible des vécus internes. Il s'agit ainsi d'explorations sensorielles (engageant toute la sphère sensori-motrice) et de manipulation de sons, de jeux avec la voix, de pouvoir recevoir les sons de l'autre. Les co-thérapeutes, garantes du cadre, proposant une malléabilité des objets, prêtent leur appareil à penser afin d'accompagner une possible transformation de vécus bruts et une meilleure appréhension de ce qui fait retour de leur subjectivité. Ainsi, la parole émise sur le vécu (qu'elle soit chantée ou non) devient aussi médiatrice de la voix qui fuit ou de la voix qui colle l'autre.

⁵⁷cf. Annexe A : instrumentarium

Cet atelier prendra la forme d'un duo lors de cette seconde année. Ce changement est lié au départ d'un des membres, Léa, (orientée en foyer d'accueil médicalisé), et le souhait de maintenir pour les deux membres restant la possibilité de travailler avec la même médiation qui semblait très profitable tant d'un point de vue individuel que dans l'établissement de liens particuliers entre eux. L'orthophoniste a souhaité arrêter de participer, c'est donc une stagiaire de Master 2 de psychologie clinique qui a animé avec moi cet atelier.

Une critique de ce changement de paradigme va être détaillée sur ces différents points : changement de la composition du groupe, départ de l'orthophoniste, adaptation à une nouvelle personne qui anime l'atelier après une reprise en début d'année où j'anime seule cet atelier.

V. 3. 2. Présentation des participants

Deux jeunes adultes ont participé à cet atelier : Lalo et Orphée.

Lalo est un jeune homme de 18 ans, de corpulence moyenne, et assez petit en taille. Il a les cheveux bruns et les yeux marron et se déplace de façon très raide. Il souffre d'une maladie génétique rare évolutive qui s'attaque à sa vision, son ouïe, son métabolisme. Particulièrement atteint et de façon très précoce, Lalo souffre également d'autisme. Lalo est aveugle et il a porté des appareils auditifs sans qu'il ne soit jamais vraiment possible d'évaluer son audition réelle. Pour ma part, j'observe chez Lalo une oreille musicale de grande qualité et une bonne discrimination auditive dans les ateliers. Lalo a grandi dans une famille où la musique tient une place très importante, et notamment la pratique du piano. Lalo redoute les contacts tactiles ; il utilise peu ses mains pour explorer son environnement. Lalo peut parler, mais avec des particularités très appuyées : il n'utilise pas le «Je» et s'adresse souvent à l'autre de façon indirecte. De plus, sa prosodie est très singulière : il accentue les syllabes de façon inhabituelle et a un débit de parole très rapide. Il hache aussi ses phrases ou fait «mourir» la fin de celles-ci. Lalo a développé une extraordinaire «dextérité vocale» et présente de remarquables compétences en *human beatboxing*⁵⁸. Doté d'une très bonne mémoire auditive et musicale, Lalo est capable d'identifier très aisément de nombreuses musiques de tous horizons.

⁵⁸ *Human beatboxing* : technique vocale consistant à imiter des instruments avec la bouche.

Orphée, est un jeune homme de 18 ans également, très mince, voire maigre et de taille moyenne. Il est brun aux yeux noirs et montre un visage souvent très expressif. La grossesse a été difficile pour sa maman qui a souffert de malaises lors du second trimestre. Notons d'ailleurs que cette dernière souffre de surdité et a un implant cochléaire. En revanche, il n'a pas été diagnostiqué de surdité chez Orphée, ni de maladie génétique. Il souffre d'autisme sans étiologie clairement établie. Orphée ne peut utiliser le langage verbal, mais peut se montrer très expressif corporellement et dans ses mimiques. De même, nos mimiques, postures et indications corporelles semblent être un très grand soutien à sa compréhension. Cela vient probablement compenser ses grandes difficultés à comprendre le langage verbal.

V. 3. 3. Le phénomène vibratoire dans sa dimension singulière

Par facilité d'écriture, certains échanges et jeux sonores répétés régulièrement au cours des séances font l'objet d'expressions originales ; je proposerai une explicitation de ces expressions à leur première apparition dans les citations en note de bas de page.

L'expression vocale singulière était visée par l'objectif thérapeutique de cet atelier. Pour ce faire, nous avons pensé des médiateurs bien spécifiques : des médiateurs pouvant contenir, véhiculer, modifier, amplifier la voix selon le souhait du sujet.

V. 3. 3. 1. Les médiateurs de la voix

L'utilisation spécifique d'un médiateur de la voix était pensée pour proposer une contenance, un canal qui permettrait de jouer avec cet élément sensoriel émanant de soi et faisant retour auditivement. Lors des séances, nous avons pu observer deux pratiques bien personnelles de la voix en appui sur ces médiateurs.

V. 3. 3. 1. 1. Utilisation du micro

V. 3. 3. 1. 1. 1. LALO ET LE MICRO

Chez Lalo, l'utilisation des médiateurs est assez sporadique. Ici, la question tactile semble jouer un rôle dans le refus de «porter à la bouche» un instrument tel que le kazoo. Le micro va être utilisé en revanche et semble donner à Lalo l'occasion de manifester son existence de façon affirmée. Séance 1 :

«Lalo demande «le tube» et dit «Orphée !», il choisit finalement «micro». Je le guide au micro, il rit et dit «jisch !!», il le répète, il retrouve avec plaisir tous les effets de voix au micro et Orphée lance une voix longue et continue dans le Kazoo. [...]Lalo continue à dire au micro «jish» puis nous

faisons ensemble des montées et des descentes⁵⁹ et quand nous nous rejoignons tous les trois Lalo m'appelle «kenjijji» «Ritmo, musique un téléphone, un CD». Je me lève et vais au micro et je joue à faire «allô» et Lalo me répond «jish!» il me lance «fait comment doudou» et je soutiens Orphée en lui disant «Orphée tu sors toute ta voix, ça vibre partout» et pendant ce temps Lalo de forcer un rire «oh oh oh ohh» grave vibratoire dans le micro, il pousse de temps à autre de petits cris «ah!»

Nous voyons ici dans les vocables utilisés par Lalo d'une part un néologisme assez évocateur comme le «jish !» mélange de «je» et de «ich» et qui a également une forme sensorielle très particulière : les sons émis dents serrées, langue collée au palais et aux dents provoquant une vibration très dense quand on l'émet. C'est aussi un son évocateur du chuchotement, de la douceur. On retrouve des formes sensorielles proches dans la fin du «kenjijji».

V. 3. 3. 1. 1. 2. LE MICRO POUR ORPHEE

Chez Orphée, le micro est le médiateur privilégié. Il s'y agrippe et y met sa voix avec intensité. Il lui est difficile de s'en détacher. Cette utilisation massive prend souvent la forme de scansions lancinantes qui véhiculent une vibration sonore qui fait retour et installe ainsi un bain sonore saturé. En voici des exemples, séance 10 :

«Orphée se lève ensuite très rapidement pour aller vers le micro comme mu par un sentiment d'urgence, il est vrai que cela fait longtemps que l'atelier n'a pas eu lieu, Lalo reste assis et semble rechercher la présence de Floriane. Je sors l'instrument et commence à répondre à l'un et à l'autre, d'emblée la présence sonore d'Orphée est assez envahissante dans ses scansions et Lalo m'interpelle comme à son habitude, nous retrouvons nos marques...»

Il est parfois extrêmement difficile pour Orphée de se détacher du micro et des sensations intenses que cela lui procure comme en témoignent les exemples ci-dessous (même séance) :

«Lalo va demander le micro nous tentons de faire partager cet outil entre les deux mais Orphée ne peut le laisser à Lalo, c'est trop difficile de lâcher prise. [...] Puis j'essaie d'aider Orphée à laisser de la place au micro, il saisit alors le kazoo, il ne peut pas ne rien avoir en main, et il va s'asseoir, Lalo utilise un peu le micro puis réclame le piano, je l'aide à s'y installer. Orphée retrouve alors le micro aussitôt, nous commençons notre petit trio augmenté par la présence de Floriane qui se positionne à côté d'Orphée vers l'enceinte, les descentes et montées deviennent vite très pesantes pour moi et surtout la voix lancinante d'Orphée, je me charge alors de lui retirer le micro tout en essayant de contenir cette douloureuse séparation (cela ressemble à un arrachement) en lui disant que Floriane va rester près de lui et va l'aider pour qu'il utilise sa voix pour chanter sans le micro, je mets le micro à distance il lui est difficile au début d'utiliser sa voix et il se tient la gorge, Floriane lui positionne sa main droite sur l'enceinte (pour qu'il se tienne à quelque chose). Il utilise alors sa voix de façon beaucoup plus variée, douce et juste !!! Il m'agrippe complètement du regard et Floriane le soutient dans le dos. C'est tellement plus intéressant, il fait des vocalises et Floriane note qu'il semble plus différencier ce qu'il se passe dans sa bouche vu que celle-ci n'est

⁵⁹ «des montées et des descentes» : jeu sonore proposé par Lalo la plupart du temps et consistant à émettre vocalement une montée vers les aigus suivie de l'ordre «Émilie, on monte !» proposition à laquelle je répondrai par une montée vers les aigus avec le violoncelle. Puis arrivés «en haut» (dans les aigus) nous «redescendons» vers les graves. Jeu majeur dans l'atelier qui verra une évolution surtout dans la participation d'Orphée de plus en plus accordée.

plus collée/connectée au tube micro. Je le félicite beaucoup et je le trouve plus libre même s'il paraît très effrayé»

Orphée peut aussi utiliser le micro pour jouer avec sa voix ; cela interviendra progressivement au fil du temps. Il essaie de moduler sa voix (passe des graves aux aigus et baisse en intensité). Séance 13 :

«Orphée fait de magnifiques sons longs et ronds tenus, il a aussi fait de longs sons graves piano et aussi des expulsions excitées de sa voix mais j'ai l'impression qu'il arrive de mieux en mieux à dompter «ce fauve rugissant en lui» et qu'il a plaisir à manipuler sa voix. Par exemple il arrive mieux à aller dans les aigus ou dans les graves suivant le mouvement imprimé par le violoncelle pris dans la commande de «monter-descendre»

La voix dans le micro est ainsi l'instrument d'expression d'Orphée quand nous jouons en formation «trio» avec Lalo au piano et moi au violoncelle. Orphée se pose en chanteur dans ce trio même si sa voix ne peut produire de mélodies. Séance 10 :

«Il revient finalement au micro et je tente d'interagir d'avantage avec lui. Lalo demande assez vite à aller vers le piano : «piano, piano, piano, piano», Floriane l'y accompagne après que j'ai repris ce qu'il disait et nous commençons à jouer ensemble à monter et descendre. J'accompagne Orphée d'avantage et je maintiens des sons graves avec lui et je le guide pour aller jusque vers le sol, on voit qu'il ne module pas qu'il va tout en bas ou tout en haut mais néanmoins, il semble trouver une assise confortable accroupi et garde une voix grave douce et continue, je chante par-dessus en disant ce que j'entends, ce que je vois. Je prends l'air du petit chaton⁶⁰ pour garder mon lien à Lalo»

Le micro empoigné par Orphée semble lui donner un axe vertébral vibratoire qui alimente et reçoit toute la tension interne excitatrice, toute la pulsionnalité sexuelle d'Orphée. D'ailleurs, à plusieurs reprises, Orphée se tient le bas ventre et serre le pli de son pantalon tout en agrippant le micro. Orphée va aussi instaurer des mouvements dansés, en appui sur son ombre, en appui sur Floriane en face de lui et tourner autour du micro, comme un axe central. A certains moments, la proximité du micro d'Orphée provoque chez lui des attitudes particulièrement évocatrices de l'ancrage oral de la pulsion, par exemple, séance 6 :

«Il nous tourne le dos, il semble mâchonner très près du micro et il remue les doigts tout près également comme un bébé qui joue avec ses mains près du visage quand il tète. Il retire le micro et le prend en main, se déplace et va s'asseoir sur une chaise [...] Orphée reste sur ses scansions et il se relève va remettre le micro en place tout en continuant ses scansions.[...] Orphée continue à trafiquer le micro et cela le rend un peu silencieux car l'embout est défait, il ne demande pas d'aide, Floriane va vers lui. [...]Floriane ayant remis le micro, Orphée continue ses scansions et tourne autour du micro»

⁶⁰«l'air du petit chaton» : ritournelle que j'évoquerai plus loin au sujet de Lalo

La mise en mouvement d'Orphée autour du micro va se généraliser, il se saisit aussi spontanément des différentes parties de son corps en expulsant sa voix dans le micro. On imagine ici que le vibratoire vocal et le retour auditif donnent un fond sur lequel s'appuie Orphée pour se mettre en mouvement. Cela se passe comme si le vibratoire vocal se propageait à l'ensemble du corps et donnait un retour suffisamment consistant à Orphée pour qu'il se saisisse de lui-même spontanément. En voici différentes formes qui ont évolué dans le temps, séance 7 :

«Orphée prend alors le kazoo d'où il expulse rythmiquement sa voix encore une fois mais assis, je fais le pont, Lalo reste de dos, il cherche à établir le lien. Puis Lalo au piano et Orphée au micro. Jeu d'Orphée qui tourne autour du micro, passe dans l'ombre nous tourne le dos et se découvre à nous puis touche différentes parties de son corps de façon très appuyée comme s'il saisissait volontairement des parties de son corps impliquées dans les hauteurs de sons ou les hauteurs vibratoires, la voix vibre très fort mais c'est comme s'il se tenait de partout pour continuer à exister»

Séance 9 :

«l'accroche du regard et le recentrement d'Orphée sur lui, il se tient le ventre et tient le micro contre lui. Jolie impro à trois avec petits sons sautillants au piano, à la voix et violoncelle et nous nous retrouvons sur la descente, scansion d'Orphée»

Séance 12 :

«Fait quelques propositions très créatives avec ses bras notamment et tourne sur lui-même en dansant par contre il ne peut quasi pas lâcher le micro et sa voix dedans, c'est comme un cordon ombilical, lien vital à sa présence dans l'ici et maintenant avec nous, à son inscription dans le groupe»

V. 3. 3. 1. 2. Utilisation du kazoo

V. 3. 3. 1. 2. 1. ORPHEE

Orphée utilise le kazoo de façon très particulière puisqu'il ne le tient pas avec les mains mais se contente de le serrer avec les lèvres voire les dents. Dans le même temps, il appuie ses mains sur ses deux cuisses. Il a parfaitement compris le fonctionnement de l'instrument, y met toute sa voix, et néglige même de respirer ce qui donne un son continu. Il lui arrive aussi fréquemment de rire avec le kazoo en bouche. Spontanément, il porte les mains à sa gorge, il a besoin de cette intensité pour venir éprouver sa voix qui passe en vibrant dans son corps. Séance 1 :

«Preneur de ma mise en mots des éprouvés vibratoires quand il «actionne» sa voix, se touche bien la gorge/la poitrine. Module beaucoup sa voix de lui-même : il a besoin d'expulser longuement notamment avec le kazoo qu'il ne tient pas avec les mains mais qui semble être un prolongement de sa bouche, voire de son tube digestif/trachée.[...] Orphée croise les bras et les jambes, garde le kazoo en bouche en pinçant les lèvres, et me regarde intensément.»

Séance 4 :

«Orphée se rend présent avec le kazoo, il me regarde avec force et garde ses mains sur les genoux séparées puis tenues ensemble. Lalo reprend des «jish» au micro, je scande au violoncelle et Orphée se tient la gorge pendant qu'il crie dans le kazoo. Je change de place et m'installe à la droite d'Orphée. Les souffles : je reprends au violoncelle des harmoniques et théâtralise des grandes respirations, cela fait rire Orphée dans le kazoo, il m'imité et tente de respirer fort, par contre, Lalo se tait.»

Nous voyons chez Orphée ce plaisir de sentir son corps se propager et il s'étreint lui-même, séance 6 :

«Je reprends la demande de Lalo «je veux du piano !» au violoncelle en rythme et cela l'amuse, je l'accompagne au piano, mais finalement il demande le micro puis change d'avis, je l'installe au piano, Orphée va s'asseoir et prend le kazoo en bouche en serrant ses bras devant lui, autour de sa taille.[...] Nous restons dans les graves mais Orphée se lève et va lâcher sa voix dans le micro et alterne micro et kazoo, sons fermés et sons ouverts. Je continue à suivre Lalo au piano dans les aigus de demi-tons en demi-tons et Orphée tourne autour du micro en scandant des « ey ! ». Puis Orphée repart s'asseoir avec le kazoo.»

A travers ces quelques exemples de l'utilisation des objets médiateurs, nous voyons la singularité expressive de chacun se manifester. Pour autant, les choix bien spécifiques des objets qui permettent d'aller à la rencontre d'un vibratoire vocal sont saillants. La proposition de l'atelier semble valoir encouragement à manipuler la voix jusque dans des limites peu explorées jusqu'alors. Pour Orphée comme pour Lalo, le vibratoire entre par la porte de la voix et se propage à l'ensemble du corps. C'est ici toute la question de la pulsionnalité mobilisée par le dispositif qui vient se nourrir et s'exprimer par le vibratoire ainsi créé.

V. 3. 3. 2. Lalo, Orphée et le violoncelle

V. 3. 3. 2. 1. Electrification et jubilation

Le simple fait de sortir le violoncelle de sa boîte, provoquant parfois la mise en vibration accidentelle d'une corde, génère chez Lalo un tressaillement de tout le corps, des pieds à la tête comme s'il était littéralement électrisé. Puis jaillit souvent immédiatement mon prénom avec des rires témoignant d'un plaisir intense à ces retrouvailles.

Lalo est un véritable musicien qui apprécie et connaît bien de nombreux instruments. Il noue donc aisément un dialogue avec le violoncelle aussi bien avec sa voix qu'avec le piano.

V. 3. 3. 2. 2. Les promenades dans les hauteurs avec Lalo

Le grand jeu qui aura jalonné l'ensemble des séances est le jeu des montées et descentes. Ces commandes impératives de Lalo, auxquelles je me plie volontiers avec mon instrument nous permettent à tous deux de nous trouver sur le chemin harmonique, de partager la même texture sonore et le même rythme. Finalement, Lalo propose que nous nous accordions. Ceci sera la base d'un accordage à trois et à quatre. Pour Orphée, la tâche est plus ardue, et il mettra plus de temps à moduler sa voix de façon à nous rejoindre. Ces montées et descentes seront mises en scènes et imagées en quelque sorte dans l'espace par Floriane qui va effectuer des mouvements dansés du haut vers le bas et du bas vers le haut. Nous faisons ainsi se rejoindre les hauteurs sonores et les hauteurs visuelles, le rythme temporel inscrit dans l'espace. Nous tentons de construire ensemble un remantèlement pour Orphée, notamment. Ce jeu sera cependant l'objet de ressentis intenses où recherche d'exclusivité, saturation sonore et contrainte de répétition poussées à l'extrême mettront à rude épreuve nos vécus de cliniciennes. Voici des exemples d'accordage avec Lalo, séance 1 :

«Lalo appelle à tous ses petits rituels, il demande «violoncelle Ritano !», je chante avec le violoncelle et Lalo jubile littéralement. Derrière on entend Orphée faire «éyiyi !». Lalo pianote et dit «violoncelle! Et comment doudou le petit chaton». Je m'assieds et lui réponds, il pianote en même temps. Nous improvisons tous les deux, il me rejoint sur les bonnes notes et chantonne de temps à autre. Orphée écoute et nous regarde les bras croisés.»

Progressivement, Lalo s'est impliqué corporellement dans l'atelier, nous voyons dans la séance suivante comment il rythme avec ses pieds puis se penche jusqu'à toucher mon instrument. Son attitude corporelle est beaucoup moins figée, il se déplace de plus en plus spontanément. Ici, il rejoint physiquement la caisse de résonance et peut toucher la table du violoncelle en vibration. Il cherche à aller très loin dans l'écoute de sons suraigus, cela me semble insupportable. Il me donne l'impression de venir incorporer toute la substance vibratoire sonore jusqu'à exulter et laisser jaillir de son corps une décharge d'excitation, séance 12 :

«Je joue Schubert⁶¹ au violoncelle et Lalo tape en rythme avec ses pieds comme les battements du cœur (pou-poum) en rythme. Je pose la pique contre les pieds de Lalo. Lalo dit on monte et il se penche en avant vers le violoncelle jusqu'à toucher sa table de sa tête et descend la tête encore plus bas et moi je monte dans les aigus, Floriane accompagne Orphée par mouvements de bras vers le haut et cela l'aide à aller plus doucement et dans les suraigus Orphée s'excite. Lalo demande à monter encore mais moi je redescends une fois arrivés tout en bas Lalo se redresse sur sa chaise et pousse un cri très aigu.»

⁶¹Schubert : la musique de début de séance que nous écoutons (Ave maria de Schubert sur le célèbre prélude de Bach en duo Bobby Mc Ferrin au chant et Yo-Yo Ma au violoncelle). cf. Discographie

V. 3. 3. 2. 3. Orphée joue !

Orphée a pu jouer lui-même du violoncelle à plusieurs reprises. Grâce à ses qualités d'observation, il a rapidement su comment se positionner avec l'instrument et comment manier l'archet. Ces moments de jeu ont semblé apporter beaucoup de plaisir à Orphée et ont donné à voir les mêmes attitudes de recherche vibratoire intense que lorsqu'il mobilise sa voix (dans le kazoo ou dans le micro). En voici quelques exemples, séance 5 :

«Je me rapproche d'Orphée et il veut saisir l'archet, je l'aide alors à installer le violoncelle devant lui, je me mets derrière lui et il manie l'archet en se cramponnant avec force. Lalo m'interpelle au piano «chaton», il réclame le tube (peut-être veut-il qu'Orphée parte vers le tube). Lalo chante avec une voix de fausset le petit chaton et rythme en même temps au piano nous essayons de faire les mêmes rythmes au violoncelle. Moi je chantonne derrière lui. Orphée joue seul et accélère, les sons sont de plus en plus rapides, Lalo suit et rit et Orphée ralentit et j'échoise avec ma voix. Lalo continue à poser des notes comme des gouttes et dit «Emilie» de temps à autre et réclame des montées. Je reste auprès d'Orphée et je théâtralise ses accélérations et décélérations au violoncelle.»

Séance 10 :

«Puis je propose à Orphée de jouer du violoncelle il accepte immédiatement et reproduit bien, avec mon aide, la montée de la main sur les cordes, il joue très régulièrement et puissamment avec l'archet, je l'aide à mieux tenir le violoncelle, il doit sentir les vibrations très fort, il est tout rouge après cela. Lalo demande plusieurs fois à arrêter (assez tôt) dans la séance, comme s'il était lassé ou repus ?! Nous félicitons Orphée qui lève les deux pouces avec un immense sourire tant il est satisfait»

Nous voyons dans ces extraits la caractéristique commune aux modalités d'expression sonore d'Orphée qui va immédiatement chercher une intensité et une implication corporelle massive. Cela génère un climat sonore saturé qui est difficile à supporter dans la durée. On peut se demander si le repli de Lalo (sa demande de terminer plus tôt la séance) ne serait pas lié à cette intensité sonore extrême. Nous pouvons aussi imaginer la difficulté de Lalo à tolérer que le violoncelle ne s'accorde plus à lui aussi bien que lorsque je joue...

V. 3. 3. 3. «Son-langage» : la voix inscrite dans la relation

V. 3. 3. 3. 1 Interpellations

V. 3. 3. 3. 1. 1. LES RITOURNELLES DE LALO

Pour Lalo, l'utilisation du langage verbal est possible, mais son caractère relationnel est très clairement coloré par les défenses autistiques. Certains mots sont adressés, d'autres non, certains s'adressent à un(e) absent(e), ou à lui-même. D'autres vocables plus conventionnels dans leur signification ont une prosodie bien à part ; nous retrouvons là un maniérisme assez spécifique dans l'autisme donnant ce côté «dissonant» au message émis, ce qui en rend sa compréhension plus difficile pour l'interlocuteur. Difficile dans un premier temps, car le lien étroit créé entre Lalo et moi rend ces ritournelles et expressions très intimes et excluent de ce fait les «étrangers» à la relation, cela exclut le tiers. Par exemple : la sempiternelle blague de «kenjiji, le téléphone, un CD !» qui est une demande rituelle que Lalo me fait pour parler d'un de ses chanteurs favoris. Il sait que l'on ne l'écoute pas dans l'atelier Duo et que cela provoque chez moi une réponse quasi toujours identique, surjouée : «Oh non !pas kenjiji ! Y en a marre de kenjiji !» : ce qui fait beaucoup rire Lalo qui répète «Y en a marre de kenjiji !». Mais cette blague récurrente va être utilisée fréquemment par Lalo pour relancer nos échanges et ainsi retrouver du connu dans mes réponses.

Autre phrase rituelle et identificatoire la petite ritournelle «fait comment doudou le petit chaton» sur des notes bien spécifiques :



Cette ritournelle a valeur d'appel pour Lalo qui se rappelle à moi et attend une reprise de la ritournelle par le violoncelle. Afin d'éviter l'aliénation à ces phrases rituelles, excluant tout autre et ramenant à l'immuabilité chérie de l'autisme, je prends le parti de répondre, presque systématiquement, à Lalo (je ne veux pas qu'il reste dans le vide). «Presque», car cela est parfois à la limite du supportable. Mais j'apporte des improvisations à ce thème musical. Notons l'harmonie⁶² du thème qui me conduit à proposer des variations aux couleurs orientales et japonisantes par l'utilisation de la gamme pentatonique⁶³. Pour Orphée, l'appel à l'autre se manifestera essentiellement dans l'adresse du regard appuyée par une prosodie et une accentuation sonore. Voici un exemple, séance 1 :

«Moment calme au piano et je double doucement au violoncelle, «petit chaton» piano violoncelle, Orphée saisit le kazoo et semble appeler Lalo. Je dis à Lalo: «il t'appelle au kazoo !»

V. 3. 3. 3. 1. 2. ECHOLALIES ET APPUI MELODIQUE CHEZ ORPHEE

Orphée ne peut articuler que quelques syllabes «mama», «papa» par exemple. Au cours de l'atelier, il utilise sa voix de façon lancinante avec une présence quasi étouffante. Apparaissent progressivement des rythmes dans ses scansion et un début de structuration. Cela a commencé par la reprise en écholalie de certains appels : «éyiyi» ou encore «émiyi», consécutivement aux appels de Lalo «Emilie» !

Les écholalies d'Orphée m'ont paru être le point de départ, l'appui sur le langage de l'autre pour rejoindre le groupe, pour témoigner de sa présence. Il arrivera même à Orphée de s'émanciper de la parole de l'autre et d'interpeller directement «éyiyi», séance 7 :

«Lalo prend le micro et clame en chantant «fait comment doudou le petit chaton !» de façon très affirmée et «jisch», qu'il répète plusieurs fois, il m'appelle et crie «jish» et parle de «kenjiji», et Orphée dit «emimiyi» je lui réponds et il se lève pour aller chercher le kazoo»

Nous notons les caractéristiques vibratoires buccales de ces vocables : des sons collés, en adhésivité sur la langue et le palais et les deux voix en écho l'une de l'autre. Ici le vibratoire buccal est tension extrême et indifférencié, une légère et balbutiante articulation se développe progressivement par la succession de syllabes différentes.

⁶² Harmonie : cf. Glossaire.

⁶³ Gamme pentatonique : gamme à cinq notes (au lieu de 7) typique de la musique traditionnelle asiatique ou encore du blues par exemple. (cf. Glossaire)

V. 3. 3. 3. 1. 3. NOS PRENOMS

La façon dont chacun va s'identifier ou identifiera les autres par leur prénom a évolué lentement et pris différentes formes qui ont coexisté tout au long des séances. Nous avons vu Lalo utiliser des ritournelles pour réinstaurer un lien tangible, audible. Il a pu notamment interpeller Floriane progressivement quand elle a davantage existé pour lui, en quelque sorte. D'ailleurs l'articulation de son nom très approximative au départ (seule une prosodie grossière était conservée mais pas de présence de consonne) a évolué vers de vraies appels «Floriane !». Quand Lalo m'appelle c'est souvent de façon très distincte et très accentuée «E MI LIE !». Il n'y a pas de doute possible. Mais le fait le plus marquant et le plus touchant est l'apparition progressive du prénom d'Orphée. Cette évocation a pu se faire comme en écho dans un premier temps me donnant l'impression d'avoir «rêvé» cette parole. Quelques retards ou absences d'Orphée ont marqué un tournant et engagé Lalo à interroger son absence en prononçant son prénom distinctement. Enfin, les moments de séparation en fin de séance, puis de retrouvailles en début, ont été l'occasion pour Lalo de saluer Orphée et même de lui tendre la main.

V. 3. 3. 4. Ensemble !

Il y a eu des moments, fugaces, parfois incontrôlés, parfois jubilatoires, où nous nous sommes retrouvés «ensemble». Les formes de cet ensemble ont été variées et elles ont été suffisantes pour faire émerger un répit au chaos parfois en cours. Elles ont permis d'observer un début de différenciation entre les sons des uns et les sons des autres. Ces moments ensemble ont fait émerger les individualités alors que les productions individuelles se mêlaient et trouvaient un ordre dans le chaos (Maldiney, 1999). En voici quelques exemples, séance 5 :

«Orphée prend le kazoo et lance des sons forts, Lalo crie «kenjijiji» dans le micro, je lui réponds : «non !». Orphée expulse sans discontinuer dans le kazoo et agrippe ses mains l'une sur l'autre posées sur le genou. Lalo lance «Orphée! Kazoo !», je fais la transmission, «Orphée, le tube !», je transmets et Orphée se dirige vers le tube, il lance le son du kazoo dans le tube.»

Ici, nous voyons que Lalo interpelle Orphée et l'invite à nous rejoindre dans le son. Je dois médiatiser cet appel et c'est ainsi qu'Orphée accepte de nous rejoindre, séance 6 :

«Orphée montre du doigt le micro, Orphée commence de suite doucement au départ. Lalo interrogé sur ce qu'il souhaite grommelle le piano puis demande le tube. Je propose à Floriane d'accompagner Lalo au tube, je lui signifie que je vais me mettre près du tube. Lalo m'interpelle, il finit par dire «c'est trop difficile» quand Floriane va pour lui prendre la main, je répète «c'est trop difficile». Je vais le chercher mais il refuse, il reste à sa place. Je propose à Floriane d'utiliser les

tubes. Pendant ce temps, Orphée est au micro et lance sa voix mais de façon assez douce. Lalo est figé, je me rapproche de lui, à sa droite, il lance son pied, et il commande «chaton !», je réponds avec le violoncelle. Il s'anime m'interpelle et redevient «vivant». Orphée s'anime aussi et sa voix s'excite. Je suis ses mouvements de voix (en vague au violoncelle). Floriane chante dans le tube mais je ne l'entends pas. Lalo m'appelle et Orphée renchérit «éyiyi !», Lalo demande à monter et descendre et Orphée nous suit assez bien puis nous faisons des petits sons rythmés et Orphée répond en contre-temps»

Au cours de cette séance, nous voyons par quels méandres nous parvenons finalement à avoir quelques instants ensemble. L'écoute et le soutien de Lalo, en difficulté, semblent créer chez Orphée une attente, une attention, il se met «en sourdine». L'éveil de Lalo semble inviter Orphée à s'animer également, puis nous aboutissons à cette promenade dans les hauteurs que nous pratiquons régulièrement. Plus tard, dans cette même séance, nous nous accordons plus longuement dans les modulations sonores, séance 6 :

«Orphée fait une voix de plus en plus douce et grave, il fait des mouvements avec ses bras, les ouvre. Je garde un do grave tenu piano. Lalo demande le petit chaton je joue tout doucement et Orphée reste calme avec sa voix il monte son bras sur le micro. Quand Lalo s'excite avec la voix, Orphée le rejoint, et une fois que nous sommes dans les aigus avec Lalo, Orphée essaie de faire comme nous, imite nos postures et il arrive à redescendre avec nous. Lalo pousse un coassement et rechante «Toudi», comme une victoire !»

Dans la séance suivante, nous voyons à quel point il a semblé nécessaire de délimiter les espaces sonores de chacun, séance 7 :

«Lalo fait des montées et crie «ritano !», retire volontairement quelque chose et jette par terre en riant, je me lève et le ramasse en demandant joyeusement «qu'est-ce qui est tombé? » (je n'ai pas vu qu'il l'avait fait exprès, je m'en rends compte à la vidéo). Pendant que je suis tout près de lui il chantonne un petit air jamais entendu, que je reprends avec lui en chantant. Pendant ce temps Orphée jette des cris dans le kazoo les mains sur les hanches et je réponds «oui, oui, oui !». J'essaie d'instaurer un «tour de parole»! Je dis à Orphée alors oui toi tu fais comme ça avec ta voix et toi Lalo comment fais-tu avec ta voix ? Je demande à Orphée d'attendre la réponse de Lalo qui fait des montées dans le micro mais Orphée ne peut se taire il recouvre de sa voix. Quand je reprends la montée de Lalo au violoncelle, Orphée fait des sons feutrés et graves dans le kazoo. Quand c'est plus calme, Lalo réclame le petit chaton, j'installe un rythme avec les paroles de Lalo et Orphée rythme avec le kazoo.»

Cette contre-attitude très directive de ma part émerge suite aux prises de parole bien identifiées de chacun, mais qui risquaient de disparaître dans le chaos sonore. Tout se passait comme si je voulais sauvegarder ces pépites créatives et les faire s'épanouir sans s'effacer dans la vague sonore. Après une certaine résistance d'Orphée à accepter la suspension du son, et les retrouvailles avec le jeu des hauteurs, il parvient à baisser l'intensité de sa voix (et donc à nous entendre) et à entrer dans un jeu rythmique avec Lalo et moi. Ce moment d'écoute et d'accordage a été inaugural. Il sera possible à la suite de celui-ci de reproduire des moments d'attente et de jeu commun.

V. 3. 4. Le vibratoire par et dans le groupe

Après un aperçu de la clinique dans laquelle s'exprime le phénomène vibratoire, de façon individuelle et dans la rencontre, je m'attacherai ici à rendre compte du phénomène vibratoire tel qu'exprimé dans et par le groupe. Dans un premier temps j'évoquerai le climat groupal spécifique de cet atelier, notamment par la description de l'épuisante saturation sonore mais aussi en évoquant l'angoisse du vide, ma sensation de tiraillement ou encore la recherche d'exclusivité propre à chacun des deux participants.

Ensuite, je proposerai des éléments cliniques témoignant des échanges du duo, d'une amorce de dialogue puis quelques vignettes évocatrices de la rencontre groupale et de ses potentialités créatrices.

V. 3. 4. 1. Le climat groupal

Ce que je nomme ici climat groupal reflète les aspects transféro-contre-tranfériels inhérents à cet atelier. Ici je tâcherai d'approfondir, dans la clinique, les éléments formels sur lesquels s'étaient ce ressenti ; ces derniers pouvant être constitués du vibratoire-phénomène produit dans l'atelier par le groupe.

V. 3. 4. 1. 1. Vécu d'ensevelissement sous des voix lancinantes, la saturation sonore

Ce qui a prédominé dans cet atelier est la libération sans limite de l'expression vocale et émotionnelle, l'enjeu ayant été de proposer un espace d'expression libre. En l'occurrence, cette possibilité a été saisie et investie pleinement, séance 7 :

«Nous sommes de plus en plus recouvertes par les sons de l'un et de l'autre. On essaie à certains moments de trouver un rythme commun. J'explique ce que je vis «on ne trouve pas où on est, on est perdu dans l'espace» tout en rythmant avec l'archet sur le violoncelle. Lalo écoute peut-être car il pianote tout doucement et ne dit rien, j'essaie de descendre en intensité et en vitesse mais à ce moment Lalo reprend l'excitation d'avant et Orphée est reboosté aussitôt. [...]Orphée à l'écoute de son prénom se précipite vers le micro et commence alors des sons ininterrompus «nenenninini», sa voix est un peu cassée. Cela provoque l'hilarité sonore de Lalo. Dès que je prends le violoncelle, Lalo s'anime aussi dans la musique et ça devient assez rapidement très fort. Tout se mélange, je reprends le thème de Schubert et Lalo demande le petit chaton tandis que Orphée scande dans l'aigu puis passe dans les graves suite à la proposition de Lalo «on descend», j'accompagne dans les graves et j'imite au violoncelle les sons courts d'Orphée, Lalo écoute et saisit les interstices pour faire des demandes de «montées» et de «descentes», c'est beaucoup plus rythmique du côté d'Orphée. Je scande au violoncelle et en contre-temps⁶⁴ à la voix, Lalo au loin chante le petit chaton. Orphée tourne autour du micro se déplace, semble parler dans le micro et pianote en même temps. Lalo écoute et continue d'interagir avec moi au violoncelle. Assez rapidement c'est

⁶⁴ Contre-temps (cf. Glossaire)

très confus. Je reprends avec ma voix et tape sur le côté du violoncelle mais Orphée reprend le dessus, comme s'il voulait échapper à quelque chose de trop répétitif, il se remet à pianoter à tout va. Pendant ce temps Lalo les mains sous les cuisses tape des pieds et sourit, il écoute le dialogue qui est essentiellement entre Orphée et moi, même si j'écoute aussi Lalo. Plus ça va plus Orphée élargit son cercle autour du micro, et plus nous structurons une petite chanson et plus il crie, comme pour masquer, empêcher toute tentative de structuration rythmique. J'essaie de ralentir progressivement et de diminuer le niveau sonore et à ce moment, Lalo, qui a bien saisi la ritournelle que j'ai improvisée, réclame le micro «le micro, le cro, le cro». Puis il fait des demandes de montées et de descentes, cette fois je suis avec Lalo et Orphée reste parasitant et se met même à crier fort, ce à quoi je réagis presque par réflexe en poussant un cri aussi «c'était un cro ça Orphée !»

Cet extrait assez long tâche de rendre compte de la tournure chaotique de nos productions et du tourbillon sensoriel dans lequel nous nous perdons jusqu'à ce que je crie presque de désespoir, mais aussi pour poser une limite, quelque chose qui puisse border ce tsunami et me faire remonter à la surface. Ici, Lalo et Orphée nourrissent le nuage sonore : dès qu'un silence s'esquisse, dès que je tente d'amorcer une structure rythmique, alors le brouillage et la saturation sonore effacent tout et rendent le discernement ainsi que les repères spatio-temporels complètement caduques. C'est d'ailleurs ce que je dis spontanément : «on est perdu dans l'espace !». Tout se passe comme si l'excitation interne devait trouver un équivalent dans le contenant spatio-temporel du groupe et sans limitation ou différenciation possible que ce soit dans l'espace interne ou dans l'espace externe. Le vibratoire produit intensément par les voix, les sons, sa puissance d'investissement sans cesse renouvelée ne souffre aucun repos, aucun vide. J'ai le sentiment que je dois contenir mais que mes capacités sont limitées, alors je dois rejoindre chacun là où il est pour ne pas perdre le lien, et peut-être surtout pour ne pas me perdre dans cette confusion assourdissante. Peut-être que les élans d'Orphée et de Lalo se cumulaient pour les faire se rejoindre, peut-être que c'est comme cela qu'ils pouvaient être connectés avec moi, emmêlée entre eux.

V. 3. 4. 1. 2. Remplir le vide, le risque du silence pour Orphée et Lalo

La part du silence a évolué au cours des séances, à mesure que nous étions en sécurité pour laisser de l'espace entre nous. Mais avant d'y parvenir, nous avons ressenti très fortement cette angoisse du vide tant dans les productions sonores cumulatives de Lalo et Orphée que dans nos propres réponses, immédiates et intenses. Plus haut, nous avons pu observer comme le silence ne pouvait advenir, comme s'il représentait un risque absolu, une séparation impossible à surmonter.

Très souvent, Lalo et Orphée se relayaient pour éviter le gouffre du silence. Voyons comment l'un et l'autre s'entraînent dans la production sonore, séance 6 :

« en intensité on essaie d'être au minimum mais le silence repropulse Orphée dans le remplissage sonore, il se lève et va vers le micro »

Nous voyons ensuite s'instaurer un « micro silence » vite recouvert/effacé, séance 7 :

« petit à petit Orphée arrive à se synchroniser avec moi et Lalo écoute, on accélère le rythme et Lalo rit de façon théâtrale et saccadée, je reprends cela et le rythme s'emballe du côté de Orphée et au violoncelle et à nouveau le rythme s'emballe. Jusqu'à ce que Lalo fasse une montée de voix et un micro silence s'installe puis Lalo clame « la Bohême⁶⁵ » et Orphée cherche mon regard et crie »

Enfin, la pulsation finit par pouvoir contenir notre ensemble et nous permettre de respirer en-dehors du son, séance 13 :

« Du coup dans nos élans de montées et descentes je m'autorise à demander le silence avant de monter et je compte jusqu'à trois pour que nous puissions partir ensemble, le silence est tolérable. Le petit écart peut advenir »

Les silences prennent alors une fonction ; ils ne sont plus le vide mais ils symbolisent l'attente, d'un retour, l'entre-deux d'un son terminé et d'un son non amorcé. Le silence est alors trait d'union ; il est part inhérente de la musique et propose du liant. Il ne symbolise plus la déliaison. Ainsi, le silence n'est pas le néant. Il propose, en creux, un espace d'accueil à la mémoire de ceux qui nous entourent mais que l'on n'entend (ni ne voit). Il figure alors d'une certaine façon la page blanche ou l'espace blanc où les formes et les couleurs vont pouvoir advenir de nouveau, c'est un support, une surface d'inscription (cf grille clinique d' A. Brun, 2013). Nous pouvons également penser à la fonction écran ou « contenant » permise par l'hallucinatoire négatif (A. Green, 1995 et G. Lavallée, 2001).

V. 3. 4. 1. 3. Le tiraillement, l'écartèlement

Ce tiraillement est un vécu intense qui m'a fortement éprouvée en tant que clinicienne. Physiquement, ces séances étaient exténuantes ; les restes mnésiques de ce vécu en séance pourraient être représentés par cette sensation psychique de dédoublement des sens, afin que chaque sujet soit contenu de façon singulière. Finalement, c'est à une sorte de démantèlement sensori-psychique que m'ont convoquée Lalo et Orphée, me faisant toucher du bout des doigts à un pan de leur réalité psychique. En voici quelques illustrations cliniques, séance 3 :

« (j'ai dû m'absenter de la pièce car je ne vois pas arriver Orphée et je crains qu'il ne se soit égaré en chemin) « Quand je reviens, Lalo s'est écorché le nez, sans doute nerveux de mon absence, je

⁶⁵ La Bohême de C. Aznavour (Cf. Discographie)

m'en veux beaucoup, je parle de la musique qu'il a écouté, très calmement et qui semble lui plaire. Je lui propose de faire la séance sans Orphée. Il finit par choisir le micro mais il est obsédé par les montées et les descentes que l'on doit faire ensemble il m'interpelle sans cesse pour que je le suive au violoncelle, il colle sa bouche et le museau au micro, quand je le dis il fait de même sur le bord du micro, il se penche en avant sur les pointes comme s'il allait basculer Je le sens sur le fil comme si toute cette excitation et cette inquiétude l'avaient parasité.»

Ici, j'ai été contrainte de confronter Lalo à mon absence puis à faire avec l'absence d'Orphée ce qui a produit chez lui des manifestations tangibles de mal-être. A mon retour, alors que je propose une «consolation» à Lalo, prise dans mon sentiment de culpabilité de l'avoir lâché, Lalo va recourir de façon intensive à nos jeux harmoniques répétitifs tout en adoptant le collage au micro, attitude qu'il n'avait pas montrée jusqu'à présent. Cela m'évoque alors une tentative de recoller le museau à la tétine, un essai d'effacement de ma sensation d'absence, de séparation intolérable. Comme s'il fallait boucher là où la satisfaction arrachée fait mal par son absence.

La séance suivante, à nouveau réunis et avec la présence nouvelle de Floriane, une nouvelle menace se profile : le risque de ne pas avoir l'objet complètement à soi ou de se sentir mutilé de l'objet, séance 4:

«Lalo reprend des «jish» au micro, je scande au violoncelle. Orphée se tient la gorge pendant qu'il crie dans le kazoo. Lalo m'appelle «Emilie !» puis pendant la montée il rit en montant dans les aigus dans le micro et Orphée pousse fort sa voix dans le kazoo. Lalo monte sa voix, je reprends au violoncelle et maintiens le contact visuel avec Orphée et Lalo veut que je monte. Je fais en double corde⁶⁶une grave tenue et des aigus qui montent en même temps, puis j'installe un rythme d'élans en double cordes répétées⁶⁷. Puis, nous rythmons un court moment ensemble mais c'est très intense, c'est insupportable, comme si chacun ne voulait que sa voix à lui collée à sa psychologue à lui».

Dans cet extrait, nous voyons comment chacun cherche à m'accaparer et comment je conjugue cela avec mon violoncelle pour réceptionner leurs appels et envoyer des réponses singulières en essayant de maintenir une cohérence de mon propre self... Jeu d'équilibriste mal aisé, mais où le violoncelle m'offre un point d'ancrage sensori-identificatoire : je peux m'adresser à chacun avec cet objet unique qui produit deux chants superposés : les doubles cordes, mes yeux tiennent Orphée, une de mes oreilles maintient Lalo. Finalement nous tenons un petit rythme mais au prix d'un vécu insupportable d'écartèlement.

⁶⁶«double corde» (cf. Glossaire): il s'agit de jouer en même temps deux cordes voisines. Ici je les mets en vibration avec l'archet, j'en joue une « à vide » c'est-à-dire sans y poser de doigt et sur l'autre j'effectue une montée vers les aigus. Cela donne une note grave tenue et une note plus aigüe qui s'élève progressivement vers les aigus.

⁶⁷«rythme d'élans en double cordes répétées»: j'utilise la technique expliquée ci-dessus mais au lieu de maintenir les sons de façon continue, j'effectue des rythmes courts et répétés ce qui donne un motif sonore pulsé et bref du grave vers l'aigu. Cela donne une impression d'élan, de poussée dynamique du bas vers le haut.

J'ai souvent cette impression de séances exténuantes, éreintantes tant il faut user d'énergie pour contenir, tenir ensemble, joindre des bords opposés... Ici, il y a la composante du vécu corporel de vibratoires non accordés qu'il faut accueillir en soi et retransmettre en plus de tenter de lier l'ensemble. C'est une épreuve sensorielle et musicale extrêmement exigeante en soi, la valence des affects sous-jacents parachève ce vécu aux limites du supportable. En effet, je rencontre dans ces expériences l'intensité d'un processus de déliaison, d'effacement de toute limite contenante. Ici, c'est un vibratoire de mort qui se manifeste mais qui contient en lui un mouvement vital qui attend d'être reconnu, apprivoisé.

V. 3. 4. 1. 4. De la recherche d'exclusivité à l'émergence des duos

Parce que chacun a ses modalités d'entrée en relation bien particulière, il m'a été nécessaire de prendre le temps avec chacun tout en laissant l'autre à côté. Ceci m'a exposée, surtout dans les premières séances où Floriane était absente, à la recherche d'exclusivité du lien très forte chez Lalo et Orphée. Au début, tout se passait comme si l'un et l'autre tout en notant leur présence respective ne pouvait résolument pas s'inclure dans la musique co-créée. J'ai alors navigué entre deux duos avant d'accéder à une possibilité de trio, puis de quatuor (séance 2) :

«Orphée continue de faire des sons pas trop fort dans le micro et quand je m'adresse à lui il fait des syllabes rythmiques, je les reprends au violoncelle et un vrai duo s'amorce, il se tient le dos, je le chante en jouant. Lalo écoute sans faire de bruit, il semble absent mais on entend un filet de voix. Quand le silence se fait il m'appelle «Emilie !» Je m'approche de lui de façon à ce qu'il puisse toucher le violoncelle, il demande «Ritano», je le joue au violoncelle et il rit fort et demande à faire des montées et Orphée continue à interpeller au micro, il maintient sa présence»

Séance 4 :

«Puis nous nous répondons de plus en plus vite avec Orphée et moi au violoncelle (eh/glissando, eh/glissando etc.) comme une course précipitée, cela le fait rire et moi aussi. Mais Lalo demande vite à ce que ça s'arrête en prenant sa ritournelle de fin. Je m'adresse alors à lui. [...] Puis je rythme à nouveau propose une petite impro (je sens que je perds Lalo, il se met les doigts à la bouche). Je reprends la basse de Duo et Orphée fait une voix grave et tremblotante et à nouveau nous nous lançons dans un dialogue voix violoncelle en alternant sons longs et continus et sons courts, rythmiques. Il est à l'initiative. Lalo m'interpelle et veut une montée mais Orphée intervient tout de suite «éyiyi !»

Avant de parler de réels échanges, nous observons des rapprochements progressifs entre Lalo et Orphée qui poursuivent leur apprivoisement mutuel. Cependant, cela passe par l'utilisation des médiateurs et leur partage impossible vient témoigner de la grande difficulté que chacun a à organiser les relations entre ses propres sensations et les émanations de l'autre, séance 4 :

«Lalo semble assez passif au début, il est à l'écoute il ne m'interpelle que rarement mais il semble se nourrir de la voix d'Orphée dans le micro. A un moment, il signifie qu'il veut le micro, Orphée retourne alors s'asseoir, il va essayer le tube mais pas trop convaincu (essaie à deux reprises les quatre embouchures⁶⁸). Il saisit de lui-même le kazoo dans lequel il semble vouloir vider toute son intériorité, il devient rouge et se touche la gorge, tout le haut de son corps est en vibration. Brusquement, il va se lever et rejoindre Lalo, il lui pique le micro, Lalo reste à côté de lui et continue à parler mais semble fasciné par la présence d'Orphée et sa voix dans le micro, je me joins à eux, entre eux pour éventuellement temporiser, médiatiser cette utilisation à deux du micro mais Orphée le garde pour lui. Quand je demande à un moment d'alterner les voix, c'est impossible, automatiquement la voix de l'un vient coller celle de l'autre (indifféremment).»

Orphée et Lalo savent de mieux en mieux conjuguer leurs élans pour imposer leur monde sonore tourbillonnant où Floriane et moi semblons disparaître bien qu'ils nous prennent pour témoins... Séance 7 :

«Je dis que l'on n'entend rien, les scansions d'Orphée sont ininterrompues, je tente des chants graves et aigus et calmes mais l'un comme l'autre cherche à entraîner vers du très excitant et Orphée a tenté un moment de me rejoindre dans une voix calme et grave mais Lalo l'a reboosté. Quand j'essaie d'approcher le sens «qu'est-ce que tu dis ?» ou de reprendre ce que dit Lalo, ils se lancent joyeusement tous les deux dans le capharnaüm, je tente d'exister en répondant à Lalo sur les montées et descentes. Floriane est derrière, comme abasourdie, elle tente des mouvements dansés mais rien n'y fait, elle est invisible. Orphée scande toujours, hilare en tournoyant autour de son micro, c'est assez insupportable à voir. Floriane tente d'attirer le regard d'Orphée vers les tubes dans lesquels elle semble émettre des sons mais c'est inaudible. Nous sommes de plus en plus recouvertes par les sons de l'un et de l'autre»

Cet enthousiasme et la répétition de nos jeux sonores peut nous conduire à nous retrouver dans un mouvement musical et émotionnel commun. L'éprouvé devient partagé dans le même espace-temps, séance 6 :

«Nous refaisons des sons longs sur le petit chaton, Orphée est calme mais quand Lalo refait un rire voix grave, Orphée repart dans des scansions courtes mais il arrive à imiter mes sons courts de violoncelle et nous accélérons le jeu»

Séance 9 :

«de façon générale c'est une séance assez exceptionnelle car nous sommes souvent ensemble, accordés notamment dans le jeu des montées et des descentes que Lalo «dirige» et qu'Orphée suit avec une voix qui devient plus grave, plus juste, plus douce et où il suit réellement le mouvement de la descente, il tourne aussi autour du micro»

⁶⁸«embouchure» : élément d'entrée du souffle d'un instrument à vent, chez les cuivres. J'utilise ce terme ici pour les orifices d'entrées des tubes en PVC utilisés comme instruments de musique. cf. Glossaire

Émergent aussi des moments de rencontre en silence, entre Lalo et Orphée, séance 12 (fin de séance) :

«Un peu de silence pendant que je prépare le morceau de fin. Lalo tend les bras et cherche à toucher ce qui l'entoure. Nous écoutons tous en silence, Lalo est très souriant et Orphée attentif puis les yeux dans le vague et il regarde aussi Lalo en lui souriant et comme en réflexion, je ne sais pas s'il a bien compris que Lalo ne le voit pas. Pourtant petits échanges sonores entre eux sur un moment furtif»

Séance 13 (début de séance) :

«Séance assez enthousiasmante, la mise en lien de Lalo et Orphée fonctionne, respiration commune dès le départ où je les rejoins sur la chanson de début, puis Lalo m'appelle et je nomme tout le monde et je lui propose de nommer Orphée ce qu'il fait en le cherchant de sa main (de mon côté et non à sa droite) puis il chante «on va s'aimer, on va danser, avec Orphée !69«C'est une belle entrée en matière, Orphée est impatient de rejoindre le micro ce que je l'autorise à faire et commence tout doucement à poser sa voix grave. Floriane s'installe près de Lalo et émerge un petit échange entre Lalo et Orphée après que Lalo ait lancé «on monte, on monte et on descend !». Je me tiens près de la boîte du violoncelle mais n'ose le sortir puis Lalo demande le violoncelle je sors de ma rêverie et le rejoins alors et nous commençons nos montées et descentes de façon de plus en plus ajustée avec Orphée qui s'accorde de plus en plus tout en s'accompagnant de gestes avec les bras et de jeux avec la lumière. Un magnifique moment de duo a lieu où Floriane et moi pouvons nous effacer et seulement contempler : Orphée au micro avec des scansions vocales comme des appels et Lalo en réponse rythmique tapant fort des pieds au sol. C'est très chouette à voir ce dialogue où ils évoluent sans nous»

Lors des dernières séances, nous pouvons nous mettre en retrait de la scène et laisser le duo jouer. Nous nous distancions volontairement d'une scène où deux voix ont trouvé à s'accorder, à s'ajuster et adressent un message harmonieux contrairement à notre effacement des débuts où nous étions noyées dans une cacophonie qui effaçait jusqu'à nos propres sensations.

V. 3. 4. 2. La rencontre groupale (accordage et créativité)

Cet accordage essentiel a donc émergé progressivement, parallèlement à la naissance d'un lien plus sûr, plus conscient entre Orphée et Lalo. Chacun avait moins besoin d'être mélangé, d'être collé pour rencontrer l'autre. Ceci s'est manifesté dans les productions esthétiques communes. En effet, les formes sonores créées ont pu être appréhendées avec des qualités esthétiques et s'appuyer sur un véritable processus créateur, rendu possible par la liaison pulsionnelle mise au service de la vie. Dès la première séance, il y avait des possibles, mais ils ont été fugaces :

«Je prends un rythme à la voix en tapant sur le violoncelle et Lalo me suit rythmiquement au piano et on reprend les jeux de soufflé et Orphée imite les rythmes avec les voix et fait le mouvement de taper ses mains mais ne le fait pas je lui dis «tu peux taper», je maintiens ce

⁶⁹ Paroles de la chanson «C'est la vie...»(Khaled) que Lalo chante.

rythme (deux croches noire) et Lalo : «kenjijji !» et Orphée tape des mains ensemble en rythme ! Sur ma voix et le violoncelle nous sommes tous les trois ensemble piano, voix et mains d'Orphée. Lalo demande «kenjijji» alors qu'il suit au piano. Le rythme continue et Lalo chante la mélodie de fin⁷⁰ et dit «je veux le chat» et je joue à faire des glissandi de chat avec le violoncelle. Orphée continue à taper des mains, le rythme s'étire et se désorganise.»

Lors de la deuxième séance, c'est le prototype de nos créations futures qui émerge avec la mise en place de cet élan commun qui va se complexifier et devoir être «dompté» parfois au fur et à mesure des séances (séance 2) :

«L'osmose piano violoncelle est très forte sur le plan musical car Lalo me suit partout dans toutes les notes et je prends garde à ne pas le lâcher non plus en répondant régulièrement à ses appels. Je tente d'entraîner les deux ensemble dans les montées et les descentes et ça marche plutôt dans les montées avec une intensité commune mais beaucoup plus d'aigu pour le violoncelle et le piano alors qu'Orphée ne va pouvoir que pousser la nuance⁷¹.»

Pour atteindre à un jeu d'ensemble il faut essayer de se rejoindre dans notre rêverie commune active :

«Je refais une ritournelle rythmique et nous sommes à peu près ensemble : piano, violoncelle et Orphée avec sa voix lancinante au-dessus. C'est un peu hypnotique»

L'apparition de la danse grâce à Floriane et Orphée a permis de proposer une autre modalité d'expression rythmique via, notamment, le canal visuel. Ceci pose les bases de duos qui peuvent s'articuler, s'accorder sur un fond musical commun, séance 9 :

«Je m'installe avec mon violoncelle à gauche de Lalo et Orphée nous tourne le dos tout en faisant face à Floriane. Il danse, fait des pas de droite à gauche. Lalo lance le début de la chanson Duo, je reprends les accords arpégés au violoncelle et il tape des pieds en les lançant puissamment vers le haut, en rythme c'est un genre de percussion puissante et dansée. J'y vois là l'accordage de nos deux duos qui dansent, je nous trouve en lien, nous faisons groupe et prenons du plaisir à cela. [...] Lalo veut le micro et Orphée lui cède la place et prend le kazoo. Lalo dit «jish» dans le micro, je le rassure sur son identité, il demande à descendre et Orphée accompagne par des sons graves et continus au kazoo. Lalo dit «jish» et «kenjijj». Orphée continue au kazoo et me cherche du regard, il fait des vagues et aussi des petits sons brefs, nous jouons tous deux comme cela, cela fait associer Lalo sur la guitare qu'il réclame à plusieurs reprises⁷².

Je me lève et essaie de trouver le morceau sur mon téléphone et Orphée poursuit doucement ses sons graves dans le kazoo, Lalo pousse des mugissements dans le micro en attendant puis le morceau de guitare (Asturias d'Albeniz) commence. Je me lève et tapote sur les épaules d'Orphée comme avant, il garde le kazoo en bouche et fait des sons longs graves et continus, puis une pulsation en kazoo. Lalo s'arrête et tend l'oreille, je tape du pied sur les «fous», Orphée tente de se coordonner avec moi avec son pied pendant que Lalo est suspendu à l'écoute, Orphée continue

⁷⁰Mélodie de fin : «papaalalala !» Chantonnée par Lalo quand il souhaite mettre fin à quelque chose (de musical en général). Lalo attend que je conclus les deux dernières notes au violoncelle.

⁷¹ Nuance : cf. Glossaire

⁷²«la guitare et fou !» : c'est un jeu musical que nous avons créé lors de l'atelier Toudi. Ce jeu consistait à écouter un morceau de guitare (Asturias d'Albeniz, cf. Discographie) tous ensemble, avec Caroline, l'orthophoniste, nous tapotions en rythme sur les bras des participants et sur les accents de la guitare nous tapions des pieds très fort en clamant «fou !». C'est Léa qui avait initié cette scansion qui nous permettait à tous d'être en rythme et qui nous amusait beaucoup.

de petites scansiones légères au kazoo.»

Ces différents extraits montrent que nous avons eu recours à du commun : un mouvement, un rythme, une montée harmonique, un souvenir de chanson et une parole. Ce commun nourri, constitué, a fait comme un contenant qui a permis de se sentir chacun soi dans le groupe et en lien avec les autres. Par la suite, des productions originales, des créations vont pouvoir émerger sur cette base de sécurité.

V. 3. 4. 2. 1. Le rythme, la pulsation

Une des bases musicales et physiologiques pour pouvoir accéder à un accordage a été le rythme et sa base : la pulsation. Il est à peine nécessaire de resituer l'enjeu essentiel de la puls(at)ion chez le sujet : battement cardiaque, flux et reflux, contraction et détente, éveil et repos. L'étendue des manifestations physiologiques de cette rythmicité de base n'est pas ici l'objet de cette thèse mais elle est le fond sur laquelle s'appuie l'ensemble des rythmes psychiques qui vont ensuite s'édifier dans l'expérimentation du monde.

Sur le plan musical, il y a (au moins) une distinction à effectuer entre la pulsation et le rythme. La pulsation est le repère régulier sur lequel vont s'édifier les rythmes. La battue du chef d'orchestre (mouvements avec la baguette à l'adresse des musiciens de l'orchestre) figure la pulsation sur laquelle tous doivent se baser pour jouer ensemble. Il existe de multiples rythmes, par exemple : la blanche qui vaut deux noires, la croche qui vaut une demi-noire (si on se situe sur une pulsation binaire) ou encore la noire pointée qui vaut trois croches (si l'on se situe sur une pulsation ternaire)... De cette façon, si la pulsation est le repère commun, chacun peut jouer un rythme différent et produire dans l'ensemble une musique structurée et harmonieuse. Dans l'exemple suivant nous voyons que je joue différents rythmes avec le violoncelle basés sur la pulsation émise par les pas d'Orphée, séance 4 :

«Silence de Lalo, Orphée s'apaise mais Lalo réclame une nouvelle montée. Je me mets à rythmer sur le violoncelle «un pas gauche et un pas droit» sur le balancement d'Orphée»

La pulsation proposée avait souvent valeur de contenant pour moi : sensoriel d'une part car je pouvais synthétiser la scène visuellement et auditivement et en proposer une traduction sonore dans le jeu. D'autre part, ce contenant sonore m'a aussi permis d'accueillir chacune des productions des participants qui ont aussi pu s'approprier cette pulsation, séance 12 :

«Orphée très inscrit dans le rythme, sensible à la montée dans les aigus dans la chanson de début

(me regarde et fait un petit mouvement vers le haut, en souriant). Il s'appuie beaucoup sur la présence de Floriane et danse énormément sur ses deux pieds dans un balancement inscrit dans le rythme, sa voix suit aussi mieux les mouvements vers le haut et vers le bas mais ne peut aller jusqu'au bout à chaque fois.»

Nous voyons que pour Orphée l'expression corporelle et l'appui sur la chorégraphie visuelle dans l'espace sont des éléments clés pour s'inscrire dans un rythme commun, séance 8 :

«Orphée se dirige vers le micro, Floriane se met face à lui et ils jouent tous deux entre ombres, reflets et imitations corporelles, on a du mal à entendre Lalo au piano qui ne veut que des «on descend, on descend», mais la voix d'Orphée est lancinante j'essaie de tenir les deux mais c'est difficile, je me rapproche d'Orphée avec le violoncelle et je joue un Do grave tout près de lui alors sa voix baisse en intensité et en hauteur et il vient s'entourer du son du violoncelle et en ayant parfois les clés du violoncelle dans le dos. Cela le contient complètement alors on entend le piano tout délicat derrière J'ai l'impression aussi que dans mon jeu le rythme est plus défini, notamment après avoir alterné sons continus et staccato⁷³, je finis par monter de façon structurée et avec des rythmes rapides mais définis j'ai l'impression que le chaos se structure.»

La question des montées et des descentes prend son sens sur le plan acoustique et également visuo-spatial puisque Orphée va s'étayer sur des mouvements vers le haut et vers le bas mais également sur des pas d'un côté et de l'autre pour sentir le rythme, sentir le mouvement, sentir le son se déplacer en quelque sorte.

V. 3. 4. 2. 2. Se quitter, se retrouver

Après les micro-rythmes de la musique co-créée, arrêtons-nous sur les macro-rythmes que sont les séparations et retrouvailles.

Ici, ce sont des rappels à des musiques partagées ensemble qui vont venir «cimenter» un moment parfois difficile. Ces souvenirs évoqués et les expériences qu'ils nous font revivre ont été des témoins de notre histoire commune et peuvent être sollicités en cas de besoin. Le rythme a fait trace grâce à la répétition de nos rencontres ; nous pouvons faire revenir ces expériences relationnelles, séance 12 :

«Je dois interrompre Orphée et Floriane qui tournaient et dansaient ,et j'essaie de proposer une interruption pour monter avec Lalo et je tapote col legno en montant de façon à ce que ce ne soit pas trop fort puis staccato Lalo écoute et grince un peu de la voix. Plus je joue piano et plus Orphée s'apaise mais si c'est trop faible il repart avec ses scansiones. Il regarde beaucoup Floriane qui le guide avec des mouvements du corps. Arrivés dans les graves, Lalo crie et demande «Toudi» et «ritano» (rituels), je reprends le chant de «Toudi» puis nous improvisons tous les deux un peu comme Debussy. Orphée s'apaise.»

⁷³ Staccato : technique musicale désignant le fait de jouer des notes détachées les unes des autres. (cf. Glossaire)

Nous voyons ici la tentation d'emplir l'espace de sons, mais comme une possibilité moins coûteuse et plus engagée dans la relation ; Lalo convoque notre ancienne chanson «toudi» et le jeu de «ritano», et alors Orphée peut s'apaiser. Ici la chanson du «toudi» fait rappel immédiatement et permet à Orphée de se restaurer et de se réinscrire dans le groupe. Les bases de sécurité sont là pour que Lalo puisse improviser avec la délicatesse pianistique qu'il peut avoir quand il est tranquille. Nous accordons mutuellement nos jeux instrumentaux. Ceci continue d'apaiser Orphée, séance 13 :

«Lalo demande «Chopin, Chopin, Chopin» et nous partageons l'écoute tous les 4 très près les uns des autres»

Cette demande convoque les expériences du groupe Toudi, quand nous avons un temps d'écoute active d'un morceau enregistré et sur lequel nous avons ajouté des paroles, des pulsations. Ce temps d'écoute nous permet de se resserrer les uns près des autres dans l'espace, de se focaliser sur une seule source sonore, extérieure à nous et sur laquelle nous pouvons nous exprimer en lien les uns avec les autres. Dans ce moment d'écoute partagée, nous pouvons ajuster nos respirations et nos mouvements légers.

V. 3. 4. 2. 3. L'accordage et la musique de chambre (la créativité)

Voici, lors de la douzième séance, comment va évoluer notre création musicale commune : elle part d'une attention aux autres, d'une intention de se lier, séance 12 :

«J'ai l'impression qu'ils ont été plus présents que jamais mais chacun avec leurs désirs et leur mode de présence bien spécifique et du coup on a envie de répondre très fort à cet appel (cf. Floriane et Lalo qui l'appelle) mais on est encore impuissant à trouver le langage commun, on se loupe, on n'arrive pas à maintenir la permanence du lien et c'est frustrant.[...] Puis amorce de promenade dans les hauteurs à quatre mais avec la limitation sonore d'Orphée dans les aigus.[...] Lalo fait un cri aigu tenu rauque et demande les montées et les descentes. Orphée joue quelque chose avec ses mouvements de bras. Puis nous jouons à monter et Orphée tente à nouveau de s'accorder à la descente et puis quand on monte il scande et dit «mamamama» puis la redescende il arrive dans les graves avec nous. Puis Lalo demande à nouveau de monter et à redescendre. Floriane se lève et joue aussi avec ses bras et dans le reflet du piano qu'Orphée regarde. Chanson du «petit chaton» et reprise au violoncelle puis montée et Orphée nous suit dans le petit son mais ne peut monter dans les aigus. Petites scansions puis descentes»

Nous aboutissons à un jeu commun et accordé rythmiquement, Orphée selon des modalités corporelles, Lalo avec sa voix, Floriane avec sa danse et moi avec mon violoncelle et ma voix.

«Lalo demande à monter je monte en trilles⁷⁴. Orphée suit et puis nous échangeons des «eh!eh!» avec temps et contretemps grave/aigu. Le tempo accélère et Orphée suit, son corps suit les mouvements aussi entre tensions, épaules haussées et abaissements. Nous nous mettons d'accord à trois pour monter et nous partons très progressivement, nous sommes vraiment tous ensemble. A l'arrivée vers les aigus : scansions d'Orphée et Lalo demande à monter toujours plus haut Orphée reste en «pédale basse⁷⁵» se balance de droite à gauche et arrivés dans le suraigu, Orphée ponctue, je m'en saisis pour proposer de redescendre, Orphée suit bien le mouvement»

Ici, malgré les limites vocales d'Orphée, le jeu reste accordé ; Orphée suit le mouvement rythmique et nous parvenons à achever le moment musical créé ensemble.

L'aboutissement de notre jeu se situe certainement dans l'installation d'une base de sécurité commune où chacun parvient à tisser son vibratoire à celui des autres sans être effacé par le groupe. Ainsi, la singularité de chacun est respectée et les efforts d'accordage de l'ensemble ont permis la constitution de ce liant solide qui fournit repères et sécurité affective. Nous pouvons plonger ou nous envoler, des arrivées sont possibles, des retrouvailles aussi, avec l'expérience d'un retour à Soi en lien avec l'autre au sein du groupe. Ainsi, ces expériences de création sonore ne sont plus déstructurantes, mais laissent la possibilité d'une expression libre, singulière, qui se construit avec l'autre.

⁷⁴Trille : cf. Glossaire

⁷⁵Pédale basse : cf. Glossaire

V. 3. 5. Analyse des processus inhérents au vibratoire groupal

Dans la synthèse des ateliers, nous avons pu explorer les différents modes d'expression du phénomène vibratoire chez Lalo et Orphée, et dans le groupe. C'est à partir de ces manifestations singulières que nous pourrions envisager d'analyser, en lien avec la théorie, le processus vibratoire à l'œuvre dans le groupe.

Nous trouverons ci-dessous, répertoriés dans le tableau du vibratoire, les aspects phénoménologiques de celui-ci, aussi bien du ressort individuel que groupal. Nous verrons également à quels processus les associer. Nous tâcherons enfin d'explicitier dans quelle dynamique processuelle s'est inscrit le vibratoire groupal.

V. 3. 5. 1. Tableau récapitulatif des éléments du vibratoire-phénomène et vibratoire-processus dans le groupe

VIBRATOIRE PHENOMENE		VIBRATOIRE PROCESSUS	
Domaines d'expression	Modalités d'expression	Processus engagé	Concepts issus de la littérature
Sphère bucco-pharyngée	Manifestation vibratoire spécifique à l'oralité (y compris tubes respiratoire et digestif). Canaux de communication entre intérieur et extérieur.	Appropriation subjective, nourrissage, <i>feeding</i>	Incorporation, introjection, fonction de rêverie maternelle, <i>holding, handling</i> , objet contenant optimal
	Scansions vocales Injonctions vocales itératives Superpositions vocales et musicales	Lien d'emprise, gavage groupal, effacement subjectif vers un chaos indifférencié	Angoisses d'annihilation Recherche de contenance, éléments beta
	Echanges vocaux harmonieux	Accordage vocal en duo Première différenciation Soi-monde	Investissement intersubjectif
Espace du corps	Expression vibratoire dans le corps propre : voix, écoute, vision, mouvements d'organes. Expression en lien avec le monde environnant. Qualité d'intériorité, d'extériorité ou mixte. Saisissement de l'expérience d'un corps matériel.	Identification Moi/Non-moi	Investissement narcissique, pulsionnalité, enveloppes psychiques, Moi-peau, démantèlement
	Chaos sonore et sensation d'écartèlement	Vibratoires désaccordés	Démantèlement Angoisse d'annihilation Déliaison
	Tressaillements corporels	Vibratoire interne se communiquant au groupe	Pulsions sexuelles Identification projective, éléments bêta
	Danse et chorégraphie	Vibratoire-rythmique : base de sécurité pour l'expression d'un Soi en mouvement	Liaison, remantèlement

Corps dans l'espace	Manifestation vibratoire dans les positionnements physiques dans l'espace : question des hauteurs, des positions, des distances et ceci à l'appui de la dynamique relationnelle.	Indifférenciation/Prise en compte de l'altérité	Investissement objectal, pulsion de vie/pulsion de mort
	Effet de saturation sonore	Saturation vibratoire défensive	Défense contre l'angoisse du vide
	Rapprochements en cercle dans l'écoute	Installation d'un vibratoire respiratoire ou d'une pulsation commune dans la proximité	Contenance groupale
	Installation en trio et en quatuor dans l'espace de l'atelier	Circulation sonore proximale différenciée, Vibratoire accordé	Accordage
	Elans vocaux et musicaux communs (montées et descentes)	Accordage vibratoire, contenant pulsionnel	Liaison, intersubjectivité
Articulation	Limite/crête/frontière entre deux espaces d'expérience sensible. Par exemple : passage de voix entre deux notes ou passage de la voix de poitrine à la voix de tête (esthétique chant) avec des ressentis physiques inhérents à ce «passage» entre deux zones. Pour le domaine visuel : regard allant et venant entre deux zones contrastées, cela à trait également avec les articulations du corps.	Inscription du Soi dans l'espace/temps, Rythmicité	Angoisses de perte, aire de jeu transitionnelle, position adhésive, jonctions psychotoniques, et psychomotrices
	Articulation des différentes voix	Structuration de l'expression musicale commune	Différenciation, individuation
	Emergence de silences, mise en place de rythmes, pulsation	Binarité vibratoire éprouvé (le contre-temps silencieux de la pulsation est éprouvé et toléré)	Décollement figure et fond, hallucination négative
Mouvement	Qualité intrinsèque du phénomène : qualité oscillatoire et dynamique, expression du vivant. Expressions micro et macroscopiques, rythmicité plastique et tangible inscrite dans l'espace/temps, épreuve des trois dimensions.	Liant à l'affect (quantité/qualité), économie psychique	Pulsion de vie/pulsion de mort, sentiment océanique, structure radiaire/boucles de retour, créativité, investissement objectal, introjection d'objets contenant, quantum d'affect

	Rapprochements physiques Désinhibition de l'exploration tactile	Saisie de l'objet	Intersubjectivité Investissement objectal
	Déplacements spontanés	Auto-saisie du sujet Investissement du monde Autonomisation du corps dans l'espace	Investissement objectal Détachement figure du fond
	Danse en miroir	Adhésivité à l'espace corps de l'autre Etayage sur l'objet	Introjection
	Danse en rond, contournement des objets	Tri-dimensionnalité vibratoire	Accès à l'espace tri-dimensionnel
Jeu sur le médium	Sur le violoncelle et les autres instruments, manipulation du vibratoire dans toutes ses modalités sensorielles.	Symbolisation primaire	Accordage affectif, signifiants formels, affects de vitalité, hallucinatoire, pictogrammes, fonction alpha, squiggle game, médium malléable, représentation de choses
	Proposition rythmique du violoncelle à l'écoute des productions sonores groupales	Métabolisation des expressions singulières en une pulsation commune	Fonction alpha, rêverie maternelle
	Duos violoncelle/voix	Vibratoire duel Vibratoire exclusif du tiers	Phase symbiotique
	Trio violoncelle/voix/piano	Vibratoire groupal avec mise en place d'une pulsation	Accueil du tiers, processus d'associativité, de créativité
	Quatuor violoncelle/voix/piano/danse	Vibratoire groupale avec cohérence corps/espace	Intersubjectivité, créativité groupale
	Répétition des jeux musicaux	Ancrage de l'histoire musicale du groupe	Historicisation

V. 3. 5. 2. Du chaos au rythme et à la créativité

C'est ici en référence au terme utilisé par J-B. Chapelier (2011) dans ses travaux relatifs au groupe que nous utilisons le terme de chaos, nous l'envisageons donc comme préalable à la créativité. Nous trouvons ici la proximité également avec la réflexion d'H. Maldiney (1999) sur le passage du vertige au rythme et comment le sujet trouve à s'émanciper du chaos. Dans le groupe, le vibratoire est un indice externe et interne des subjectivités en présence et s'éprouve aussi comme processus. L'indice externe vibratoire s'exprime dans la sensori-motricité qu'elle soit individuelle ou groupale. L'indice interne du vibratoire va se trouver dans le jeu transféro-contre-transférentiel et les manifestations d'affects spécifiques au contact du groupe avec le vibratoire. Finalement, le processus est assez évocateur de l'âme du violoncelle qui, par vibration, met en contact l'ensemble de la caisse de résonance/enveloppe groupale.

L'analyse clinique présentée ci-dessus a pu mettre en évidence d'une part, les modalités d'expression du vibratoire sur le plan sensori-moteur, mais également la façon dont il s'est éprouvé affectivement. Il émane de la progression des séances un développement allant de l'indifférenciation chaotique avec vécu d'annihilation subjective et recherche extrême de contenance vers des possibilités créatrices dans l'articulation vibratoire groupale. Ainsi, après avoir alimenté notre «bulle» commune, le vibratoire créé/manipulé a pu être apprivoisé en partie et ainsi nous permettre de faire coexister des singularités vibratoires, de les accorder, voire de les conjuguer pour former des cellules musicales communes.

La lutte sonore corporelle et l'enjeu narcissique de survie a pris la forme d'un lien vibratoire palpable en permanence dans un registre symbiotique pour chacun des sujets mais également pour moi dans la mesure où tenir chacun relevait de l'enjeu vital. La plasticité du vibratoire semble se démontrer par ses manifestations extrêmes et opposées : celle confinant à un vécu intolérable d'écartèlement et l'autre à une proximité contenant. D'un point de vue théorico-clinique, il engage la binarité (positif/négatif, passivité/activité, haut/bas, aigu/grave, *forte/piano*) ; il permet un liant circulaire pouvant déboucher sur la tiercéité créatrice (il y a adresse, création pour le tiers). Dans ce dernier cas, il inscrit le sujet pour un autre-que-soi, un autre-que-le-groupe. Il inscrit le sujet dans le monde et dans l'histoire (et ainsi sortir de l'immédiateté, faire trace, se remémorer).

Nous retrouvons là les grandes étapes évoquées par différents auteurs et structurées dans des grilles de lecture telles que celles de A. Brun, D. Liegl, B. Chouvier, T. Rabeyron, J. De Backer indiquées plus haut.

L'apprivoisement progressif du vibratoire de chacun a pu ouvrir la place à une pulsation qui est venue contenir le groupe et ses créations. Cette pulsation contient en elle la binarité du vibratoire : un temps fort appuyé représentant le signal de présence, d'existence. En contre-temps, ou en creux, nous trouvons la suspension, le silence, l'absence. Au départ insupportable dans le groupe, le silence inclus dans la pulsation a pu être éprouvé en sécurité et permettre ainsi l'accès à l'hallucination négative (G. Lavallée, 2001), fond (A. Brun, 2013) sur lequel vont s'inscrire des traces. De cette binarité, représentant déjà une organisation rythmique, émerge la possibilité d'accéder à la tiercéité par l'ouverture à la tridimensionnalité qui prend la forme dans le groupe de la danse d'Orphée par exemple ou encore de l'appel de Lalo à Orphée et à ses évocations mémorielles de la musique groupale.

Il convient à présent de préciser comment l'associativité groupale se met en place et comment d'un vibratoire chaotique, vibratoire de mort en quelque sorte, nous avons pu expérimenter progressivement un vibratoire de vie, contenant et créatif. Nous avons vu comment, au sein de l'atelier, la vie groupale a commencé par la création d'une «pâte sonore et vibratoire». Ceci a permis de sentir le groupe de façon anarchique dans un premier temps, puis de survivre au chaos par la mise en place de la pulsation.

Cette pulsation, est l'émanation directe d'un vibratoire groupal dompté où convergent l'élan de chaque sujet à rejoindre le commun puis à s'en détacher. Ce mouvement actif de saisie du sujet dans le groupe, puis du groupe par le sujet est le signe d'une rythmicité qui se met en place. Ainsi, la pulsation proposée au départ par moi, en appui sur les manifestations sensori-motrices des participants, a été accueillie passivement, puis saisie. Les pas d'Orphée ou les jeux vocaux de Lalo m'ont fait rêver, en quelque sorte, et associer, et ainsi restituer une pulsation régulière. Elle comporte en elle cette binarité qui offre à parts égales la manifestation du sujet puis son effacement. Cet élan commun vers une pulsation a nécessité que chaque sujet se distancie de son imprégnation auto-érotique pour investir la proposition de l'autre et tolérer le partage du même avec le groupe.

Ce processus d'accordage rythmique s'opère dans l'instantanéité ; il mobilise ainsi toute la sensori-motricité qui s'organise pour converger vers un objet groupal. Cet engagement comporte le risque de disparition individuelle permanente dans le son du groupe. Le sujet se trouve d'une part dans une recherche d'équilibre entre son vibratoire singulier fortement défensif et narcissique et d'autre part dans le gain d'un vibratoire groupal rythmique qui va canaliser le chaos et donner une structure contenante par la garantie d'un retour régulier de la présence des autres. Les spécificités du vibratoire singulier étant admises et encouragées, le sujet peut trouver ancrage dans les retours de son expressivité vibratoire suffisamment forts pour éprouver son Soi dans le groupe.

De ces élans singuliers vers le vibratoire groupal va émerger une identité nouvelle, l'identité groupale avec un vibratoire co-créé. La répétition de cette création commune et les petites variations surgissant, tout en maintenant la structure de base, offre la possibilité d'inscrire des traces qui vont se développer (et non stagner de façon mortifère). Néanmoins, le risque n'est jamais exclu de tomber dans un vibratoire de mort, tel que nous avons pu le décrire plus haut. La capacité de survie et de restauration de chacun dans le groupe permet une résolution positive d'angoisses d'annihilation et l'inscription renforcée du Soi en lien avec le monde.

Les formes musicales et chorégraphiques qu'ont pu prendre les créations communes ont généré un sentiment esthétique chez moi, un ressenti d'émerveillement et de plaisir dans le jeu commun. Ces mises en forme ont apporté un liant qui a fait trace comme un «soulagement vivant» faisant contraste avec les vécus d'«écrasement annihilant». C'est l'associativité groupale qui a pu ainsi être mise en place. Cette associativité a permis d'inscrire nos productions dans une temporalité tri-dimensionnelle (Meltzer, 1975), et ainsi contribuer à construire notre histoire musicale groupale. Les formes créées collectivement se sont répétées, elles ont bénéficié de variations⁷⁶ (au sens musical du terme), maintenant ainsi les sujets dans une démarche liante, vivante. L'historicisation musicale s'est mise en place et a pu se manifester par le jeu des rappels, des souvenirs, des évocations, du retour du même si réconfortant et de l'ajout de nouveautés à pas mesurés.

⁷⁶Variations : légères modifications rythmiques, harmoniques ou d'intentions musicales apportées à un thème musical de base. (cf. Glossaire)

V. 3. 6. Reprise des hypothèses de travail

V. 3. 6. 1. Première hypothèse

LE VIBRATOIRE CONSTITUE L'ASPECT PROTO-RYTHMIQUE A LA BASE DE LA CONSTITUTION DU SOI

A travers l'analyse de la clinique groupale, nous avons tenté de décrire à quel point le sentiment d'existence pouvait être menacé. Nous avons éprouvé, dans la rencontre avec deux sujets autistes, l'intensité des vécus archaïques qui peut s'installer. Nous avons proposé, dans cet atelier à médiation, l'expression libre de chacun des sujets avec l'appui de médiations favorisant, notamment, l'expression de la voix. La liberté offerte à chacun de s'exprimer et la proposition d'accueil de la singularité sous toutes ses formes, dans l'esprit d'un cheminement clinique au sens le plus radical a conduit le groupe à exprimer, traverser des états affectifs assez significatifs et tendant à confirmer la pertinence de la médiation proposée.

Ce périple groupal nous a conduit à observer que les manifestations du vibratoire-phénomène dans ces conditions pouvaient ouvrir à des extrêmes : extrémité tout d'abord du vécu d'annihilation, le vibratoire confinant ici à un risque d'effondrement du sujet, vibratoire de mort comme j'ai pu le nommer à différentes reprises. L'autre extrémité est le liant généré par le vibratoire quand il se construit et s'assimile en rythme, et ouvre ainsi à la créativité, force de vie, de plaisir.

Pour chacun des sujets en présence, il a tout d'abord été nécessaire d'être accueilli et accepté dans sa singularité. C'est ainsi que le groupe à ses balbutiements n'était que l'addition de vibratoires individuels que nous tentions de tenir, chacun à leur tour, à défaut de pouvoir les tenir ensemble. La mise en place d'une pulsation à partir des manifestations sensori-motrices a pu trouver sa fonction d'ancrage, la paroi à laquelle le sujet s'accroche pour ne pas tomber dans le vide, en quelque sorte (en référence à H. Maldiney, 1999). Puis, cette pulsation binaire, contenant en elle le vide et le plein, l'existence et le néant, la manifestation subjective et l'effacement du sujet, a pu être subie et ensuite agie par les sujets en présence.

Ce fond (A. Brun, 2013) a joué l'équivalent d'un point d'appui à partir duquel nous avons pu nous élaner dans le groupe et revenir à Soi. Nous pensons également à la notion de boucle de retour développée par G. Haag (2005), forme schématique qu'elle a donnée à partir du dessin d'un enfant autiste et témoignant du flux et du reflux du mouvement ou encore de la notion de rebond dans la relation avec l'objet. Ici, c'est donc la qualité de présence subjective du sujet articulé au groupe qui a pu se développer en appui sur la pulsation. Cette pulsation émane directement de l'accueil et de la transformation des vibratoires singuliers et groupaux chaotiques en un proto-rythme assimilable par le groupe. Ceci témoigne des allers-retours entre présence et absence, plein et vide et garantit, dans sa répétition, la place de chacun construite dans le groupe.

De cette manière, si le Soi, dont il est question dans cette hypothèse, ne s'éprouve pas dans sa dimension purement individuelle et singulière, il a été ici un enjeu de survie que de le faire s'exprimer et de le faire survivre au risque chaotique d'un vibratoire de mort, émanation déliée, des projections archaïques cumulatives des sujets. En référence à D.W. Winnicott, nous pourrions penser ici à la fonction constitutive du Soi de cette répétition d'expériences de survie du sujet à des expériences proches de l'effondrement, ou encore à ce voyage entre les deux extrémités du vibratoire : d'un côté la déliaison et la mort du sujet et de l'autre la liaison, l'articulation, l'arrimage du sujet à un groupe.

Dans les détails, le vibratoire a ici formé traces sensorielles dans l'espace-temps afin de garantir à Lalo la possibilité de se représenter son environnement. En effet, Lalo ne pouvant s'appuyer sur la vue, il a pu déployer des compétences auditives extraordinaires mais il reste peu enclin à explorer son univers de façon tactile, semblant redouter ce contact à l'autre ou aux choses comme si cela pouvait le brûler, le détruire. Dans ces conditions, pour s'investir dans une relation, et ici au sein d'un groupe, l'enjeu d'un contact à distance mais néanmoins palpable est tout particulièrement crucial. La qualité des émanations vibratoires de chacun et la possibilité d'accueillir la voix, mais aussi les manifestations corporelles de Lalo dans le groupe, ont concouru à cette forme vibratoire groupale que Lalo a pu apprivoiser et dans laquelle il s'est progressivement situé. Les élans de Lalo pour rejoindre le piano, Orphée, sa possibilité de nous interpeller, de nous rechercher avec la main sont les témoignages spontanés qui traduisent la bonne inscription de Lalo dans l'atelier ; de même, ses propositions de chansons en lien avec le plaisir qu'il a de retrouver le groupe.

Chez Orphée, le vibratoire groupal auquel il a contribué dans une saturation sonore parfois difficile à supporter a néanmoins pu se transformer et trouver une structuration rythmique qui l'a contenu et dans laquelle il a pu inscrire ses pas, ou bien est-ce l'inverse ? En effet, la mise en place de la pulsation groupale est née dans un vibratoire indifférencié qui a trouvé à s'organiser par accordage de nos élans respectifs. Ainsi, chez Orphée cela a pu prendre la forme d'une danse avec un pas rythmique, d'un jeu visuel et chorégraphique en appui sur les ombres et l'échoïsation de Floriane. L'inscription d'Orphée dans le groupe et l'environnement temporel s'est matérialisée par l'ajustement progressif de ses élans vocaux aux mouvements rythmiques proposés par Lalo et amplifiés par moi-même.

Dans le groupe, le vibratoire a pris différentes formes qui ont évolué au cours du temps. Il s'est aussi déployé de façon différente selon la formation «chorégraphique» que nous avons adoptée dans l'espace. En petit cercle, à l'écoute d'un disque, très près les uns des autres, nous accordons nos respirations, scandons une parole commune, tapotons en rythme. Il s'agit ici d'un vibratoire très structuré et multiple qui prend ancrage sensoriellement, mais qui dans sa forme très contenue va permettre de resserrer notre écoute mutuelle et ainsi profiter à l'établissement d'une pulsation et de rythmes de qualité. Cette formation en cercle et cet échange vibratoire circonscrit a également permis d'installer une répétition de l'écoute au fur et à mesure des séances et ainsi de permettre au groupe de constituer un élément de son histoire musicale. Des rappels explicites de ces expériences ont été formulés par Lalo. La question de l'ancrage spatial et de la disposition des corps dans le groupe a joué dans cette inscription de traces.

Concernant l'expression vibratoire musicale groupale, elle a, nous l'avons vu, pris la forme de duos superposés ou côte à côte. Cette phase symbiotique vibratoire nécessaire a permis que s'établissent des vécus sensori-moteurs en lien avec l'autre, même si cela était indifférencié au départ.

L'accordage progressif des sujets, grâce à la pulsation notamment, a ensuite permis à la formation trio de s'exercer. Cette formation trio était composée de Lalo au piano, Orphée au micro et moi-même au violoncelle. Dans cette formation trio, je me situais dans le dos de Lalo (tourné vers le clavier) ; nous pourrions dire que je me posais en appui-dos, ou présence d'arrière-plan (Grotstein,1981) et Orphée se maintenait debout, agrippé au micro. Il a progressivement joué à se baisser et se relever en fonction de notre progression sonore. Lalo venait se reculer, tendre son dos ou son oreille vers moi en fonction des mouvements mélodiques. Floriane s'est d'abord positionnée en soutien d'Orphée (notamment en lui proposant l'appui vibratoire de l'enceinte), puis cela a évolué en appui spéculaire avec une chorégraphie en miroir. Ensuite, le quatuor a pu s'établir et cela a marqué l'aboutissement du jeu accordé des quatre sujets avec une possibilité pour Orphée de se détacher de Floriane, en faisant notamment des petits cercles autour du micro. Floriane se situant à distance et n'étant plus systématiquement agrippée du regard, elle-même pu proposer des mouvements ou des sons propres.

Il est ici possible de penser que le vibratoire qui a été créé par le groupe et a varié dans ses formes a été le liant permanent sur lequel nous avons pu nous appuyer, à partir duquel nous avons pu nous élaner tout en étant contenus dans le groupe. Le retour sensori-moteur permis par le vibratoire a pu garantir à chacun un sentiment d'existence tangible même s'il pouvait être indifférencié avec l'environnement immédiat. Au départ vibratoire de mort, il aliénait nos singularités dans un magma chaotique, puis il a pu être saisi par chacun, et ainsi subir les modelages sonores et chorégraphiques décrits ci-dessus par les sujets et constituer alors une identité vibratoire groupale.

V. 3. 6. 1 Seconde hypothèse

LE VIBRATOIRE EST CONSTITUTIF DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION PRIMAIRE QUAND IL EST A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE DE JEU (TEL QUE PROPOSE PAR LES MEDIATIONS THERAPEUTIQUES)

C'est en appui sur les apports théoriques de l'originnaire (P. Aulagnier, 1975), puis sur un accès à la symbolisation primaire, que nous pouvons envisager les processus à l'œuvre dans la créativité groupale. En effet, le vibratoire semble se poser comme matière à transformations, mais également processus transformateur grâce à la saisie du sujet, saisie du groupe. En effet, nous verrons, dans le détail des trois sous-hypothèses, les étapes d'une transformation créatrice qui offre des parallèles avec le processus à l'œuvre dans les cliniques individuelles évoquées plus tôt. Le groupe semble jouer un rôle amplificateur et peut-être accélérateur des mouvements indifférenciateurs puis articulatoires. Il offre au sujet des indications du monde l'entourant tout aussi risquées - car menaçant l'intégrité du Soi - que prometteuses. Une fois la possibilité différenciatrice d'individuation touchée par le sujet, s'organisent alors entre lui et le monde l'entourant, des mouvements rythmiques qui vont permettre l'accueil de la créativité groupale, créativité conjuguant élans individuels et émergence de formes, codes donnés au magma groupal, le rendant assimilable pour le sujet, pour le groupe, et offrant la possibilité d'historiciser le vécu commun.

PREMIERE SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE AGIRAIT DANS LA RELATION CLINIQUE COMME ATTRACTEUR PULSIONNEL.

Dans le groupe et sur un plan individuel, le vibratoire-phénomène a fonctionné comme un liant, nous l'avons vu quand il a pu être qualifié positivement, quand il s'est structuré.

Au préalable, j'ai tenté de mettre en évidence cette force lancinante et aliénante conduisant à des éprouvés chaotiques. Le vibratoire, dans ses manifestations, génère une sensation de pulsions déliées, force continue et inexorable empêchant la respiration, le silence d'exister. Ce magma semble être la résultante d'une convergence, néanmoins, de la pulsionnalité vers l'objet groupe. En outre, au-delà de la direction, les vibratoires individuels semblaient s'alimenter les uns et les autres conduisant ainsi à une amplification quasi insupportable, sauf à accepter de se fondre dans cette indifférenciation hypnotique. Nous nous heurtons là à cette indécidabilité d'un vibratoire force de mort ou force de vie.

Si la force d'attraction du vibratoire semble acquise tant les sujets se sont commués dans un élan commun, il n'en reste pas moins que la possibilité de faire advenir une liaison entre le sujet et le groupe pouvait ne rester qu'une option. Il fallait alors envisager de tolérer cet élan et le «dompter» en quelque sorte, le métaboliser, ou encore saisir ses aspérités, pour le structurer et le rendre ainsi assimilable par les sujets au sein du groupe.

Le processus à l'œuvre ici serait celui d'un élan qui invite les sujets à alimenter un vibratoire groupal, une pulsionnalité potentiellement dévastatrice, car non qualifiée, mais en attente d'être filtrée, assimilée.

SECONDE SOUS-HYPOTHESE : L'OPPOSITION PASSIVE-ACTIVE QUI CARACTERISE LE VIBRATOIRE PREFIGURE L'ALTERNANCE RYTHMIQUE DANS LA RELATION (A L'OBJET).

Nous avons pu éprouver, dans le groupe, l'intensité du sentiment d'indifférenciation généré par le vibratoire tel qu'analysé ci-dessus. Dans la clinique, la possibilité de s'accrocher à une pulsation, fruit d'une certaine métabolisation du vibratoire groupal chaotique, a été salvateur pour nos entités subjectives. Ce repère différenciateur entre Soi et le monde, bien que minimal, a permis, dans l'écoulement du temps, une certaine structuration. Les rencontres et séparations successives inhérentes au fonctionnement de l'atelier ont constitué la trame répétitive et transformatrice.

Nous voyons, au sein de ce processus de transformation des élans vibratoires, comment chaque sujet et le groupe-sujet lui-même sont passés par les mêmes étapes que décrites dans les cliniques individuelles : tout d'abord saisie du sujet par le vibratoire, le sujet est alors passif, même si sa sensori-motricité alimente le phénomène-vibratoire, mais cela se fait comme à son insu. Puis, le sujet, accroché par un élément différencié, un petit écart, une modulation⁷⁷, une variation, va pouvoir saisir lui-même le vibratoire. Cela se manifeste par un retournement passif-actif : le sujet devient acteur volontaire d'un vibratoire force de vie, force liante (par exemple, en organisant sa sensori-motricité dans la pulsation commune). Enfin, le sujet se saisit lui-même dans le retour de plaisir de l'effet produit par son élan volontaire dans le vibratoire groupal.

⁷⁷Modulation : cf. Glossaire

L'accordage sujet-groupe par le vibratoire met ainsi en place une rythmicité des allers et retours entre élan dans le groupe et retour vers Soi. Ces circuits répétés et enrichis vont qualifier ce qui se passe avec l'objet ; ce sera la base de souvenirs, d'éprouvés communs sécurisés, de sentiments de familiarité qui font investir ce lien à l'objet. Le sujet, tout en se sentant en permanence par le retour vibratoire, ne se perd pas pour autant dans l'objet ; il saisit l'autre, par la répétition des singularités différenciatrices, tout en étant rassuré par la constance du lien.

TROISIEME SOUS-HYPOTHESE : EN AGISSANT DANS L'INTERSUBJECTIVITE, LE VIBRATOIRE, FIGURANT UN COMPLEXE BINAIRE, OUVRE A L'ESPACE TRANSITIONNEL.

La saisie du vibratoire groupal comme force liante a été possible, nous l'avons vu, quand celui-ci s'est organisé en pulsation. Nous avons précisé la constitution de la pulsation binaire : un temps fort (point de ralliement des expressions subjectives), et un temps faible (moment de retrait, reflux en quelque sorte où chacun s'efface sur le plan sonore). Cette binarité, rappelons-le, se retrouve dans de multiples fonctions physiologiques et est un des grands organisateurs ouvrant aux rythmes et à la construction subjective et intersubjective. Pour Maldiney, l'espace et le temps sont les formes articulatoires de l'existence : «La perte est structurée par la contradiction d'une diastole-systole où l'être perdu est exposé au monde dans l'acte même - comme on dit communément - de revenir à soi» (1999, p.92).

Le vibratoire groupal contient ainsi sa première articulation. Cette première articulation suppose la possibilité de laisser surgir le silence. Au départ, c'est une simple promesse, sans certitude de transformation et assimilation par les sujets. Si ces élans vibratoires convergeant vers le groupe se transformaient en pulsation, alors il y aurait ouverture potentielle à la tri-dimensionnalité.

En effet, l'espace creux qui peut s'installer de façon tolérable au sein du vibratoire groupal va donner un espace possible, et ainsi donner le souffle pour une expression créative qui tient compte des autres dans le groupe, au-delà de la relation symbiotique fondatrice. Nous pensons ici à la possibilité pour le sujet avec autisme d'accéder à une position de séparation-individuation, même si ce n'est que de façon temporaire, de l'éprouver, et d'y survivre.

En outre, l'espace s'ouvrant sur la garantie d'un retour de contenance par le «temps fort» de la pulsation peut être investi comme expérience subjective différenciée du magma groupal. Dans le groupe, l'accès à cette articulation vibratoire a inauguré la création de séquences musicales en trio et en quatuor qui se sont répétées et ont varié. Cette mémoire musicale groupale a fait l'objet de rappels qui ont marqué l'identité de notre groupe. C'est ici l'évocation de la 4^e dimension de D. Meltzer (1975) ou temps de l'historicisation.

V. 3. 7. Conclusion

En parcourant la vie groupale de cet atelier à médiation, nous avons pu relever des éléments communs avec les cliniques individuelles exposées auparavant. Nous avons vu que trois étapes se succédaient dans le processus vibratoire : la saisie du sujet par le vibratoire puis l'auto-saisie et enfin la saisie des objets du monde par le sujet. Ces étapes semblaient marquées d'une certaine amplification dans le dispositif groupal.

Par ailleurs, l'apport clé de la clinique groupale me semble résider dans la quasi matérialité des mouvements d'attraction-retrait des investissements pulsionnels singuliers vis-à-vis du groupe. En ligne de fond, c'est la qualité de l'enveloppe groupale, formée pour partie des expressions vibratoires, qui semble avoir joué le rôle de réassurance subjective en garantissant un point d'appui symbiotique et un retour sur Soi quasi constant parallèlement aux liens en train de se constituer dans le groupe.

Cette amplification a été aussi ressentie dans le contre-transfert avec des vécus d'une intensité inédite dans le sentiment d'annihilation, d'ensevelissement sous les appels intenses et non liés des sujets.

Nous avons souhaité préciser, ci-après les particularités de ces éléments transféro-contre-transférentiels.

V. 3. 8. Précisions sur le contre-transfert

J'ai pu évoquer en préambule ma difficulté d'écrire, de me replonger dans ces séances, notamment via la vidéo. J'ai parlé également de ces ressentis qui m'ont plongée dans un certain chaos. Le vécu contre-transférentiel a été particulièrement intense dans ce travail groupal, mais il résulte en partie de ce dispositif particulier et des conflits que cela pose en termes de cadre interne. A ce sujet, voici ce que C. Vacheret nous enseigne :

Le cadre interne des soignants varie sans doute et de ce fait leur capacité à accueillir et à traiter le processus, tant du côté de l'intrapsychique que de l'intersubjectif. Certains ont la tentation de se centrer sur le sujet dans le groupe et de repérer le mouvement intrapsychique de liaison, d'autres se tournent résolument vers le groupe et le processus groupal issu des échanges intersubjectifs. Dans ce genre de travail l'équilibre à tenir est périlleux et relève d'un parcours d'équilibriste, car il s'agit de tenir, dans une même approche topique, dynamique et économique, les processus psychiques de liaison qui produisent des liens intrapsychiques chez le sujet (prise de conscience) en articulation avec les liens et les échanges intersubjectifs dans le groupe. (2005, p.276)

L'écriture au sujet de l'atelier groupal a également été très fastidieuse et cela témoigne de l'intensité du contre-transfert au cours de cet atelier. Cet atelier a mobilisé des affects très forts et des vécus proches de ceux du chaos. Ce qui émane le plus vigoureusement de ce travail est la difficulté à lâcher-prise, l'inclination à une grande maîtrise qui a pris forme dans la construction de l'écriture clinique. D'ailleurs, voici ce que peut préconiser C. Vacheret à ce sujet :

Les thérapeutes doivent ainsi apprendre à lâcher prise, à accepter de n'être qu'animateur du groupe, garant du cadre, observateur de certains processus, et renoncer à tout le reste, faire leur deuil de tout comprendre et de tout expliquer, et plus encore de tout interpréter. (2005, p.276)

Tout d'abord, dans le dispositif d'observation : j'ai souhaité filmer les séances afin d'être déchargée de la crainte de «manquer» quelque chose d'important, mais également d'avoir une seconde lecture globale sur la musique créée, les déplacements, les mouvements et leur évolution dans l'atelier. A ces traces audiovisuelles se sont ajoutées les observations des stagiaires et les miennes, dans l'après-coup. Consécutivement à chaque séance, nous prenions une dizaine de minutes afin d'échanger sur nos ressentis, les faits marquants, et de porter quelques éléments d'analyse.

Lors de l'atelier Toudi, ce temps de notes post séance a été l'occasion de partager des vécus très dissemblables avec ma collègue orthophoniste. Le constat d'expériences sonores intenses, de relation au monde chaotique des jeunes que nous accompagnions était commun mais la façon d'y survivre, d'y déceler des éléments de vie, de relation, de création était clairement divergente. L'absence de structure apparente à nos échanges et l'impression d'immobilité dans les «objectifs» thérapeutiques envisagés ont fini par décourager ma collègue. De mon côté, soucieuse de proposer une contenance à l'expression de vécus bruts des participants, j'étais également tiraillée par la détresse de ma co-thérapeute, et tentais de soutenir notre lien également. Nous avons convenu toutes deux, en fin d'année scolaire, que nous ne continuerions pas à mener cet atelier ensemble.

J'ai souhaité poursuivre un accompagnement avec médiation musicale pour deux participants : Lalo et Orphée, car selon moi, leur relation naissante méritait d'avoir un espace d'expression, car il me semblait primordial que puisse se déployer l'expérience d'un dialogue entre deux jeunes autistes au sein d'un dispositif contenant. Ce ressenti intense de tiraillement s'est poursuivi par la suite lors de l'atelier Duo, alors que j'étais au carrefour des attentes de Lalo et d'Orphée.

Après une bonne année d'écriture autour des dispositifs individuels évoqués plus haut (Daphné et Flavien), et le début d'un travail d'analyse processuel, j'ai bien imaginé ne rien écrire sur ce groupe, non par crainte d'être hors sujet, mais sans doute un peu de peur d'ajouter de la complexité. Mais c'est surtout l'appréhension de me replonger dans un vécu chaotique en visionnant méticuleusement les vidéos qui me retenait. Je me suis finalement lancée dans la prise de notes *in extenso* de toutes les séances filmées de l'atelier Duo. Cela m'a plongée dans un état d'extrême fatigue, de sensation de vidage psychique tout en étant saturée sensoriellement ; une étrange sensation de plein et de vide mêlée. Je me suis répétitivement questionnée sur l'utilité de tout ceci... Finalement, ce que j'en ai retiré ne me semble pas inutile. Peut-être que la consignation quasi obsessionnelle de chaque geste, chaque son, n'a pas une grande importance dans mon travail de thèse, sur le plan formel et objectif. L'importance se situerait plutôt dans le fait que ce visionnage m'a immergée à nouveau, mais à distance, dans cette expérience groupale et m'a «imprégnée» en quelque sorte, de façon à ce que je me sente légitime à parler de ces processus vibratoires viscéralement noués à la relation du Soi au monde.

Etourdie, plus que bercée, par les rythmes, l'intensité, la respiration du «magma groupal» ; c'est la structure groupale, la macro-pulsation de nos créations à l'échelle des sept mois sur lesquels se sont étalées ces séances, qui est apparue en filigrane. Ce serait une sorte de «scanning inconscient» (Ehrenzweig, 1982) pluri-sensoriel d'après-coup qui m'aurait permis de saisir la structure de la créativité groupale ; on pourrait même dire «l'arche» sonore qui se dégage de la globalité de ce travail. Disons également que l'apport indéniable de cette clinique groupale est de mettre en évidence les manifestations spécifiques du phénomène vibratoire, et surtout la dimension processuelle à l'œuvre dans la relation entre deux sujets avec autisme.

Ainsi, je n'ai repris dans ce travail de thèse que les éléments cliniques de l'atelier Duo afin de ne pas surcharger l'analyse clinique par les changements de dispositif. Cependant, Lalo, Orphée et moi-même (et dans une moindre mesure Floriane lors de quelques observations), avons vécu l'atelier Toudi et des traces de cet atelier ont bien été présentes et régulièrement évoquées.

V. 4. Mon regard sur le contre-transfert

V. 4. 1 Les mots

Face à cette clinique extrême, éloignée des pratiques «secondarisantes», la question du contre-transfert se pose dans le corps, dans des éprouvés aux limites du représentable. Ainsi, nous avons pu voir dans les rencontres singulières évoquées plus haut comment j'ai pu éprouver un sentiment chaotique ou encore me sentir transportée par un émerveillement. Le risque de la fusion, de l'indifférenciation m'a aussi régulièrement inquiétée. Les angoisses de vide, d'effondrement du lien se sont aussi manifestées à de multiples reprises et m'ont conviée alors à redoubler mes messages sensori-moteurs de contenance. Il a pu arriver aussi que je pose des mots ou que je théâtralise des émotions, comme nous avons pu le voir avec Daphné. Ce retour de ma part au sujet sur ce qui est éprouvé a pu rencontrer une certaine écoute. La possibilité d'observer, chez le sujet, cette prise en compte de l'autre, de faire avec des propositions visant à contrer des angoisses massives, reste très délicat dans sa prise en compte. En effet, les larmes dans les yeux de Flavien à ma demande de mots, ou sa façon de regagner le sol à genoux en évoquant un vécu ancien de contenance par sa mère, sont des réactions directement consécutives à mes propositions. Il reste relativement délicat de conclure au sens exact que le sujet a saisi de ces mots. Ce qui semble plus pertinent est, cependant, l'impact de l'authenticité, de ma propre émotion sur la verbalisation de ce qui se joue alors à ce moment-là. Il s'agit alors d'interroger mon contre-transfert dans ses expressions primaires, dans sa qualité vibratoire, notamment quand je propose une expression musicale au sujet.

V. 4. 2. Les sons

S'il y a un exercice puissamment délicat, voire impossible en grande partie, c'est bien celui de traduire en mots un éprouvé musical. Et pourtant, pour approcher la question du contre-transfert, quand on pratique un accompagnement avec médiation musicale, il semble nécessaire d'investiguer les soubassements de nos choix expressifs.

Il existe peu d'études sur la dimension spécifique du contre-transfert avec la médiation musicale. A. Brault (2017) , dans un bel article sur le contre-transfert en musicothérapie réceptive groupale, nous invite à penser les implications des choix musicaux opérés par le musicothérapeute et notamment avec la triade que suppose l'utilisation de médiation : «il devient primordial alors, en plus d'analyser et de prendre en compte notre contre-transfert envers le patient, d'analyser et de prendre en compte notre contre-transfert sur la matière sonore, l'objet sonore et musical» (p. 3).

Plus proche de ma clinique, dans sa contribution à la clinique des autismes, D. Mazéas propose une réflexion sur les émotions en liens avec l'esthétique et particulièrement la création. Elle propose tout d'abord une disposition contre-transférentielle particulière dans les «moments de créativité partagée» (2018, p.295) qu'elle définit comme une «ouverture à l'insolite et à ce qui ne peut être anticipé» (*Ibidem.*), ceci équivaut au «rebond créatif qui suit chez le thérapeute des moments d'absence à la relation» (*Ibidem.*).

Elle décrit, dans la clinique des autismes en particulier, ces moments de «dispersion psychique» inévitables : «rencontrer le patient amène à pouvoir se laisser traverser par cette dispersion psychique pour ensuite sentir comment la relation se compose de manière originale» (*Ibidem.*). Pour se faire, le thérapeute est confronté à des vécus archaïques et doit pouvoir contenir en lui «sa propre destructivité psychique» et adopter un positionnement facilitant la créativité. Elle souligne avec justesse ce «double mouvement : il implique à la fois de pouvoir différer la mise en sens, tout en gardant la capacité de continuer à faire des propositions» (*Ibid ; p. 296*).

Proche du chaos, l'auteure parle, quant à elle de «brouillard» (*Ibid.*, p. 298) et donne deux repères pouvant guider le thérapeute : «le *travail des impulsions* qui traversent l'enfant, et en écho le thérapeute»(*Ibidem.*). Ce qu'elle nomme impulsion correspondrait assez à l'appui dans le concept de vibratoire : «l'impulsion est un mouvement qui anime le sujet et qui est sous-tendu par le sentiment d'exister» (*Ibidem.*). Le second repère qu'elle évoque est «la sensibilité aux émotions esthétiques» (*Ibid.*, p. 299) dont nous avons pu décrire des manifestations dans la clinique.

Ainsi, dans mon expérience clinique, s'agit-il de s'orienter dans les méandres de la symbolisation primaire et du jeu d'improvisation au contact direct avec l'expression des sujets en présence. Deux écoutes se superposent ou s'entrelacent alors : il y a l'écoute psychologique du sujet ; c'est l'oreille de la psychologue qui œuvre. L'autre écoute est celle de la musicienne qui tente de saisir une forme, d'attraper un élan, de contenir une douleur avec un rythme, une harmonie ou encore une texture sonore, une nuance. Ces deux écoutes se conjuguent ; il est bien malaisé pour moi d'en décrire précisément le mécanisme au moment où cela se passe. Néanmoins, même s'il y a des expressions spontanées accordées à la musique créée, il y a, dans l'après-coup le questionnement de tel ou tel choix de mouvement mélodique, de tonalité, de tempo.

Ce contre-transfert, s'exprimant dans ma propre sensori-motricité, témoigne du vibratoire à l'œuvre chez moi dans la rencontre avec l'autre et en appui sur l'objet violoncelle. J'ai déjà témoigné du passage de rythmes binaires aux rythmes ternaires comme mise en forme d'une ouverture à la tiercité dans la rencontre clinique avec Flavien. S'agissant de Daphné, il y a nos musiques «refuges», dans lesquelles nous nous sentons bien toutes deux, retrouvant du connu ; je ne joue pas par hasard les Préludes des deux premières suites pour violoncelle seul de Bach⁷⁸, ni même la Bourrée de la troisième suite. Ce sont des moments qui font surgir cette nécessité de rappeler notre histoire commune et le confort de retrouvailles avec des sons appréciés et repérés dans notre histoire. Il y a eu aussi le «Summertime» décliné dans de multiples formes ; ce Summertime que m'ont inspiré les vocalises de Daphné sur le trajet nous menant à l'atelier. Tous ces éléments, je pense aussi aux «montées et descentes» avec Lalo et Orphée qui relèvent de choix à la croisée de mes deux oreilles : psychologue et musicienne, ils se nourrissent de chacune et s'organisent en formes contenant des messages.

⁷⁸J.-S. Bach, (1717 à 1723), Suites pour violoncelle seul, BWV 1007-1012. (cf. Discographie)

D'autres éléments, bien plus archaïques et difficilement décelables sur le moment, jouent pourtant bel et bien un rôle dans la relation clinique et parlent de mouvements contre-transférentiels plus primaires. Je pense ici à mes nombreuses douleurs cervicales après les séances avec Daphné quand je réalisais alors, par ma douleur, que mes contorsions pour jouer du violoncelle dans des positions peu confortables, que j'avais épuisé mon corps dans un rapport dur à l'instrument et au son, et où la raideur avait abîmé mes muscles. Ces ressentis de tension douloureuse m'évoquaient les postures extrêmement distordues de Daphné parallèlement à ses mouvements puissants dans les balancements du haut du corps. Ces douleurs ont disparu progressivement au fil de notre accordage grandissant. A ce sujet, A. Brun, souligne l'importance de porter attention à ces ressentis :

Une attention particulière est requise pour repérer et interpréter les réponses toniques, souvent inconscientes, des thérapeutes. Les projections identificatoires, caractéristiques du vécu contre-transférentiel provoqué par la confrontation à des patients psychotiques, touchent ici le thérapeute dans sa corporéité même et renvoient aux vécus corporels des patients et au repérage d'échos entre les éprouvés corporels des patients et ceux des thérapeutes. C'est ce partage d'expériences sensori-motrices, proches de sensations hallucinées, que j'ai proposé d'appeler signifiants formels partagés. (2016, p.37)

Il y a aussi les moments désaccordés, durant lesquels mon corps ne s'ajuste pas bien à l'instrument, créant ainsi des fausses notes, peinant à retrouver la tonalité ou ne pouvant s'appuyer sur une rythmique stable. Ces moments désagréables, désorganiseurs musicalement, ont été source de renseignements sur la désorganisation en cours sur le plan psychique dans la relation clinique.

Les improvisations ont pu nous conduire parfois à de véritables bouffées d'esthétique ; j'ai pu me surprendre à «flotter en attention»⁷⁹ à la lisière de la transe hypnotique prise par un mouvement ou un son créé ensemble et m'amenant à faire «du beau» sur mon instrument. Cette sensation esthétique particulière émane de l'impression que ce beau n'est pas le simple fruit d'une technique ou d'une intonation musicale délibérée de ma part, mais bien le résultat d'une conjugaison dont une partie trouve sa source chez le sujet avec qui je joue.

⁷⁹ «flotter en attention» : je fais référence ici à l'équivalent de l'attention flottante de S. Freud, ou encore à la rêverie maternelle de W.R. Bion (1962) .

VI. DEVELOPPEMENT CONCEPTUEL

Jusqu'à présent, j'ai tenté de trouver des voies de compréhension, d'expression du vibratoire, tel qu'il avait surgi intuitivement dans la clinique. J'ai trouvé des résonances dans de multiples domaines et tâché de décrire les concepts clés qui m'ont aidé à circonscrire un champ des possibles où vibratoire et clinique des autismes se rencontrent. Les rencontres cliniques que j'ai racontées et tenté de déchiffrer ont été l'occasion d'observer comment le vibratoire pouvait se manifester, puis d'imaginer qu'il aurait des qualités processuelles.

J'essaierai, ici, de pousser la réflexion dans une démarche conceptuelle et ainsi d'extraire des expériences vécues et analysées des caractéristiques propres au vibratoire et éventuellement des fonctions. Je marquerai la différence entre les aspects phénoménologiques et processuels du vibratoire.

Après une synthèse des éléments épistémologiques au sein desquels je trouve pertinent d'inscrire le vibratoire, je proposerai de reprendre les conclusions des hypothèses de travail. Enfin, en appui sur les conclusions précédentes j'essaierai d'établir un modèle conceptuel du vibratoire.

VI. 1. Le vibratoire, concept à situer au regard de la théorie

La première partie de cette thèse a permis de mettre en exergue l'ensemble des théorisations issues de la littérature qui offrent le premier contenant au concept de vibratoire tel que je l'entends. Je propose ici de représenter schématiquement ce halo théorique dans et avec lequel le vibratoire trouve une certaine pertinence.

L'idée proposée est de situer le vibratoire parmi les conceptualisations existantes avant de s'attacher à le définir précisément.

Une brève explication du schéma suivra, les notions représentées dans le schéma apparaîtront en caractères gras dans le texte.

Par souci de cohérence et de simplicité, nous avons choisi de situer le vibratoire au centre des principales notions auxquelles nous avons fait appel pour penser sa pertinence tant dans le domaine clinique qu'esthétique, mais également dans ses manifestations concrètes. Ici, nous ne distinguons pas le phénomène du processus. Nous avons opté, dans cette vue schématique, pour six domaines, arbitrairement délimités par souci de visibilité. Des lignes pointillées tâchent, tout de même, de maintenir l'idée d'une plasticité et d'une porosité entre les différents domaines. Il s'agit du **monde physique**, de la **sensibilité en lien avec la sensorialité** au sens large, de l'**esthétique musicale**, de la **pulsionnalité** ; la **sensibilité se rapportant à la subjectivité** et le **lien aux objets**.

En fond, nous pouvons distinguer les trois grands espaces successifs de développement des processus intra-psychiques que nous avons choisi de faire figurer en cercles concentriques. Nous nous sommes référés au point de vue de P. Aulagnier en partant de l'**originaire**, concernant le cercle «noyau» au sein duquel se trouveront les processus et phénomènes les plus archaïques. Le deuxième cercle concerne les **processus primaires**, dont la **symbolisation primaire**. Enfin, le cercle le plus large est celui des **processus secondaires**. Le vibratoire se veut transversal, mais avec un ancrage fort dans l'originaire pour aller vers des transformations plus élaborées. Dans l'esprit de la dynamique psychique, il y a persistance de fonctionnements processuels originaires et primaires même lorsque le sujet manie la secondarisation.

Dans le détail : dans le domaine du **monde physique**, ce sont les notions amenées par les conceptions physiques et acoustiques qui sont abordées principalement. Nous voyons figurer dans un contexte archaïque la caractéristique générale de **mouvement** avec les notions d'**ébranlement mécanique** (S. Freud, 1920), d'**éphémère**, d'**immédiateté**, de **perpetuum mobile** et celle d'**écho**. L'écho trouvera à se transformer en **résonance** dans le domaine primaire, suggérant ici une première prise par le sujet (R. Roussillon), une première mise en forme possible. Dans le champ des processus primaires, sous l'égide des premières articulations, figurent également la question de la **distance** (Condillac), de **contour spatio-temporel** et de **binarité**. Ces dernières notions trouveront, respectivement, à évoluer dans le champ des processus secondaires en **différence** (pour la distance), en **production topique spatialité/temporalité** (selon C. et S. Botella) (pour le contour spatio-temporel), et de **rythme** (pour la binarité). Nous trouvons aussi la notion de **collision** qui trouverait une correspondance en conflictualité dans le domaine des processus psychiques.

Concernant l'évolution du vibratoire dans le **lien aux objets**, l'idée générale est la contribution du vibratoire à venir inscrire le sujet de façon différenciée de ses objets de relation, le fléchage représente l'évolution dynamique du lien à l'objet. Nous partons de l'idée d'un «**sujet=soma**», d'un état d'**indifférenciation**, de **communion** avec l'objet dans ce qui a trait à l'**originaire**. Nous retrouvons par exemple la notion de **matrice originaire** d'A. Green qui évolue vers un **lien ternaire originaire** (C. et S. Botella) contenant donc déjà le **néгатif**. C'est aussi l'endroit de la **béance**. Puis, de cette **phase symbiotique** (M. Klein), à la limite avec le champ des **processus primaires**, où nous situons aussi l'**indistinction entre objets animés et inanimés** (E. Jacquet), le lien évoluera vers une **relation adhésive** (G. Haag). Nous situons également ici la constitution possible de l'**objet d'arrière-plan** (D. Grotstein), la **rêverie maternelle** (W.R. Bion) et l'**accordage affectif** (D. N. Stern). La **béance** dont il a été fait mention plus tôt, trouvera dans les processus primaires un **mouvement d'appel pulsionnel hallucinatoire** qui se transformera en **quête pulsionnelle de l'objet absent pour la représentation** dans une phase **secondaire**, d'après la conceptualisation de C. et S. Botella. D'ailleurs, pour ces auteurs, la représentation d'objet se forme par «**investissements, de réflexions et de projections entre la perception endopsychique du moi-corps érogène et celle de l'objet externe provenant par les organes des sens : l'ensemble produisant de la topique et de la temporalité-spatialité**» (p.71), processus qui sert de «**tension différenciatrice**». S'agissant du développement de la communication (M. Gratier), nous voyons que l'aspect majoritairement musical du langage va connaître, avec la **rythmicité primaire**, une transformation en **vocalisations périodiques**, processus qui aboutira secondairement à la **narrativité**. La voie secondaire du vibratoire aboutira donc à une **différenciation sujet/objet** et à une possibilité d'**adresser des affects**.

Autre scène : la **sensibilité du sujet**, que j'ai distinguée arbitrairement de la sensibilité corrélée à la sensorialité. Il va de soi que ces distinctions schématiques ne tiennent que pour organiser le propos, mais ne reflètent en aucun cas une réalité du fonctionnement psychique. Ici, nous retrouvons originairement les notions de **tempo psychique** (W. Stern), de «**rythme-hésitation**» (S. Freud, 1920), de «**chaos**» (H. Maldiney), avec la simultanéité «**toucher et être-touché**» (R. Prat). A cet endroit/moment, il n'y a **pas de constitution d'enveloppe permettant de retenir les contenus physiques et psychiques**. De même, c'est le lieu de l'**atemporalité**. C'est également le lieu de formation des **traces sensorielles** (S. Freud), préalable à la **représentation-chose** (processus primaire) évoluant vers la **représentation-mot** (secondaire). C'est dans cette dimension que nous pourrions également situer les **proto-représentations** (M. Pinol-Douriez). Chez A. Bullinger , nous retrouvons cette évolutivité sur le plan psychomoteur avec tout d'abord le **retrait défensif** repéré originairement chez des sujets en incapacité d'élaborer, puis la «**gestion active des flux sensoriels**» pourra conduire secondairement à un **appui sur des représentations élaborées**. A. Green suggère que le négatif peut être force destructrice (conduisant à une **destruction de la temporalité**), mais aussi force structurante, engageant alors le sujet à des éprouvés **d'attente**. L'auteur s'engage d'ailleurs dans cette théorisation à partir de la notion d'**hallucinoire** (A. Green, G. Lavallée, A. Brun) et que nous situons à la frontière entre originaire et primaire. Le **fond représentatif** schématisé par la **zone des processus primaires**, est l'endroit possible des **formes motrices hallucinatoires** de F. Duparc mais aussi celui de l'élaboration de **pictogrammes** de P. Aulagnier qui évolueront secondairement en **représentations idéïques** selon cette même auteure. Le **chaos originaire** décrit par H. Maldiney se transformera en sensation de **vertige** avant que de se structurer en **rythme**.

Dans le domaine de la **pulsionnalité** au sens large, nous avons envisagé le vibratoire comme un **activateur de liaison potentiel**. Si, dans le registre de l'originare, se trouve l'**attraction**, celle-ci évoluera en **mouvement subi** avant que d'évoluer vers un **mouvement agi** dans le cadre des processus **primaires**. La **négativité primaire** à l'œuvre côtoie **la stabilité et le vacillement** inhérents au vibratoire dans ses caractéristiques originaires. L'originare sera le «lieu» **d'émanations d'affects de décharge** ou zone de **chaos pulsionnel**. C'est dans ce creuset que prend sa source ce que S. Freud avait nommé **énergie libre** pour trouver à se transformer en **énergie liée** via les processus primaires puis secondaires. La zone de passage de l'originare au primaire voit aussi se positionner le **jeu passivité-activité**. Dans le registre primaire nous retrouvons le vibratoire corrélé aux **mouvements agis**, à **l'excitation sexuelle**. Il s'envisage alors en proximité étroite avec la **structure oscillatoire**, la **pulsation**. Enfin, le contrôle et la **maîtrise du flot pulsionnel** pourra donner lieu à l'expression secondarisée de **pulsions agressives, pulsions d'emprise et pulsion invocante** (A. Didier-Weill).

Si l'on regarde du côté de **l'esthétique**, ou de la créativité, voici comment nous pouvons envisager l'inscription du vibratoire. Tout d'abord, nous retrouvons, la notion d'**atmosphère** (T. Reik) posant le décor, tout comme le **chaos primaire** (B. Chapelier) mais également la **pulsion intrinsèque à la musicalité** (Trevarthen & Aitken). Pour D. Anzieu (1981), dans les étapes du processus créateur, le **saisissement du sujet** est la première étape et intervient dans un **état de conscience** liminaire, puis il y a **saisie par le sujet**. Fixant ainsi le flot pulsionnel, l'espace de **mise en code** revêt un caractère secondarisé et l'étape subsidiaire consistera finalement en **l'adresse de l'œuvre au public**. Nous pouvons imaginer parallèlement, «à cheval» entre originare et primaire, la **transe** (G. Rouget), ou **vibratoire de décharge** se transformant progressivement en **danse**. La zone des processus primaires verra l'avènement possible de **l'alternance silence/son**, première articulation ou premier conflit binaire. Musicalement parlant, nous retrouvons le rôle de la **répétition** qui peut demeurer à la frontière des processus primaires mais qui se voyant ajouter la **variation**, contribue ainsi à une forme esthétique musicale aboutie. Enfin les processus secondarisés comprennent la place du **recréateur, du tiers** à qui peut s'adresser l'œuvre.

Abordons enfin le sixième et dernier domaine représenté schématiquement, que nous avons nommé «**sensibilité-sensorialité**», bien sûr, artificiellement détaché des autres domaines. Dans la sphère originaire dominant le **sentiment fondamental** (Condillac), les **éléments β** (W.R. Bion) mais également la notion d'**unidimensionnalité** de D. Meltzer. Nous y retrouvons également **l'anthropomorphisme sonore** sur lequel vont s'élaborer ensuite les formes plus élaborées de communication et de conception musicale. Figureront dans la zone primaire les nombreux apports nous aidant à penser la clinique tels que **signifiants formels** (D. Anzieu), les **signifiants de démarcation** (G. Rosolato), les **affects de vitalité** (D. N. Stern). Tout ceci s'inscrit dans le cadre de la **bidimensionnalité** régnante avec les notions de **régularité** et de **périodicité** qui procèdent à des premières mises en forme. Succéderont alors secondairement la **tridimensionnalité** puis la **quadridimensionnalité** ou **mise en histoire** (D. Meltzer).

Soulignons que, par définition, un schéma simplifie et ne laisse pas place à la complexité et à la dynamique que peut rendre le langage, ou mieux encore la chorégraphie chantée des sujets en situation réelle... Il m'a semblé néanmoins important, pour ne pas renoncer à tout, de proposer la **fonction- α** bionienne en transversalité dans ces domaines, partant des **éléments- β** se trouvant aux limites de l'originaire et pouvant trouver à se transformer en passant par la **rêverie maternelle** pour arriver à devenir un **contenu représentatif** assimilable par le sujet.

Nous ne trouvons pas sur ce schéma les grandes références cliniques évoquées en début de thèse mais qui président à l'ensemble de cette réflexion. Je pense à l'aire transitionnelle de jeu de D.W. Winnicott, aire dans laquelle «flotte» le vibratoire, mais également les conceptualisations plus précises inhérentes aux médiations thérapeutiques.

Ainsi, c'est sur ces bases de départ, décor, contenant théorique, que je propose d'échafauder quelques idées au sujet du vibratoire, à partir de la clinique, puis en m'en distanciant progressivement.

VI. 2. Le vibratoire, phénomène et processus éprouvé dans la clinique des autismes

Je porterai maintenant l'attention sur les éléments cliniques ayant conduit à répondre aux hypothèses de travail. Les éléments saillants du vibratoire-phénomène et du vibratoire-processus pourront ainsi être mis en évidence avant d'aborder la partie conceptuelle.

VI. 2. 1. Rappel de la première hypothèse et de la sous-hypothèse

PREMIERE HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE CONSTITUE L'ASPECT PROTO-RYTHMIQUE A LA BASE DE LA CONSTITUTION DU SOI

SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE-PHENOMENE FORMANT TRACES TEMPORO-SPATIALES RENSEIGNE LE SOI SUR SON INSCRIPTION DANS LE MONDE PHYSIQUE.

J'entends ici le vibratoire-phénomène comme une expérience somato-psychique en-deçà des capacités représentationnelles tel que cela a pu se produire dans la vie précoce du sujet.

VI. 2. 1 .1. Ce que l'analyse de la clinique a permis de préciser

L'idée de cette hypothèse était de pouvoir observer dans la clinique comment le sujet pris par le vibratoire qu'il contribue à créer peut faire l'expérience de rythmes qui vont participer à l'organisation du Soi comme entité différenciée du monde et interagir avec celui-ci.

VI. 2. 1 .1. 1. Corpuscules et ondes, la matérialité du monde

Nous avons remarqué la présence palpable du vibratoire dans l'ensemble de la sensorialité (aussi bien dans des vécus internes que dans la rencontre des limites avec le monde ou des émanations extérieures). Le vibratoire-phénomène a pu prendre la forme de «bain vibratoire sonore» dans lequel les sujets ont évolué. Constitué d'éléments physiques et abstraits : corpuscules et ondes, pour reprendre la terminologie quantique, il est une forme du monde tel qu'il s'offre au sujet. Il n'a pas de limites spatiales ni temporelles. Cependant, parce qu'il est un phénomène, il peut être pris en compte par le sujet et propose alors une saisie possible des points de contact entre le sujet et le monde.

Ainsi, nous avons observé les qualités de propagation des ondes vibratoires tant dans l'espace extérieur que corporel du sujet. L'absence de limite du vibratoire favorise de nombreux passages dedans-dehors, non conscientisés par le sujet mais formant traces. Il y a là aussi un potentiel à saisir par le sujet. J'en ai conclu que ce *perpetuum mobile* offrait une ébauche de sentiment de continuité de Soi ; par son oscillation permanente, elle rappelle au sujet la réalité de son inscription dans le monde et permet ainsi à ce dernier de s'engager auprès d'objets sans risquer de disparaître. Il s'agit d'une ébauche de constitution du Soi, que l'on pourrait qualifier de «sentiment de Soi-organisme-monde». Cela peut prendre la forme d'un moi-vocal-vibratoire externalisé sur lequel le sujet s'appuie. Nous avons aussi saisi la matérialité du vibratoire dans les processus d'incorporation puis d'introjection de l'enveloppe.

Pour effectuer ce passage, deux étapes préalables ont été franchies : celle de la saisie du sujet par le vibratoire, ou comment le sujet subit passivement l'attraction du vibratoire (il le subit tout en résonnant corporellement à un appel externe). La deuxième étape c'est la réaction active du sujet aux signaux corporels de réception du vibratoire qui va constituer l'étape de saisie de Soi. C'est ce que j'ai nommé l'auto-saisie du Soi. Le sujet s'attrape par l'entremise du vibratoire.

VI. 2. 1 .1. 2. La distance

Espace de rencontre et jeu empli d'une matérialité sensorielle, le vibratoire-phénomène est créé par des sujets en présence ; il se caractérise par sa plasticité car il est l'émanation directe des organismes vivants en mouvement. Il offre un contenant par la permanence de ses caractéristiques physiques qui ne s'éprouvent que dans un jeu sur la «bonne» distance. Trop près et le vibratoire n'est plus qu'agrippement, il colle et tue le mouvement : il devient vibratoire de mort. Trop éloigné, il est imperceptible ; il laisse place au silence ou au vide selon ce que le sujet peut supporter. Mais sa plasticité permet de naviguer entre ces deux extrémités, de ressentir les mouvements de rapprochement et d'éloignement dans leur concrétude.

Nous avons constaté le recours au vibratoire horizontal d'appui, aux frottements, aux agrippements qui résonnent et se mêlent à des vécus d'effondrement et de ressaisie. Etayage de fortune, dans des répétitions sans limites, il ne peut fournir au sujet de sentiment de sécurité, il ne s'inscrit pas en rythme car il n'est que confusion dans l'unidimensionalité. Mais il est une possibilité, c'est à dire qu'il contient en son sein une micro-articulation saisissable par le sujet. Nous avons pu comprendre ainsi les mouvements du vibratoire-vertical : expression d'un sujet s'engageant volontairement dans un vibratoire-phénomène qui le décolle littéralement de son enlèvement. Le sujet s'appuie, décolle et atterrit. Il éprouve en lui les possibilités de distanciation minimales avec la sécurité du retour à l'appui précédent. C'est ce que nous avons constaté également dans les «cassures rythmiques» du mouvement obligeant alors le sujet à «s'auto-saisir», à trouver des appuis en tenant compte de ce qui l'entoure. Cela a pu servir à contrecarrer les «échappées» et à juguler les angoisses de vidage.

C'est ainsi que l'élan, partie rebond du vibratoire, est l'émanation de la part active du sujet qui permet de réaliser l'expérience de l'écart. Cet élan est le prélude à la rythmicité, par l'opération du passage par le vide pour rejoindre le plein. C'est une tentative active du sujet de se distancier de son indétermination, de son indifférenciation complète avec le monde. Dans le groupe, les élans singuliers ont émergé du chaos groupal et ont été le point de départ d'une rythmicité, d'une articulation entre Soi et le monde.

VI. 2. 1 .1. 3. L'articulation

La dynamique vibratoire est caractérisée par la coexistence de formes contrastées. C'est ce que nous avons reconnu dans la binarité. Le vibratoire a permis de situer la jonction entre animé et inanimé, et c'est sans doute précisément sur ce point que se situe la bascule vibratoire-phénomène et vibratoire-processus ; sur cette articulation originaire tangible qui intéresse aussi les processus proto-représentatifs.

La pulsation binaire, nous l'avons particulièrement souligné dans la clinique, contient en elle : le vide et le plein, l'existence et le néant, la manifestation subjective et l'effacement du sujet. Elle est la forme aboutie et saisie active de cette articulation originaire contenue dans le vibratoire. Elle est cet indice d'appui que le sujet pourra rencontrer dans la relation avec son environnement proximal. Ainsi les articulations internes, par propagation, par constitution d'un schéma sécurisant reproductible, pourra s'étendre en articulation au monde proximal.

C'est ainsi que nous voyons comment le vibratoire peut jouer le rôle de liant pulsionnel : quand il offre au sujet la possibilité de s'articuler au monde. Il s'agirait alors de parler d'un vibratoire-processus de vie.

VI. 2. 1 .1. 4. Spatialisation du Soi-organisme-monde

La matérialité du vibratoire-phénomène, ses qualités de propagation, de non-limitation, et d'articulation ont pu conduire à des explorations actives de l'espace du Soi. L'ancrage spatial et la disposition des corps rendus tangibles par le vibratoire-phénomène ont permis l'inscription de traces. Les sujets ont ainsi pu expérimenter la distance après avoir pu ressentir le vibratoire étroitement, dans une distance minimale. En groupe, les différentes dispositions spatiales des corps en mouvement ont permis une prise dans le mouvement distanciateur. De duos, proches de l'éprouvé symbiotique, les écarts permis par le bain sonore vibratoire et la mise en place de la pulsation ont favorisé l'évolution vers le trio, puis le quatuor, avec un saisissement subjectif de plus en plus efficient. C'est, en quelque sorte, une topographie vibratoire corporo-spatiale qui est agissante et fournit au sujet des éléments tangibles d'ancrage dans son environnement.

Mais c'est également la constitution de la tri-dimensionnalité par le sujet qui marque l'aboutissement des explorations du passage entre milieu externe et milieu interne. Nous avons observé la curiosité pour les éléments intra-corporels chez l'autre, à travers les objets du monde et les liens que le sujet effectuait alors pour son corps propre. Cette aisance du vibratoire à mobiliser des éprouvés non limités et néanmoins tangibles a sans doute permis cet appui sûr sur la matérialité, la permanence de la trace sensorielle à partir de laquelle construire des contenants, expérimenter des contenus avant de pouvoir les inscrire psychiquement de façon pérenne.

VI. 2. 1 .1. 5. Temporalité

La caractéristique majeure du vibratoire sur le plan temporo-spatial, outre son articulation intrinsèque, serait la propagation, bien représentée par l'image d'onde. Ainsi, les micro-rythmes élaborés à partir des premières ondes saisies en pulsation semblent se constituer en schèmes reproductibles intériorisés par le sujet. Par propagation, ces micro-rythmes vont trouver résonance, mais aussi évolution possible en macro-rythmes. Les macro-rythmes figurant la rythmicité des séparations retrouvailles par exemples, mais également la répétition d'éprouvés au sein d'une séance ou sur un déroulé temporel plus conséquent. Ces traces temporelles s'inscrivent dans la répétition des rencontres par l'intériorisation des éprouvés sensori-moteurs et affectifs qui y sont corrélés.

L'alternance de silences/vide avec les sons/plein va permettre aussi au sujet de s'inscrire dans une première profondeur temporelle et d'accéder déjà à la bidimensionnalité temporelle. Sur le plan de la créativité, l'engagement sensori-moteur du sujet va permettre l'émergence de formes saisissables, qui, dans le temps, vont se lier pour former une intention créatrice, esthétique, par structuration de l'agitation motrice.

Le vibratoire semble ainsi contenir en son sein l'alternance d'éprouvés contrastés et en même temps la propagation potentielle permettant de lier les expériences et d'orienter le sujet dans un espace-temps bidimensionnel, voire tri puis quadridimensionnel avec la constitution de macro-rythmes et de l'historicisation des éprouvés sensori-moteurs et esthétiques.

VI. 2. 2. Rappel de la seconde hypothèse et des sous-hypothèses

LE VIBRATOIRE EST CONSTITUTIF DU PROCESSUS DE SYMBOLISATION PRIMAIRE (QUAND IL EST A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE DE JEU TEL QUE PROPOSE PAR LES MEDIATIONS THERAPEUTIQUES)

PREMIERE SOUS-HYPOTHESE : LE VIBRATOIRE AGIRAIT DANS LA RELATION CLINIQUE COMME ATTRACTEUR PULSIONNEL.

SECONDE SOUS-HYPOTHESE : L'OPPOSITION PASSIVE-ACTIVE QUI CARACTERISE LE VIBRATOIRE PREFIGURE L'ALTERNANCE RYTHMIQUE DANS LA RELATION (A L'OBJET).

TROISIEME SOUS-HYPOTHESE : EN AGISSANT DANS L'INTERSUBJECTIVITE, LE VIBRATOIRE, FIGURANT UN COMPLEXE BINAIRE, OUVRE A L'ESPACE TRANSITIONNEL

Cette seconde hypothèse permet de penser plus précisément le vibratoire-processus. Nous avons proposé son déploiement en trois temps chez le sujet dans un dispositif à médiation : la saisie du sujet par le monde-environnement, l'auto-saisie du sujet, et enfin la saisie des objets du monde. Ces trois étapes représentent le cheminement de la pulsion dans le développement du sujet, mais la particularité du vibratoire-processus dans ce contexte réside surtout dans la mise en œuvre spécifique de ce cheminement, et notamment l'enjeu primordial de la première étape. En effet, celle-ci suppose un environnement actif au sein de l'originaire (tel que proposé par P. Aulagnier). Il va de soi que, comme dans toute approche humaniste, ce n'est pas l'objet ou la matière en soi qui est agissante mais bien la façon dont ceux-ci sont pris et utilisés dans la relation. Cela implique donc la question de l'intersubjectivité comme présente très précocement et envisagée par principe par le clinicien chez le sujet qu'il accompagne.

Ainsi l'environnement-monde qualifie-t-il les objets, la matière physique de l'espace-temps et des corps qui le composent, mais également un psychisme allant à la rencontre, par principe, d'un autre psychisme potentiellement apte à la relation. Sans ces deux conditions, le vibratoire ne serait rien d'autre qu'un phénomène matériel voire sensoriel mais il ne mènerait qu'à des éprouvés répétitifs et stériles. Cette première étape sera précisée ci-après dans la partie intitulée : un environnement vibratoire actif : le monde-environnement.

La seconde étape consiste en la capacité du sujet à s'auto-saisir, notamment grâce à l'associativité sensori-motrice qui va être agissante en réponse au vibratoire-phénomène trouvé dans le monde-environnement. Comme nous l'avons vu plus tôt, les qualités propagatrices et globalisantes du vibratoire vont permettre des ponts facilitateurs organisant ainsi les premières articulations, mettant ainsi en branle l'associativité sensori-motrice du sujet. Nous préciserons comment le vibratoire-processus se situe dans le retournement pulsionnel de passivité en activité, et comment cela signe l'engagement du sujet dans la symbolisation primaire. Ceci sera précisé dans la partie «auto-saisie du sujet».

Enfin, la troisième étape, ou étape de saisie des objets par le sujet, va organiser l'investissement actif du sujet en partie grâce à l'appui sur le négatif. Paradoxalement, c'est bien l'émergence d'un creux, d'un vide, inhérent au vibratoire, qui va permettre au sujet de puiser dans ses propres ressources. Mais c'est aussi l'avènement d'une construction temporelle qui devient possible et par-là, la création d'un espace tiers, d'une aire transitionnelle de jeu (D.W. Winnicott), berceau de la créativité. Le vibratoire-processus contient ici une dualité ouvrant à un tiers possible qui se manifeste par la construction de rythmes. Cette réflexion sera menée dans la partie «saisie des objets du monde».

VI. 2. 2. 1. Ce que l'analyse de la clinique a permis de préciser

VI. 2. 2. 1. 1. Un environnement vibratoire actif : le monde-environnement

Cet environnement actif peut prendre la forme d'un dispositif à médiation thérapeutique. Il met à disposition du sujet des éléments matériels qu'il peut manipuler, objet malléable (M. Milner, R. Roussillon) qui offre des qualités propices à la symbolisation. Le vibratoire propose au sujet un matériau malléable dans le cadre de processus originaires. C'est-à-dire qu'il se situe en-deçà des processus primaires, permettant que l'indifférenciation, le chaos et la symbiose se constituent comme contextes d'expression et objets spatio-temporels de transformation. Ce contexte originaire prend consistance dans le vibratoire-phénomène tel qu'il est saisi et exploité par les psychismes en présence. Ainsi, ces qualités attractives vont être soulignées dans l'expression du sujet, dans ce qui émane spontanément de ses réactions au vibratoire. Finalement, si l'on s'en réfère à la théorie de W.R. Bion, les éléments- β qui se retrouvent véhiculés par le vibratoire-phénomène vont être accueillis, rêvés puis mis en forme via la fonction- α .

Dans la clinique, c'est le chant ou les instruments vibrants qui peuvent créer le vibratoire-phénomène qui attire ainsi le sujet. Nous supposons que le sujet devient curieux par la qualité de rebond inhérente au vibratoire. Cela fait rappel de fonctions physiologiques, de vécus très précoces (intra-utérins par exemple). Ce jeu avec le vertige a intéressé les sujets et a permis d'accompagner la création d'appuis sûres. Le sujet mis en mouvement se rend acteur du mouvement et ne subit plus, démuné, le vertige ou les angoisses d'effondrement. Concrètement, nous avons vu les sujets incorporer les caractéristiques du vibratoire-phénomène, les explorer, jouer avec les contrastes et chercher à les maîtriser ou à les provoquer en-dehors de leur corps propre. L'idée est que la structure oscillatoire rythmique interne au vibratoire peut être saisie et garantit au sujet un bain indifférencié continu avec possibilité de décollement. Mais à ce stade, le sujet reste ballotté par cette pulsionnalité irrigante. C'est confronté à des risques de chute, à des risques de néantisation, notamment lors de distanciations avec l'objet, que le sujet va devoir trouver ses appuis internes, ses propres ressources pour ne pas sombrer dans le vide. Ici, c'est l'indécidabilité entre vibratoire-de-vie et vibratoire-de-mort qui règne.

VI. 2. 2. 1. 2. Auto-saisie du sujet

Comment va s'opérer l'inscription du sujet dans un vibratoire-processus de symbolisation primaire ? Probablement par le retournement passif-actif de l'investissement pulsionnel, et notamment par la possibilité du sujet de manipuler activement le vibratoire en vue d'une mise en rythmes. C'est la qualité de rebond du vibratoire qui va être saisie et permettre l'enclenchement d'une liaison. Nous en avons vu de nombreux exemples, comme la transformation du souffle, par exemple. La pulsionnalité ainsi saisie va trouver des voies d'expérimentation et ouvrir à une structuration de l'espace-temps. Nous avons constaté les curiosités pour la profondeur, la tri-dimensionnalité ou encore la possibilité de différer, de constituer une attente sur le retour vibratoire.

Cela a pu prendre la forme de la pulsation : repérage différenciateur et organisateur temporel. L'idée, pour le sujet, est qu'il va être accroché par un petit élément différenciateur (un écart, un silence, une variation, une aspérité...), et que cela va le conduire à se saisir lui-même pour maintenir une continuité. Comme cela se produit à une échelle infinitésimale et qu'il y a d'innombrables répétitions, la formation de traces peut advenir et offrir alors au sujet des bases d'appui. Ici, il s'agit d'une trame répétitive et transformatrice du vibratoire-processus. Dans le groupe, nous avons vu l'amplification de ce phénomène avec les mouvements d'élan et de retraits du sujet vis-à-vis du groupe.

VI. 2. 2. 1. 3. Saisie des objets du monde

L'élément-clé à ce stade du déploiement du vibratoire-processus est le rôle du négatif. En effet, nous avons détaillé la binarité inhérente au vibratoire, mais aussi l'espace creux résidant entre l'appui et le temps suspendu. Cet espace peut être investi par l'élan, mais aussi laisser la place à un espace tiers. Le rôle du négatif est aussi d'offrir la possibilité d'une spatialité et d'une temporalité différées. Le sujet se confronte alors à un écart qu'il va progressivement apprivoiser. Nous avons vu émerger des affects de tristesse ou encore l'adressage d'une création à un tiers. Le mouvement vibratoire va lier temporellement et spatialement ces différentes étapes et ressentis (vertige, appui, élan), et les contenir au sein du sujet ; c'est l'associativité sensori-motrice qui nous confirme alors la symbolisation primaire à l'œuvre.

L'ouverture de l'espace tiers et l'inscription d'une temporalité tri-dimensionnelle ouvrent alors la voie à la créativité et à l'inscription des traces sensori-motrices et affectives dans l'histoire partagée. L'historicisation se manifeste par les rappels de chants, la répétition de séquences de jeux avec variations, ou encore des retrouvailles émues.

Ainsi, je considère que le vibratoire-processus permet au sujet, dans cette étape, de saisir activement les objets du monde-environnement et de se constituer un rapport au temps et à l'espace plus structuré.

VI. 3. Conceptualisation du vibratoire, proposition d'un modèle

VI. 3. 1. Vibratoire-phénomène

Dans la clinique, ce phénomène est saisissable par des manifestations comportementales et somatiques (respiration, ressentis viscéraux, battements cardiaques, voix). Il se manifeste par l'utilisation active du corps (frottements et tapotements par exemple). Il est recherché par la manipulation volontaire d'objets physiques permettant à une expression du sujet. Il apparaît comme un élément tangible du Soi lié au monde, activement ou passivement.

VI. 3. 1. 1. Vibratoire : préalable, fond, point d'appui à la rythmicité

Le vibratoire évoque les notions d'ondes, de mouvements, d'oscillations, de pulsations. En écho aux symptômes autistiques, il s'apparente au retour du même, au besoin d'immuabilité. Il peut aussi se développer et tendre vers une boucle, un sentiment de continuité du Soi. Physiquement, il convoque les idées de binarité, de contraste, d'appui bipédique avec le risque de chute ou la stabilité de l'appui sans cesse quitté et retrouvé.

Le vibratoire peut, par exemple, être agi volontairement par vibration orale (comprenant toute la cavité bucco-pharyngée), ou encore tactilement. Passivement, il peut être ressenti dans les vibrations viscérales.

Il est constitutif d'un espace de rencontre indifférencié où peut exister du jeu, de l'étirement, des rapprochements, dans une grande contenance.

Par voie de conséquence de la binarité, il y a le risque de l'évacuation ou la non prise en compte du tiers. Mais, dans la clinique, il est aussi le préalable nécessaire à la tiercéisation : nous sommes passés d'un rythme binaire à un rythme ternaire en même temps qu'à une relation exclusivement duelle à la prise en compte de la co-thérapeute.

VI. 3. 1. 2. Mise en forme dans l'espace et le rythme, la structuration du monde

Élément non circonscrit au corps propre, mais sensation de l'instant présent et dans l'espace du moment, le maniement du vibratoire va permettre une mise en forme d'éprouvés dans la relation. Cet élément, nécessaire à la reconnaissance de la présence dans l'espace, peut être exploré dans ses variations rythmiques et permettre l'ouverture nécessaire à une construction du monde tri dimensionnel par l'écart qu'il sous-tend. Il s'agit alors de mettre de l'ordre dans le chaos par un passage du vertige à une structuration rythmique. Il y a alors volonté de jouer à quitter l'appui, à se laisser emporter par le vertige avec la sensation de sécurité permise par la relation thérapeutique. L'accordage, omniprésent dans le setting, permet ce jeu et la construction, chez le sujet, d'une notion d'altérité, de limite entre Soi et non-Soi. Le monde trouve plus facilement un dedans et un dehors qui communiquent.

Voici, ci-après, comment je propose de synthétiser deux éléments clés du vibratoire-phénomène : sa nature (le type de vibratoire et les fonctions y afférant) et sa qualité topique (avec les manifestations de ce phénomène et les fonctions que l'on en déduit).

<i>NATURE</i>	
Type	Fonction
Frottement par proximité étroite (juxtaposition), tapotement, agrippement aux surfaces, mise en mouvement exploratoire (du dedans vers le dehors)	L'accueil par incorporation et la différenciation (par tapotement)
Balancements, rebonds, bariolages, transe, danse, chorégraphie	L'effroi ou la jubilation (vertige émotionnel)
Eprouvé des intermédiaires (souffle, voix, agrippements) lèvres (orifices)	Accès à l'inexploré, animation de l'invisible, de l'inconnu. L'étrangeté palpable
Jeu sur le médium : cordes, ondes, chaos	Mobilisation créative, mise en forme avec l'instrument
<i>TOPIQUE : indifférenciation corps-espace</i>	
Manifestations	Fonction
Réception par spécularisation corporelle	Mises en forme spatiales (arc, triangle, bariolages, rebond)
Nouage spéculaire corps-espace (grave, pieds, sol)	Arrière-plan, création d'appuis
Horizontalité et verticalité	Correspondance hauteurs et qualification émotionnelle
Articulations corporelles internes	Ressenti des jonctions
Passages de l'externe vers l'interne et vice-versa	Transvasement dans des contenants (humains et non-humains) Ressenti de surface évoluant en exploration des profondeurs Exploration externalisée (chez l'autre)
Cercles concentriques	Structuration symbiotique (par les cercles concentriques)
Déplacements permis par le halo	Jeux sur la distance, spatialisation du sujet

Voici, enfin, un tableau récapitulatif des caractéristiques du vibratoire-phénomène :

<i>Caractéristiques du vibratoire-phénomène</i>
Oscillation Appui rythmique sur l'horizontalité Rebond élan exploratoire sur la verticalité Oscillation entre l'animé et l'inanimé
Propagation, illimitation De la partie au tout en interne et de l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement (suppose la qualité d'illimitation et de proximité)
Juxtaposition des contrastes Proximité de la singularité et du commun (fond partageable) Saisie de la juxtaposition familier/ étranger (frottement de deux notes, de deux voix, de deux vibratoires en phase d'accordage)
Élasticité D'un rebond indifférencié symbiotique à un rythme permettant la distance Du souffle discret à la saturation sonore (ressentis profonds à aigus) Jeu, écart et rapprochement
Saisie des limites Saisie concrète de passages : continuité du Soi partiel. Branchement des fonctions aux organes ou des organes/corps entre eux Mouvement permettant la saisie des limites corporelles (blocage volontaire ou non, ouverture ou fermeture) poussée/retrait, élan/appui, plein/vide
Répétitivité répétition transformatrice : inscription de traces

VI. 3. 2. Vibratoire processus

Le vibratoire est un processus d'élan, de détachement/décollage pour le sujet englué/indifférencié du monde-environnement. J'ai choisi de décliner ce processus selon les trois points de vue freudiens : le point de vue dynamique, le point de vue économique et le point de vue topique. Cette déclinaison vise à inscrire le concept de vibratoire-processus dans une épistémologie psychanalytique, alors que le vibratoire-phénomène comprend les attaches à sa matérialité physique et bénéficie d'un regard descriptif et phénoménologique. Je proposerai, pour chacun de ces points de vue un tableau déclinant les caractéristiques et fonctions afférentes au vibratoire-processus. Pour terminer, je représenterai sous forme de tableau les caractéristiques du vibratoire-processus en lien avec la symbolisation.

D'un point de vue dynamique, le vibratoire joue comme processus proto-rythmique ; il est mouvement, figure du vivant, mais aussi oscillation entre vie et mort. Se situant en amont de conflictualisations entre instances psychiques, il a pourtant en germe la question des oppositions contrastées et le jeu des forces de résistance entre celles-ci.

D'un point de vue économique, le vibratoire est un processus de régulation-modération entre le Soi et le monde. Il vient donner matière à la pulsionnalité sans la qualifier. Autant source extérieure que poussée interne, le vibratoire marque le passage tout en offrant la possibilité d'une liaison à venir.

Enfin, d'un point de vue topique, le vibratoire figure une symbolisation du lien originaire organisme-monde, il est la forme d'un espace-temps originaire. Sur cet aspect particulier, le vibratoire indique l'indifférenciation spatio-temporelle mais également la transversalité dans le développement et les fonctionnements psychiques du sujet. Il figure aussi un non-lieu somato-psychique et fonctionne comme un pont entre des opposés. Par là-même, il offre en germe la saisie de limites primitives. Si le vibratoire symbolise l'absence de limite, il se donne pourtant comme forme d'un espace-temps originaire qui contient en lui un proto-rythme.

VI. 3. 2. 1. Vibratoire-dynamique : l'articulation à la base du rythme

<i>Vibratoire Dynamique</i>	
<i>Caractéristiques</i>	<i>Fonctions ou effets</i>
Vibratoire arythmique	Chaos indifférencié, désarticulation (2D voire 1D)
Vibratoire de saisie des jonctions	Agrippements vibratoires (lutte contre l'effondrement) Régulation pulsion vibratoire par saisie des contrastes
Vibratoire micro-rythmique	Installation d'une pulsation (structuration temporo-spatiale) puis de rythmes
Vibratoire binaire	Exclusion du tiers Accordage vocal en duo (première différenciation Soi-monde) Binarité vibratoire (contre-temps) tolérée
Vibratoire ternaire	Jeu d'écart avec source vibratoire favorable à la tiercéité Saisie de la jonction sur fond vibratoire binaire Investissement des identités sonores distinctes
Vibratoire groupal avec pulsation	Vibratoire groupal cohérent Métabolisation des expressions singulières en une pulsation commune

La dynamique, en musique, se réfère aux rythmes, mais également à la structure musicale en mouvement. C'est ainsi que se rapprochent deux conceptions. En effet, le vibratoire n'est pas synonyme de rythme mais il contient une oscillation pouvant mener à des rythmes. Si le vibratoire arythmique est créateur de chaos, vécu d'annihilation, la possibilité de sentir des micro-articulations va permettre une première saisie rythmique par la pulsation. Dans la recherche active du vibratoire par le sujet, il y a une intentionnalité, un désir de saisissement de l'étrange par le Soi. L'altérité est ainsi contenue dans cette binarité, dans ce tressaillement. Le Soi est mêlé à l'autre et tous deux s'entrechoquent ; ils s'approchent et se distancient. Ici la saisie prendrait le chemin de l'hallucinatoire, processus mobilisé sur le médium comme reviviscence d'un déjà vécu non élaboré en première instance. Puis, la vacuité offerte par le vibratoire ternaire va permettre la considération d'un tiers, et ainsi de complexifier les jeux de contrastes, de positionnement et d'échanges rythmiques du Soi au sein du monde-environnement.

VI. 3. 2. 2. Vibratoire-économique

La régulation de l'économie du sujet dans ses échanges avec le monde

<i>Vibratoire Economique : saisie de l'objet, auto-saisie du sujet, investissement du monde</i>	
<i>Caractéristiques</i>	<i>Fonctions ou effets</i>
Vibratoire de mort	Gavage groupal (effacement subjectif) Vibratoire désaccordé Défense contre contact : état statique
Vertige vibratoire	Lutte contre effondrement Investissement du soi-monde Investissement de la zone médiane (pulsions sexuelles) Maîtrise de l'oscillation par tenue du corps, points d'appui
Vibratoire de vie	Passage passif à actif, auto-saisie du Soi <i>Feeding</i> Investissement du Soi dans la relation, accordage vibratoire Investissement des contenants Attache à l'objet : triptyque en bi-dimensionnalité Du binaire à l'arc ternaire : vibratoire de liaison Adressage à l'observateur-écrivain, accueil du tiers

Touchant à l'inquiétante étrangeté (S. Freud, 1919), le vibratoire semble convoquer tout autant l'animé que l'inanimé. Il y a risque de chute et de mort, l'immobilité étant le négatif du mouvement. Le vibratoire contient cette indécision, ce risque. En manipulant le phénomène, comme nous l'avons vu plus tôt, il peut y avoir investissement du sujet, retournement actif. Ceci profite alors au saisissement du monde. Le processus d'accordage affectif élargit cette expérience à la relation et propose alors des transformations possibles, une symbolisation.

Partant de l'expérience d'attractivité provoquée par le médium, la question pulsionnelle et celle du désir semble trouver une matérialité, une expression tangible par le vibratoire. Ici, il est encore question d'une pulsion partielle, indifférenciée, mobilisant le Soi mêlé à son environnement immédiat. Le vibratoire est un élément liant pouvant s'exprimer dans l'ensemble de la sensorialité, comme une matière première pouvant mêler les sens, ou au contraire s'intensifier dans une modalité sensorielle unique. Élément pouvant être éprouvé passivement, mais aussi manipulable activement par le sujet qui prend alors «possession» de son corps dans l'espace. Dans son appropriation et son activation volontaire, le vibratoire serait alors auto-saisissement du Soi. Il est alors l'expression de l'investissement narcissique.

Ce que je dénomme vibratoire de mort est ce processus d'anéantissement du mouvement par disparition de l'oscillation ou d'une désarticulation confrontant ainsi le sujet à un vécu d'effondrement. Le vertige vibratoire viendrait alors provoquer un élan possible avec retour sur l'appui. Le sujet peut subir ce vertige ou le chercher activement, et ainsi consolider ses appuis internes et environnementaux. Le vibratoire de vie qualifie les éléments de liaisons, d'investissements de l'environnement du sujet avec la possibilité d'accueillir la tiercéité opérante dans la symbolisation.

VI. 3. 2. 3. Vibratoire topique : Soi-monde-environnement

<i>Vibratoire Topique : indifférenciation Soi-monde</i>	
<i>Caractéristiques</i>	<i>Fonctions ou effets</i>
Vibratoire frontière corps-monde	Investissement de la zone limite Balayage vibratoire vers l'intériorité des espaces (3d) Autonomisation corps dans l'espace
Vibratoire externe/de surface	Investissement du contour du corps Maintien précaire du soi (adhésivité à surface vibratoire externe) Adhésivité à l'espace/corps de l'autre
Vibratoire horizontal d'appui	Réassurance gravitationnelle Investissement pulsionnel des zones d'appui Environnement sujet-monde Eprouvé actif du vibratoire par conduction osseuse
Extension vibratoire	Propagation vibratoire rythmique Propagation vibratoire individuel au groupe
Vibratoire visuel	Saisie du Soi par éléments spatiaux Correspondances miroir/double
Vibratoire oral	Erotisation buccale
Vibratoire sonore	Bain sonore contenant Circulation sonore proximale

Si le point de vue topique du vibratoire-phénomène a permis de poser la matérialité physique des rapports du corps dans l'espace-temps, ici, s'agissant du vibratoire-processus, l'angle topique s'envisage comme lieu de transformations potentielles des traces en proto-représentations somato-psychiques. C'est à partir des caractéristiques intrinsèques du phénomène (oscillation, propagation, illimitation, juxtaposition des contrastes, élasticité, saisie des limites, répétitivité) que s'exercent les expériences du sujet qui se verront traversées par le processus vibratoire sur le plan psychique.

VI. 3. 2. 4. Vibratoire et symbolisation primaire : enclencheur potentiel de symbolisation

Je propose ici de questionner le vibratoire processus dans ses liens avec la symbolisation primaire et par extension, dans ses potentialités créatrices.

Voici, tout d'abord un tableau reprenant trois étapes dans lesquelles le vibratoire s'inscrit s'agissant de la créativité à l'œuvre dans le cadre de processus de symbolisation.

<i>Vibratoire et symbolisation primaire</i>	
Attractivité esthétique	Inscription de traces sensori-rythmiques Harmonisation du dialogue sensori-affectif Accordage vocal en duo
Appui sur les silences	Créativité, faire-semblant
Partage esthétique	Structuration de l'expression musicale commune Ancrage de l'histoire musicale du groupe Discours sur le lien sujet-objet Associativité musicale, narrativité, historicisation des rencontres

D'après ce que nous avons rencontré dans la clinique et analysé au regard des conceptualisations existantes, il s'avère que le vibratoire joue comme processus dès le registre de l'originare, mais qu'il se poserait comme «un passeur» de l'originare au registre primaire et également vers le registre secondaire comme nous le voyons dans la création d'objets esthétiques. Cette qualité de passeur permise par la caractéristique de propagation donne au vibratoire un aspect transdimensionnel. Nous avons vu comment il permet les premières saisies du sujet dans son monde-environnement. Il est un processus potentiel, un «saisissable à plusieurs conditions». Une de celles-ci est évidemment le décor intersubjectif présumé. Il implique *de facto* une coïncidence de deux vibratoires individuels à minima ; cela nous conduit obligatoirement à penser la qualité des messages vibratoires émanant de part et d'autre et notamment *via* l'analyse du jeu transféro-contre-transférentiel.

Car quelle attractivité du vibratoire chez la clinicienne ? Il est question du désir et de la nécessité d'aller chercher l'autre perçu comme loin de soi et du monde. Il s'agit ici de questionner l'intime de la rencontre avec l'autre quand on s'implique avec l'objet médiateur. Pour moi, ce qui provoque un choc dans la clinique est de voir la créativité à l'œuvre chez le sujet par ailleurs grandement empêché dans des actions plus simples pour tout un chacun. Ce que j'appelle ici le choc esthétique s'entend au sens de la beauté d'un geste, d'une intentionnalité originale et pourtant résonant à l'universel de l'humain. Cette esthétique fait choc, car elle invite plusieurs sujets en présence à ressentir quelque chose de commun en rapport avec la beauté, comme par «surprise». Cela convoque nécessairement la question du processus créateur à l'œuvre dans les séances.

B. Chouvier, dans le domaine de l'art, parle de la matrice onirique de l'œuvre ; il la décrit comme un «noyau irradiant toujours actif et qui la fait être œuvre, noyau immédiatement sensible au récepteur et qui lui permet d'instaurer un échange fécond et gratifiant d'inconscient à inconscient, la source même de tout plaisir esthétique» (1998, p.152).

Qu'est-ce qui justifie, ici, que l'on puise dans les mécanismes psychiques inhérents à la créativité chez les artistes ? Sans doute la fertilité de la réflexion qui trouve écho dans un dispositif où le plaisir esthétique est ressenti et où la question du public (interne et externe) se pose. Car, nécessairement, le travail donné à voir en séance devant l'observatrice et les co-thérapeutes ; sa transmission plus tard aux parents (lors d'entretiens dans le cadre de la recherche *via* des extraits vidéo) ou au lectorat du travail de recherche, mobilisent la présence du tiers à qui va pouvoir s'adresser la production, la création en cours. Ici, c'est l'esthétique thérapeutique des séances qui est donnée à voir. On pourrait alors se la représenter comme une performance créatrice par certains aspects.

Quelle spécificité du vibratoire dans cette démarche créatrice ? Il y a, tout d'abord, distanciation extrême de l'observation du mouvement créateur global animé par le vibratoire par la présence de l'autre qui observe. Le vibratoire, de par sa qualité indifférenciée, est alors reliance du dedans au dehors, matérialisation d'une distance du Soi à l'objet, du Soi au monde dans son expression tangible. Le vibratoire permet ainsi le saisissement du public sur la création en train de se faire. Il y aurait accordage entre le public et les créateurs, entre les créateurs et la création, de même qu'entre le thérapeute et le patient. Il y a alors ajustement des pensées en mouvement dans un élan de rencontre. Le vibratoire est alors le témoignage du vivant de cette rencontre. La création artistique, objet universel et intime, confronte ainsi la rencontre et dépasse l'opératoire, le formel, le matériel. Le processus créateur permet, en même temps que le saisissement du monde, l'auto-saisissement du Soi. Le vibratoire serait l'infiniment petit, le mouvement infime engagé dans la rencontre qui donne matérialité à la création.

CONCLUSION

Après ce cheminement dans une clinique sans mots ou presque et pourtant si expressive, avec des outils de pensée empruntés à différentes épistémologies, une définition conceptuelle du vibratoire a pris forme et sens.

Lors de la rédaction puis des relectures, je me suis confrontée aux mêmes écueils que dans la musique : travailler en détail les parties ardues, maîtriser des points techniques, rendre simples des choses difficiles. Parfois, on rencontre le plaisir de trouver çà et là de belles intentions⁸⁰, un phrasé particulièrement bien mené. Mais le plus complexe, et ce qui donne à l'interprétation un plaisir esthétique, repose sur la façon dont on mène les transitions, les liens entre chaque partie, entre chaque idée ; les articulations, en somme ! Se sont superposées alors dans mon esprit les deux démarches : la démarche musicale et la démarche clinique (pratique et théorique). Pour que cela soit transmissible, il faut que ça respire, que ça se lie et que ça vibre. Finalement, arrivée à cette étape de l'écriture, je me rends compte de la résonance du sujet sur la méthode. En effet, j'ai proposé dans cette thèse une réflexion circulaire, traversée par des élans et appuis, répétant la matière tout en y apposant les variations d'une pensée qui symbolise, qui métabolise au fur et à mesure.

L'idée initiale était donc de proposer une définition conceptuelle à un éprouvé rencontré dans la clinique et qui semblait avoir des effets sur la pensée. J'ai voulu alimenter ma réflexion par un champ théorique large et pluridisciplinaire, et ne pas me restreindre à envisager le vibratoire que dans un lien trop strict à la psychopathologie. Ainsi, le projet de conceptualisation était bien de constituer un modèle qui intéresse l'Homme dans son rapport au monde grâce à ses qualités sensibles et à ses potentialités transformatrices. Pour autant, c'est dans des rencontres singulières et avec des méthodes très spécifiques que j'ai cherché à observer et comprendre le vibratoire. J'ai pu exposer les raisons de ces choix et ma démarche subjective. Malgré son caractère très singulier et parce que ces rencontres authentiques et sensibles convoquent des éprouvés universels, il me semble que mon raisonnement est partageable et procède d'une forme de modélisation. Progressivement, en avançant dans ma démarche, il m'a semblé pertinent d'envisager le vibratoire sous deux aspects : phénoménologique et processuel.

⁸⁰Intention musicale : cf. Glossaire

Ainsi, j'ai construit cette réflexion en quatre temps : après une problématisation du sujet et l'élaboration d'hypothèses de travail, j'ai trouvé appui sur des champs théoriques allant de la matérialité d'un phénomène et de la sensorialité aux processus intra-psychiques pour aboutir aux potentialités créatrices et aux manifestations cliniques inhérentes à l'autisme. J'ai rassemblé les concepts clés apportant consistance et cadre au vibratoire dans un schéma récapitulatif dans la partie «conceptualisation». Mon souhait était de valoriser ces appuis théoriques et leurs articulations dans la démarche d'élaboration conceptuelle. Je ne considère pas le vibratoire comme une innovation technique ou clinique mais plutôt un phénomène en attente d'être observé et décrit en même temps qu'un processus aspirant à être manié et défini.

En lien avec les modèles théoriques visités, j'ai présenté ma méthode clinique et de recherche, dont le noyau est la rencontre du sujet avec la médiation thérapeutique musicale (avec le violoncelle). Des précisions quant au cadre d'observation, aux différentes formes de rencontres (individuelles et groupale) et au contexte ont été décrites également afin de poser le décor dans lequel ont évolué les sujets dont je parle ensuite.

Daphné, Flavien, Orphée et Lalo, avec leur rapport singulier au monde et leur maniement original de la sensori-motricité dans la relation, nous ont donné l'occasion d'observer des formes, des intentions et des transformations par le prisme du vibratoire. Ces rencontres, que j'ai choisi de détailler dans leur lien spécifique au vibratoire, ont permis de réellement inscrire ce concept dans l'intersubjectivité. J'ai maillé ma réflexion, nourrie des auteurs cités auparavant, aux observations cliniques et proposé de répondre, pour chaque dispositif thérapeutique, aux hypothèses de travail élaborées.

Ces hypothèses ont mis au travail le concept de vibratoire en partant d'idées princeps quant à ses incidences dans la construction du sujet et comment il participe des transformations psychiques impliquées dans la relation et plus particulièrement dans la relation thérapeutique.

En premier lieu, j'ai cherché à savoir si le vibratoire pouvait contribuer à la constitution du Soi, et notamment, en lui attribuant un rôle proto-rythmique. L'observation du vibratoire dans les ateliers à médiations a permis de décrire cette topique vibratoire : je l'ai décrit comme un «global indifférencié» impliquant le sujet dans son environnement-monde et recelant des micro-articulations procédant de premières différenciations. Nous avons pu aboutir à l'idée que le sujet, sécurisé dans un entre-deux, peut expérimenter des limites et articulations sans «lâcher» un sentiment d'existence matérialisé. Il peut, incidemment rencontrer l'autre, même s'il ne se constitue pas en tant qu'objet total de prime abord. La répétition de ces expériences (dans les micro-rythmes que sont les oscillations vibratoires et les macro-rythmes des séparations-retrouvailles) ont pu constituer un fond sûr, base d'édification d'un sentiment de Soi plus unifié et consistant. Nous pouvons envisager l'universalité de ce processus grâce à la notion fondamentale de rythme qui constitue la forme de la rencontre entre le vivant et l'espace-temps physique.

Plus précisément, ma sous-hypothèse visait à détailler cette inscription du Soi dans le monde physique grâce aux formes temporo-spatiales données par le vibratoire. La clinique nous a donné des exemples du saisissement du Soi dans ses limites et notamment parce que le vibratoire est un indice et un moyen de modération/régulation entre le sujet et l'environnement physique. Il est un phénomène multiforme entre animé et inanimé et rend compte du vivant par le mouvement. On peut donc l'entendre comme un élément liant le sujet au monde, que ce soit de façon active ou passive.

A l'appui de cette hypothèse et du travail théorico-clinique qu'elle a permis, plusieurs qualités semblent pouvoir se dégager en ce qui concerne le vibratoire-phénomène. Tout d'abord : la matérialité du monde permettant l'ébauche de la constitution du Soi ; ce que j'ai nommé «sentiment de Soi-organisme-monde». Ensuite, vient la qualité de distance ou d'élan, prélude à une première différenciation par tentative active du sujet. Puis, l'articulation qualifie le «vibratoire-processus de vie» par les liens qui se mettent en place. Le vibratoire-phénomène a aussi comme caractéristique de proposer une représentation spatiale du Soi-organisme-monde ; cela permet au sujet de se situer dans un environnement tri-dimensionnel et de saisir les enjeux de passages entre intériorité et extériorité. Enfin, ce phénomène contient une caractéristique de repérage dans la temporalité par la mise en place de proto-rythmes jusqu'à favoriser la mise en histoire du sujet dans ses expériences avec le monde.

Ma seconde hypothèse envisageait le vibratoire comme ayant une fonction processuelle dans le cadre des symbolisations primaires. Je l'ai déclinée en trois sous-hypothèses : la première suggérant que le vibratoire aurait un rôle d'attracteur pulsionnel. La seconde visant à montrer que l'alternance passivité-activité, inhérente au vibratoire, permet de construire une rythmicité dans la relation. Enfin, la troisième sous-hypothèse propose que la dynamique du vibratoire permet un passage vers l'espace transitionnel, espace de créativité potentielle.

La clinique a permis d'observer ce mouvement d'alternance engendré par le vibratoire qui ne préfigure pas, en première intention, de sa valence liante ou, au contraire, déstructurante. Pour autant, ce vertige proposant des échos à des expériences archaïques, semble receler cette attractivité pulsionnelle. Ainsi, cet environnement vibratoire actif est susceptible d'attirer le sujet à investir le monde qui l'entoure.

La réponse clinique à ma première hypothèse est ce que j'ai nommé «saisie du Soi» par le monde-environnement. A cette première étape, succède le processus d'auto-saisie du Soi par retournement passif-actif et notamment par «accrochage» du sujet à la mécanique vibratoire. Vient ensuite la saisie des objets du monde (l'investissement objectal à proprement parler), ceci grâce au rôle fondamental du négatif contenu dans le vibratoire qui permet d'ouvrir à un espace tiers où la créativité peut advenir.

Les hypothèses de travail proposées m'ont permis, en passant par la clinique, de trouver des voies de conceptualisation du vibratoire et de mieux définir ses caractéristiques. J'ai pu proposer une conceptualisation, un modèle de ce que je nomme vibratoire. Je l'ai pensé sous deux formes : le vibratoire-phénomène et le vibratoire-processus, étant entendu que l'un ne va pas sans l'autre et qu'ils se nourrissent mutuellement. J'ai présenté mes réflexions sous formes de tableaux dans la dernière partie de la thèse.

Le vibratoire-phénomène s'inscrit résolument dans une approche topique du Soi ; il pose comme base une indifférenciation corps-environnement. Ses caractéristiques sont l'oscillation, la propagation (illimitation), la juxtaposition des contrastes, l'élasticité, la saisie des limites et la répétitivité.

S'agissant du vibratoire-processus, j'ai choisi de l'aborder sous l'angle psychanalytique «dynamique, économique et topique», et de l'envisager dans ses liens avec le concept de symbolisation primaire.

Le vibratoire-dynamique figure les jeux d'oppositions, d'élan, d'appuis, d'accrochages, de distanciations entre éprouvés contrastés. Il se rapproche de ce que l'on nomme en musique «l'intention musicale» : il trace un chemin, subit le relief, est témoin des attractions-répulsions offertes par les rencontres entre le sujet et son environnement. Il se présente principalement dans la construction d'une rythmique chez le sujet en lien avec son environnement allant du chaos à l'élaboration de rythmes en relation avec l'autre.

D'un point de vue économique, le vibratoire-processus peut procéder de trois manières : vibratoire de mort il se manifeste de façon chaotique et déstructurante pour le sujet. Sa valence «vertige», permet un saisissement du sujet proposant une première base de sécurité, enfin le vibratoire de vie, serait le processus liant, générateur de représentations, de créativité.

L'aspect topique, au sens processuel cette fois, c'est le jeu des investissements de l'environnement-monde (dans ses qualités spatiales et matérielles). Le processus vibratoire, dans sa valence topique, permet un accès à de premières constructions représentatives des traces éprouvées par le sujet.

Enfin, le vibratoire-processus a des liens étroits avec la symbolisation primaire. Pour autant, il semble prendre ses racines dans les strates de l'originare et s'avère transdimensionnel : il peut prendre forme dans le registre secondaire que sont les créations artistiques, par exemple. Finalement, cette qualité transdimensionnelle en fait un « passeur » potentiel s'il est saisi dans la relation. Sa plasticité structurelle et spatio-temporelle en fait une source de partage entre différentes scènes : intra et inter-psychiques, intra-corporelle et distancée spatialement, mais également avec effet d'ancrage dans la temporalité si sa valence liante est saisie et permet la transformation.

Au terme de cette réflexion, le vibratoire apparaît comme un concept transverse et transdimensionnel. Le modèle processuel que j'en ai déduit porte fort les potentialités d'enclenchement processuel, de liaison, de transformation, de partage. Tout ceci avec, au cœur, l'indissociabilité du sujet à l'environnement-monde, à sa matérialité physique. Il jouit d'un lien particulier à la symbolisation et semble adopter une démarche parallèle et complémentaire.

Cette exploration conceptuelle pourra trouver matière à prolongements au sein d'autres champs. En effet, il aurait été particulièrement éclairant de recourir à l'étude des disciplines de l'éthologie, de la physique quantique, ou encore de la phénoménologie hegelienne. L'apport de ces domaines permettrait d'envisager le vibratoire de façon plus universelle et d'en déceler d'autres propriétés. Néanmoins, s'ils n'ont pas été appréhendés de façon approfondie de ma part, ils ont été source d'inspiration directe ou indirecte (par les auteurs que j'ai pu citer notamment). Sur le plan clinique, des élargissements de recherche, seraient particulièrement fructueux dans le domaine des médiations thérapeutiques, notamment avec la médiation animale (avec appui sur l'éthologie).

Enfin, l'intention de cette thèse est la valorisation de la créativité réflexive que permet le travail auprès de personnes aux qualités sensibles extra-ordinaires. L'écriture et la construction de cette recherche témoignent probablement, à de nombreux égards, de la difficulté à manier le langage à partir de cette clinique et dans ce type de conceptualisation. Pourtant, j'ai souhaité maintenir la présentation de ce travail au plus près de ma démarche et de ma sensibilité, par souci d'authenticité et aussi de partage d'une expérience subjective et esthétique.

GLOSSAIRE MUSICAL

A

Accord : ensemble de notes jouées simultanément.

Archet : baguette de bois (souvent en bois exotique) souple à laquelle est fixée une mèche de crins de cheval. L'archet sert à mettre en vibration les cordes d'un instrument. On lui applique une résine nommée «collophane» qui permet de rendre ses crins agrippants et de faciliter la mise en vibration des cordes.

B

Binaire : se dit de la forme rythmique d'un morceau, la valeur temporelle de référence (la noire) se divise en deux

C

Col legno : jeu particulier «avec le bois» de l'archet et non avec la mèche.

Contre-temps : nom donné au temps faible (par opposition au temps fort dans une pulsation) dans une structure rythmique binaire.

Crescendo : de plus en plus fort.

D

Da capo : signe de reprise, depuis le début.

Double corde : jouer en même temps deux cordes voisines

Dynamique : la dynamique c'est l'ensemble des nuances d'intensité.

F

Forte : jouer fort.

G

Gamme : une gamme est une succession ordonnée de notes liées à un mode donné.

Gamme pentatonique : gamme à cinq notes (au lieu de 7) typique de la musique traditionnelle asiatique ou encore du blues par exemple.

Glissando : son obtenu en faisant glisser un doigt sur la corde

Gruppetto : c'est un groupe de notes exécutées rapidement autour de la note principale.

H

Harmonie : l'harmonie c'est l'art des accords et de leurs enchainements.

Harmonique : nom donné à des notes aiguës obtenues avec une technique particulière, son obtenu en effleurant la corde et qui s'apparente à un souffle sonore léger.

Hauteur : la hauteur désigne la fréquence fondamentale d'un son.

I

Intention musicale : projet dynamique guidant le musicien dans l'interprétation d'une œuvre, pour ce faire il a recours à différentes techniques (accentuation, nuances, libertés avec le tempo, tension...)

Intervalle : écart de hauteur entre deux notes.

L

Legato : manière de jouer en liant les sons.

M

Modulation : changement de tonalité sur un thème donné

N

Nuance : indication de l'intensité relative d'une note, d'un passage ou d'un morceau.

P

Piano : jouer doucement.

Pédale : (pédale harmonique) note ou groupe de notes longuement maintenus s'opposant au mouvement des autres voix. La pédale peut être basse, médianes ou aiguë selon l'écriture. (Référence : <https://www.musicologie.org/sites/p.html>)

Pizzicato : jeu où le musicien pince les cordes.

R

Rythme : le rythme est ce qui détermine la durée des notes les unes par rapport aux autres.

S

Scherzo : mouvement rapide, vif.

Sostenuto : de manière soutenue.

Staccato : technique musicale désignant le fait de jouer des notes détachées les unes des autres.

T

Tempo : le tempo c'est la vitesse d'exécution (ou allure) d'un morceau.

Temps : c'est l'unité de mesure de la durée musicale.

Ternaire : se dit de la forme rythmique d'un morceau, la valeur temporelle de référence (la noire pointée) se divise en trois

Tessiture : la tessiture est l'ensemble de notes qu'une voix ou un instrument est capable d'émettre facilement.

Ton : composé de deux demi-tons, c'est le plus grand écart entre deux notes conjointes : entre DO et RE par exemple (il n'y a qu'un demi-ton entre MI et FA et entre SI et DO).

Trille : technique instrumentale consistant à alterner très rapidement deux notes voisines, cela provoque un son qui «tournoie», très rapide.

INDEX DES AUTEURS

- Aitken, 55, 57, 398
Anzieu, 57, 64, 114, 117, 122, 123, 129, 131, 132, 144, 151, 152, 163, 202, 220, 238, 398, 399
Aulagnier, 109, 110, 111, 117, 142, 209, 220, 238, 239, 245, 281, 293, 395, 397, 405
Bick, 114, 115, 132, 149, 152, 260
Bigand, 42
Bion, 102, 117, 131, 133, 134, 147, 163, 220, 238, 261, 392, 396, 399, 406
Bongers, 33
Bonnot, 176
Botella C. et S., 102, 395, 396
Brault, 389
Brun, 136, 137, 138, 139, 163, 171, 176, 208, 238, 281, 305, 358, 373, 376, 391, 397
Bullinger, 62, 63, 157, 198, 208, 242, 305, 397
Buten, 8
Carasco, 176
Castarède, 129, 281
Chafe, 32, 33
Chapelier, 143, 372, 398
Chion, 36
Chladni, 27
Chouvier, 124, 144, 176, 373, 420
Ciccione, 20, 114, 115, 163, 189, 245
Clément, 41
Condillac, 47, 48, 49, 50, 121, 395
Dalla-Bella, 41
De Baker, 177, 373
De Souza, 94
Deliège, 43, 59
Didier-Weill, 93, 94, 244, 272, 340, 398
Duparc, 105
Ehrenzweig, 35, 122, 123, 130, 387
Falquet-Clin, 131
Fenk, 43
Fenk-Oczlon, 43
Fliess, 108
Fónagy, 65, 214, 220, 247
Fraise, 37, 38
Freud, 15, 19, 46, 49, 50, 52, 57, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 112, 116, 124, 128, 175, 209, 216, 226, 238, 392, 395, 397, 398, 416
Gepner, 155, 156, 189, 193
Gibeault A., 107, 108
Gillespie, 33
Gori, 132
Gosselin, 41
Gratier, 60, 167, 396
Green, 97, 98, 100, 102, 104, 396, 397
Grotstein, 152, 378, 396
Guillaumin, 125
Haag, 64, 65, 152, 153, 198, 255, 327, 376, 396
Hegel, 102
Houzel, 115, 117, 131, 132, 175
Imberty, 44, 45, 46
Jacquet, 144
Jankélévitch, 3, 35, 68, 72, 73, 74
Kaës, 137, 141, 142, 165
Klein, 119
Laplanche, 79, 80, 84
Lavallée, 100, 101, 113, 138, 149, 373, 397
Laznik, 61, 94, 216, 244, 329, 340
Lecanuet, 59
Lecourt, 129, 132, 164
Lemarquis, 39
Lheureux-Davidse, 135, 153, 154
Liegl, 373
Maïello, 54
Maldiney, 68, 209, 240, 242, 354, 372, 375, 382, 397
Marshall, 31
Mazéas, 389
Meltzer, 64, 114, 121, 150, 151, 165, 189, 193, 208, 212, 213, 249, 267, 269, 281, 374, 383, 399
Michels, 28
Mijolla de A., 107
Milner, 108, 120, 163, 406
Moussard, 42
Nadel, 58, 105
Peretz, 41
Pinol-Douriez, 57, 111, 397
Pontalis, 79, 80, 84
Potier C., 58
Prat, 55, 214, 220, 245, 247, 397
Quignard, 128
Rabeyron, 176, 373
Reik, 130, 131
Rochette, 42
Rosenberg, 104
Rosolato, 116, 399
Rouget, 69, 71, 204, 209, 238, 398
Rousseau, 3, 22, 23, 28, 29, 30, 48
Roussillon, 49, 91, 112, 113, 125, 140, 163, 173, 220, 395, 406
Saldana et Rosenblum, 33
Saumon, 176
Scelles, 135
Schaeffer, 34, 257
Stern D., 37, 46, 56, 57, 61, 117, 118, 130, 131, 134, 163, 189, 208, 219, 220, 238, 272, 396, 399
Stern W., 37, 397
Tognetti, 43
Tomatis, 257
Trevarthen, 55, 57, 398
Tustin, 64, 132, 147, 148, 149, 239, 260, 308
Urwand, 144, 172
Vacheret, 140, 143, 385
Winnicott, 49, 89, 91, 102, 105, 119, 134, 135, 137, 163, 165, 220, 249, 261, 307, 316, 376, 399, 406
Wollman, 31

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, D. (1976). L'enveloppe sonore du Soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (13), 161-180.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*, (éd. 2005). Paris : Gallimard, Connaissance de l'inconscient.
- Anzieu, D. (1987). Les signifiants formels et le moi-peau, in D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques*, (éd. 2003). Paris : Dunod, 19-41.
- Anzieu, D. (1993). La fonction contenante de la peau, du moi et de la pensée : conteneur, contenant, contenir. Dans Anzieu D., Haag G., & al. *Les contenants de pensée*. Paris : Dunod.
- Anzieu, D. (1995). *Le Moi-peau*, (éd. 2003). Paris : Dunod
- Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*, (éd. 2003). Paris : PUF.
- Bick, E. (1968). L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces. Dans *Les écrits de Martha Harris et d'Esther Bick*, (éd. 1998). (J; et J. Pourrinet, Trad.), 135-139. Larmor-Plage: Éd. du Hublot. (Ouvrage initialement publié en 1987).
- Bion, (1979). *Aux sources de l'expérience* (éd. 2003). (F. Robert, Trad.). Paris : PUF Bibliothèque de psychanalyse. (Ouvrage initialement publié en 1962).
- Bion W. R. (1983). *Réflexion faite*, (éd. 2002). (F. Robert, Trad.).Paris : PUF Bibliothèque de psychanalyse. (Ouvrage initialement publié en 1967).
- Bongers, A.J. (1998). Tactual display of sound properties in electronic musical instruments. *Displays Journal*, 18(3), 129-133.
- Botella, C. & Botella, S. (1995). La dualité négative du psychisme. Dans : André Green éd., *Le négatif: Travail et pensée* (-82). Le Bouscat: L'Esprit du temps. <https://doi.org/10.3917/edt.green.1995.01.0063>
- Brault, A. (2017). Contre-transfert de l'écoute, écoute du contre-transfert. *Revue française de musicothérapie*, Association française de musicothérapie, 36 (1).
- Brun, A. (2011). *Les médiations thérapeutiques*. Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Brun, A., Chouvier, B., & Roussillon, R. (2013). *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.

- Brun, A. (2014). *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*. Paris : Dunod.
<https://doi.org/10.3917/dunod.brun.2014.01>
- Brun, A. (2016). Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques. *Cliniques*, 11, 16-44. <https://doi.org/10.3917/clini.011.0016>
- Brun, A. (2018). Émergence des formes primaires de symbolisation dans la thérapie des autismes. Dans : Marie Dominique Amy éd., *Construction et partage du monde interne: Autismes et psychanalyses - III* (pp. 315-338). Toulouse: Érès.
<https://doi.org/10.3917/eres.amy.2018.02.0315>
- Bullinger, A., Chadzynski, D. & Kloeckner, A. (2013). Chapitre 7. Le bilan sensorimoteur: Une approche sensorimotrice des personnes poly-déficientes. Dans : Régine Scelles éd., *Polyhandicap : processus d'évaluation cognitive: Outils, théories et pratiques* (pp. 139-156). Paris: Dunod. <https://doi.org/10.3917/dunod.scel.2013.01.0139>
- Buten, H. (2003). *Il y a quelqu'un là-dedans. Des autismes*. Paris : Odile Jacob.
- Castarède, M. (2001). L'enveloppe vocale. *Psychologie clinique et projective*, 7, 17-35.
<https://doi.org/10.3917/pcp.007.0017>
- Chafe, C. (1993). Tactile audio feedback. In *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 76–79. International Computer Music Association. Stanford University, Stanford.
- Chapelier, J. & Roffat, D. (2011). *Groupe, contenance et créativité*. Érès.
<https://doi.org/10.3917/eres.chape.2011.01>
- Chion, M. (2010). *Le son, Traité d'acoulogie*. Paris : Armand Colin.
- Chouvier, B. (Éd.). (1998). Le paradoxe intimiste et la création. Dans *Symbolisation et processus de création : Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*. Paris : Dunod.
- Chouvier, B., Brun, A., Duez, B., Gimenez, G., Jeammet, Ph. Kaës, R., Lecourt E., Mellier D., Milner M., Roussillon R. & Talpin, J-M. (2002). *Les processus psychiques de la médiation, Créativité, champ thérapeutique et psychanalyse*, (éd. 2004). Paris : Dunod.
- Ciccone, A., & Lhopital, M. (1991). *Naissance à la vie psychique*, (éd. 2001). Paris : Dunod.
- Ciccone, A. (2020). *Transformation et invariance : prolongement à la pensée de Bion*. Colloque Symbolisation et Transformations, Lyon.
- Condillac, E. Bonnot de (1754). *Traité des sensations: Augmenté de l'Extrait raisonné*. Consulté à l'adresse suivante : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030166757>
- 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>

- Didier-Weill, A. (1976). Intervention lors du séminaire XXIV de J. Lacan, leçon 3 du 21 décembre 1976. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 35-53. Consulté à l'adresse suivante : http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24_L_INSU---.pdf
- Duparc, F. (2001). Formes motrices et figures hallucinatoires. *Revue française de psychanalyse*, 65, 1291-1302. <https://doi.org/10.3917/rfp.654.1291>
- Ehrenzweig, A. (1982). *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. (éd. 2005). Paris : Gallimard. (Ouvrage initialement publié en 1967) (F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Trad.)
- Falquet Clin, C. (2017). *Du son... Des sens : évaluation clinique des processus de symbolisation* Thèse de doctorat en sciences du mouvement humain, Université Sorbonne Paris Cité. Consulté à l'adresse : <http://www.theses.fr/2017USPCB066/document>
- Fenk-Oczlon, G., Fenk, A., & Tognetti, A. (2010). Parallèles entre langage et musique: perspective cognitive et évolutionnaire in Irène Deliège et al., *Musique et évolution* Mardaga, PSY-Théories, débats, synthèses, 171-186.
- Fónagy, I. (1991). *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot.
- Fraisse, P. (1974). *Psychologie du rythme*. Paris : PUF.
- Freud, S. (1895). Esquisse d'une psychologie scientifique. Dans *Naissance de la psychanalyse*, (A. Berman, Trad.), (éd. 2009). Paris : PUF.
- Freud, S. (1896). Lettre à Fliess, 6 décembre 1896. Dans *Naissance de la psychanalyse (1897-1902)*, (A. Berman, Trad.), (éd. 2009). Paris : PUF
- Freud, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. (P. Koepfel, Trad.), (éd. 2003). Paris : Folio Essais Gallimard.
- Freud, S. (1911). Formulation sur les deux principes du cours des événements psychiques, in *Résultats, idées, problèmes I*, (J. Laplanche, Trad.), (éd. 2001). Paris : PUF.
- Freud, S. (1914). Pour introduire le narcissisme, consulté à l'adresse : http://psychanalyse.com/pdf/freud_Pour_introduire_le_narcissisme.pdf
- Freud, S. (1915). Pulsions et destins des pulsions. Dans *Métapsychologie*. (J. Laplanche et J-B. Pontalis, Trad.), (éd. 2002), p. 11-63. Paris : Gallimard Folio Essais.
- Freud, S. (1919). L'inquiétante étrangeté. Dans *Essais de psychanalyse appliquée*. (M. Bonaparte et E. Marty, Trad.), (éd. 1975), 163-210. Paris : Gallimard.
- Freud, S. (1920). Au-delà du principe de plaisir, in *Essais de psychanalyse*. (J. Laplanche et J-B. Pontalis, Trad.), (éd.2002) Paris : Payot & Rivages.

- Freud, S. (1923). Le Moi et le Ça, in *Essais de psychanalyse*. (J. Laplanche, Trad.), (éd.2002) Paris : Payot & Rivages.
- Freud, S. (1930). *Le malaise dans la culture*. (D. Astor, Trad.) (éd. 2010). Paris : Le Monde Flammarion.
- Freud, S. (1937). Constructions dans l'analyse in *Résultats, Idées, Problèmes II*, 6e éd. Paris : PUF.
- Freud, S., (1938). Théorie des pulsions, in *Abrégé de psychanalyse*, (A. Berman, Trad.), 7e éd., Paris : PUF.
- Gepner, B. (2006). Constellation autistique, mouvement, temps et pensée, Malvoyance de l'É-Motion, autres désordres du traitement temporo-spatial des flux sensoriels et dyssynchronie dans l'autisme. *Devenir, Médecine et Hygiène* Vol. 18, p. 333-379.
- Gibeault, A. (2005). La symbolisation. In Mijolla de A., Golse B., Mijolla-Mellor de S. & Perron R. *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Hachette Littératures Collection Pluriel Psychanalyse/Psychologie.
- Gillespie, B. (1999) *Haptics in manipulation, music, cognition, and computerized sound : an introduction to psychoacoustics*. P. R. Cook, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Gori, R. (1975). Les murailles sonores. *L'évolution psychiatrique*, 4, p.779-803.
- Gratier, M. (2001). Harmonies entre mère et bébé: Accordage et contretemps. *Enfances & Psy*, n°(sup>13), 9-15. <https://doi.org/10.3917/ep.013.0009>
- Gratier, M. (2007). Les rythmes de l'intersubjectivité. *Spirale*, 44, 47-57. <https://doi.org/10.3917/spi.044.0047>
- Gratier, M. (2015). De la musique au langage, Hypothèses sur la transformation du son en sens. Dans Bentata, H. & al., *Ecoute, ô bébé, la voix de ta mère...* Ramonville Saint-Agne : Erès, Poche Psychanalyse, p.251-271.
- Gosselin N., Peretz I., Clément J., & Dalla Bella S. (2010). Comment le cerveau reconnaît-il la musique ? Autonomie et fractionnement du Système de Reconnaissance Musicale in Lechevalier, B., Platel, H. & Eustache, F. *Le cerveau musicien: Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. De Boeck Supérieur. 91-122. <https://doi.org/10.3917/dbu.leche.2006.01>
- Green, A., Favarel-Garrigues, B., Guillaumin, J. & Fédida, P. (1995). *Le négatif: Travail et pensée*. L'Esprit du temps. <https://doi.org/10.3917/edt.green.1995.01>

- Grotstein, J.S. (1981), Primal Splitting, the Background Object of Primary Identification and other Self-objects, in *Splitting and Projective identification*. New-York, Jason Aronson, p.77-89.
- Guilhot, J. et M-A., Jost, J., & Lecourt, E. (1973). *La musicothérapie et les méthodes nouvelles d'association des techniques*. Paris : ESF, Sciences humaines appliquées.
- Guillaumin, J. (Éd.). (1998). Symbolisation et processus de création : sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse. Dans *Symbolisation et processus de création : Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (p. 166-171). Paris : Dunod.
- Haag, G. (1988). Réflexion sur quelques jonctions psychotoniques et psychomotrices dans la première année de la vie, p.1-8. *Neuropsychiatrie de l'enfance*, n° 36 (1).
- Haag, G. (1993). Hypothèse d'une structure radiaire de contenance et ses transformations, p. 41-59. Dans Anzieu D. et al., *Les contenants de pensée*. Paris : Dunod.
- Haag, G., Tordjman, S., Duprat, A., Clément, MC., Cukierman, A., Druon, C., Jardin, F., Maufraas du chatellier A., Tricaud, J., Urwand, S. (1995). Grille de repérage clinique des étapes évolutives de l'autisme infantile traité, p.495-527. *Psychiatrie de l'enfant*, XXXVIII, 2.
- Haag, G. (2000). Réflexion sur une forme de symbolisation primaire dans la constitution du moi corporel et les représentations spatiales, géométriques et architecturales corollaires, p. 75-88. Dans Chouvier B. (éd.), *Matières à symbolisations*, Delachaux & Niestlé.
- Haag, G. (2005). Temporalités rythmiques et circulaires dans la formation des représentations corporelles et spatiales au sein de la sexualité orale. Dans Richard F. et al., *Autour de l'œuvre d'André Green*. Paris : PUF. Hors collection, p. 181-192.
- Haag, G. (2006). Clivages dans les premières organisations du moi : sensorialités, organisation perceptive et image du corps. *Le Carnet PSY*, 112, 40-42. <https://doi.org/10.3917/lcp.112.0040>
- Haag, G. (2008). De quelques fonctions précoces du regard à travers l'observation directe et la clinique des états archaïques du psychisme. *Enfances & Psy*, 41(4), 14-22.
- Houzel, D. (1987). Le concept d'enveloppe psychique. Dans D. Anzieu et al. *Les enveloppes psychiques*. Paris : Dunod.
- Houzel D., (1999). Séduction et conflit esthétique. *Journal de psychanalyse de l'enfant*, n°25, p. 109-130.
- Houzel D., (2003). Archaïque et bisexualité psychique. *Journal de psychanalyse de l'enfant*, n°32, p.75-96.
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps: de Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*. Paris : L'Harmattan.

- Jacquet, É. (2011). Dispositifs thérapeutiques de groupe pour jeunes enfants psychotiques et autistes: Revue commentée de la question et perspectives. *Psychothérapies*, 31, 15-25. <https://doi.org/10.3917/psys.111.0015>
- Jankélévitch, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. (éd. 2015). Paris: Le seuil.
- Kaës, R. (1976). *L'appareil psychique groupal*, Paris : Dunod.
- Kaës, R. (1993). *Le groupe et le sujet du groupe*, (éd. 2000). Paris : Dunod.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. (Ed. 2002). Paris : PUF Quadrige.
- Larousse. (1988). Mélodie. Dans *Le dictionnaire Larousse*.
- Lavallée, G. (1999). *L'enveloppe visuelle du moi, perception et hallucinatoire*. Paris : Dunod.
- Lavallée, G. (2001). Le potentiel hallucinatoire, son organisation de base, son accueil et sa transformation dans un processus analytique. *Revue française de psychosomatique*, n°<sup> 19), 123-144. <https://doi.org/10.3917/rfps.019.0123>
- Laznik, M. & Ferron, C. (2015). La pulsion invocante et l'Autre dans la clinique du bébé. Dans : Hervé Bentata éd., *Écoute, ô bébé, la voix de ta mère...: La pulsion invocante*. Ramonville Saint-Agne : Érès. 125-144 <https://doi.org/10.3917/eres.laznik.2015.01.0125>"
- Lecanuët, J.-P. (1995). L'expérience auditive prénatale in Deliège, I. & Sloboda J. A. (dir.) *Naissance et développement du sens musical*. Paris : PUF, Croissance de l'enfant genèse de l'homme, 7-38.
- Lecourt, E. (1983). Le sonore et les limites du soi, *Bulletin de psychologie*, 360, 577-582.
- Lecourt, E. (1987). L'enveloppe musicale. Dans D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques*. Paris : Bordas, 223-246.
- Lechevalier, B., Platel, H. & Eustache, F. (2010). Le cerveau musicien: Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale. De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.leche.2006.01>
- Lemarquis, P. (2010). Sérénade pour un cerveau musicien. in J. Aïn, *Réminiscences*. Ramonville Saint-Agne : Érès, Hors collection, 143-154.
- Lheureux-Davidse, C. (2007). Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix. *Champ psychosomatique*, 48, 185-203. <https://doi.org/10.3917/cpsy.048.0185>

- Lheureux-Davidse, C. (2018). Les réflexes toniques des personnes autistes, un tremplin pour construire un accès à la rencontre et à la symbolisation. *Cliniques méditerranéennes*, 97, 49-64. <https://doi.org/10.3917/cm.097.0049>
- Maïello, 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, in J. Aïn, *Réminiscences*. Ramonville Saint-Agne : Erès, Hors collection, 103-116.
- Maldiney, H. (1999). *Regard, parole, espace*. L'Âge d'homme.
- Marshall, K-D. (1985). Modal analysis of a violin, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 77 : 695.
- Marshall, K-D. (1986). The musician and the vibrational behavior of the violin, *J. Catgut Acoust. Soc*, 45, 28–33.
- Mazéas, D. (2018). Émotions esthétiques et créativité partagée dans la psychothérapie avec les personnes autistes. Dans : Marie Dominique Amy éd., *Construction et partage du monde interne : Autismes et psychanalyses - III* (pp. 293-314). Toulouse: Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.amy.2018.02.0293>
- Meltzer, D., J. Bremner, S. Hoxter, D. Weddell & I. Wittenberg., (1980). *Explorations dans le monde de l'autisme*, (éd. 2002). (G. Haag, M. Haag, L. Iselin, A. Maufras du Châtelier, G. Nagler, Trad.). Paris : Payot. (Ouvrage initialement publié en 1975).
- Meltzer D., & Williams MH. (2000). *L'appréhension de la beauté*. (D. Alcorn, Trad.) Larmor-Plage: Éd. du Hublot. (Ouvrage initialement publié en 1988).
- Michels, U. (2003). *Guide Illustré de la musique*. (J. Gribenski, G. Léothaud, M. Dujany, N. Eisenreich et J-P. Homar, Trad.), Paris : Fayard. (Ouvrage initialement publié en 1977).
- Mijolla de A., Golse B., Mijolla-Mellor de S. & Perron R., (2005). *Dictionnaire international de la psychanalyse*. Paris : Hachette Littératures Collection Pluriel Psychanalyse/Psychologie.
- Milner, M. (1979). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole. *Revue de psychanalyse*, (5-6), 844-874. (traduit par M. Foghini).
- Moussard, A., Rochette, F. & Bigand, E. (2012). La musique comme outil de stimulation cognitive. *L'Année psychologique*, 112, 499-542. <https://doi.org/10.3917/anpsy.123.0499>
- Nadel, J., & Potier C., (2002). Imiter et être imité dans le développement de l'intentionnalité. Dans *Imiter pour découvrir l'humain : psychologie, neurobiologie, robotique et philosophie de l'esprit*. Paris : PUF, 83-104.

- Pinol-Douriez, M. (1984). 1 - *Les premières interactions, matrice des futures représentations*. Dans : M. Pinol-Douriez, *Bébé agi, bébé actif* (pp. 37-74). Paris: PUF.
- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard.
- Prat, R. (2013). Prendre une voix dans ses bras. *Enfances & Psy*, 58, 29-39. <https://doi.org/10.3917/ep.058.0029>
- 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, 25-59. <https://doi.org/10.3917/jpe.007.0025>
- Prat, R. (2020). Dès le début de la vie in utero, l'origine du langage. Dans : Michel Dugnat éd., *Soins, corps et langage: En clinique périnatale* (pp. 135-154). Toulouse: Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.dugna.2020.01.0135>
- Rabeyron, T., Saumon, O., Carasco, E. & Bonnot, O. (2016). Chapitre 17. Médiations thérapeutiques, évaluation des processus et troubles autistiques : l'exemple de la médiation musicothérapique. Dans : A. Brun éd., *Évaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques: Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels*, 441-465. Paris : Dunod. <https://doi.org/10.3917/dunod.attig.2016.01.0441>
- Reik, T. (2001). *Le psychologue surpris, Deviner et comprendre les processus inconscients*. (D. Berger, Trad.). Paris : Denoël. (Ouvrage initialement publié en 1935).
- Rosenberg, B. (1995). Les sources pulsionnelles de la négativité. Dans : André Green éd., *Le négatif: Travail et pensée* (187-197). Le Bouscat: L'Esprit du temps. <https://doi.org/10.3917/edt.green.1995.01.0187>
- Rosolato, G. (1985). Le signifiant de démarcation et la communication non-verbale. Dans *Éléments de l'interprétation*. Paris : Gallimard, Connaissance de l'inconscient.
- Rouget, G. (1990). *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, J-J. (1768). Dictionnaire de musique in *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4^e édition en ligne www.rousseauonline.ch version du 7 octobre 2012 <http://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>
- Roussillon, R. (1995). Le double négatif. Dans : André Green éd., *Le négatif: Travail et pensée* (pp. 57-62). Le Bouscat: L'Esprit du temps. <https://doi.org/10.3917/edt.green.1995.01.0057>
- Roussillon, R. (Éd.). (1998). Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer. Dans *Symbolisation et processus de création : Sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse* (p. 166-171). Paris : Dunod.
- Roussillon, R. (2001). *Le plaisir et la répétition. Théorie du processus psychique*. Paris : Dunod.

- Roussillon, R. (2012, 3 et 4 février). Pertinence du concept de symbolisation primaire. *Les formes primaires de symbolisation* (Colloque international du Centre de recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique, Université Lumière Lyon 2)
- Roussillon, R. (2014). Pertinence du concept de symbolisation primaire. Dans : Anne Brun éd., *Formes primaires de symbolisation* (pp. 155-174). Paris: Dunod.
<https://doi.org/10.3917/dunod.brun.2014.02.0155>
- Saldaña, H. M. & Rosenblum L. D. (1993). Visual influences on auditory pluck and bow judgments. *Perception & Psychophysics*, 54(3) :406-416.
- Scelles, R. (2007). Penser le « hors norme » comme ayant un potentiel transformatif. Dans : Annie Élisabeth Aubert éd., *Dispositifs de soins au défi des situations extrêmes* (pp. 33-57). Toulouse: Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.scell.2007.02.0033>
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, (éd. 2002). Paris : Le seuil.
- Souza, Marina Batista de, Silva, Mae Soares da, Rodrigues, Sandro, Tavares, Alexandra Avelar, Sousa, Karen, & Santos, Socorro. (2017). Da vibração ao encontro com o outro: psicanálise, música e autismo. *Estilos da Clínica*, 22(2), 299-318.
<https://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v22i2p299-318>
- Stern, D. N. (1985). Le sens d'un soi subjectif, Il l'accordage affectif. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. (A. Lazartigues et D. Pérard, Trad.). Paris : PUF.
- Stern, D. N. (2010). *Les formes de vitalité, Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*. (J. Henry, Trad.). Paris : Odile Jacob.
- Stern, W. (1900). *Das Psychisch Tempo, in Ueber Psychologie der individuellen Differenzen*. Leipzig : Barth.
- Tomatis, A. (1963). *L'Oreille et le Langage*. Paris : Le Seuil. Collections Microcosme in le Rayon de la science, (17).
- Trevarthen, C. & Aitken, K. (2003). Intersubjectivité chez le nourrisson : recherche, théorie et application clinique. *Devenir*, 15, 309-428. <https://doi.org/10.3917/dev.034.0309>
- Tustin, F. (1977). *Autisme et psychose de l'enfant*, (éd. 1997), (M. Davidovici, Trad.). Paris : Le seuil. (Ouvrage initialement publié en 1972)
- Tustin, F. (1986). *Les états autistiques chez l'enfant*, (éd. 2003), (C. Cler & M. Davidovici, Trad.). Paris : Le seuil, Couleur psy. (Ouvrage initialement publié en 1981).
- Tustin, F. (1987). Validation des découvertes sur l'autisme. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, (5).

- Tustin, F. (1989). *Le trou noir de la psyché*. (P. Chemla, Trad.), Paris : Le Seuil. Tustin F. (Ouvrage initialement publié en 1986)
- Tustin, F. (1992). *Autisme et protection*. (A-L. Hacker, Trad.), Paris : Le seuil. (Ouvrage initialement publié en 1990).
- Urwand, S. (2002). Le «groupe-analyse» pour des enfants autistes et psychotiques. *Enfances & Psy*, n°<sup>19), 54-62. <https://doi.org/10.3917/ep.019.0054>
- Vacheret, C. (2005). Pourquoi le groupe et l'objet médiateur dans le soin psychique ? Dans : D. Bass éd., *Au fil de la parole, des groupes pour dire* (pp. 269-278). Toulouse: Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.decae.2005.01.0269>
- Vacheret, C. (2011). Le groupe et l'objet médiateur : quelles fonctions et quelles synergies. Dans J-B. Chapelier et al., *Groupe, contenance et créativité* (159-171). Ramonville Saint-Agne : Érès. Groupes thérapeutiques.
- Vezina, L. (2006). *Le violoncelle ses origines, son histoire, ses interprètes*. Montréal : Varia.
- Winnicott, D.W., (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse*, (J. Kalmanovitch, Trad.), (éd.2004). Paris : Payot. (Recueil initialement publié en 1958)
- Winnicott, D.W., (1975). *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, (C. Monod et J.-B. Pontalis, Trad.), (éd.2003). Paris : Folio Essais Gallimard. (Ouvrage initialement publié en 1971)
- Winnicott, D.W. (1975). La crainte de l'effondrement, (D. Goldstein, Trad.), *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°11, 35-44. (Article initialement publié en 1974)
- Winnicott, D.W. (1979). *La consultation thérapeutique et l'enfant*, (C. Monod, Trad.), (éd. 2011). Paris : Gallimard. (Recueil initialement publié en 1971)
- Wollman, I. (2013). *Perception bimodale des violonistes en situation de jeu : influence des retours auditif et vibrotactile sur l'évaluation du violon*, Thèse de doctorat de l'université Pierre et Marie Curie. Consulté à l'adresse : <http://www.theses.fr/2013PA066593>

DISCOGRAPHIE

Albeniz I., (1901). Suite Espagnole, Asturias, par John Williams (2007, mars 4). [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=oEffbuT3I6A>

Aznavour, C. (1965) La Bohême, sur un texte de J. Plante. (24 novembre 2012) [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=hWLC0J52b2I>

Bach J-S., Gounod C. Ave Maria par Yo-Yo Ma & Bobby McFerrin, (album Hush). (2011, avril 16). [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=s1sSqlxY-k8>

Bach J-S., (1720). Prélude de la première suite pour violoncelle seul, Cello suite Nr.1 | Ophélie Gaillard. (2011, mai 18). [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=poCw2CCrfzA>

Brahms J., (1868). *Bonsoir, bonne nuit*, Johannes Brahms Lullaby. (2007, août 12). [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=t894eGoymio>

Camille, (2012, mars 9). Tout dit (album Ilo Veyou) [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Ncuao5KQDcQ>

Chostakovich D., (1934). *Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur* (op.40).

Chostakovich D., (1944). *Trio pour piano et cordes n°2 en mi mineur* (op.67).

Fauré G., (1883). Elégie en ut mineur op. 24 par le duo Adama. (2017, janvier 23). [Fichier vidéo].

YouTube. Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=7zs24_a3XLo

Gershwin G., (1927). Summertime, extrait de l'Opéra *Porgy and Bess* sur un livret d'I. Gershwin.

Paula Ingram (sung by Harolyn Blackwell) The London Philharmonic conducted by Sir Simon Rattle The Glyndebourne Chorus (19 juillet 2009) [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=NghjBMn6ZJM>

Reprise par Ella Fitzgerald (21 juin 2010) : [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=u2bigf337aU>

Reprise par Janis Joplin (27 sept. 2013) : [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=9pQMb2niOO8>

Reprise par Angélique Kidjo (8 octobre 2011) : [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=RYk670bY2-s>

Grieg E., (1875). Chanson de Solveig in *Peer Gynt* Acte III. Grieg : Peer Gynt suite n°2, Chanson de Solveig (Orchestre philharmonique de Radio France). (2019, mai 3). [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=TOEXQo630rA>

Piazzola A., (1974). *Libertango* par Yoyo Ma. (2008, août 29). (Album Soul of the Tango), [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=WdoHeJBbNs0>

Schubert F., (1825). *Ave Maria*, arrangement par Yo-Yo Ma et Bobby Mc Ferrin [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=s1sSqlxY-k8>

Tchaïkovski P.I., (1871) Danse des petits cygnes, acte IV in *Le lac des cygnes*. Swan Lake by Rudolf Nureyev - Pas de quatre. (2019, février 20). [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Ip3PdyaSgU>

Van Beethoven L., (1824) Hymne à la joie. (2017, juin 29). [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=Ij19II19_Io

Musiques écoutées pour l'écriture, l'inspiration, le vibratoire...

Tout particulièrement, une pépite d'accordage vibratoire et une belle illustration de «montée» comme Lalo les aime (passage de 9 :30 à 11 :45)

Dvorák A., concerto pour violoncelle et orchestre (Jacqueline Dupré et l'orchestre symphonique de Chicago dirigé par D. Barenboïm) : [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=llB7NaWLUc4>

A l'écoute du beau

Rachmaninov S., concerto n°2 pour piano et orchestre, une référence : [Fichier vidéo]. *YouTube*. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=-90Hlutq3Z8> (O. Lugansky et l'orchestre national de France dirigé par E. Krivin)

MEDIAGRAPHIE

Expérience des plaques vibrantes :

Chladni, E. cité par Cantat S., Hillairet L. (2020). *Les figures «sonores» de Chladni*. Images des Mathématiques, CNRS, 2020. Consulté le 22/07/2022 sur <https://images.math.cnrs.fr/Les-figures-sonores-de-Chladni>

Fadel, K. (2014, 22/11). Sons et Vibrations: Figures de Chladni. YouTube. <https://www.qwant.com/?q=figure%20de%20chladni&t=videos&o=0:5fa61f8088cfdb57c128ca76de2e2d2d>

Laznik, M-C. (2013, 28/11). Autisme Bébé - vers un dépistage précoce. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fxQQnUst6iQ>

Pont de la Basse-Chaîne. (2021). Dans Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pont_de_la_Basse-Cha%C3%Aene&oldid=179733955

Yo-yo Ma, violoncelliste, joue Libertango d'A. Piazzola (album «Soul of the Tango»), on entend distinctement le «grattage» en introduction : https://www.youtube.com/watch?v=Jl_aQvy1i8I

ANNEXES

Annexe A : Tableaux récapitulatifs des séances

ANNEE 1 (2018-2019)								
DAPHNE			FLAVIEN			TOUDI		
Séance	Obsécri	FILM	Séance	Obsécri	FILM	Séance	Obsécri	FILM
n°1	NON	18/09/18	n°1	NON	24/09/18	n°1	NON	15/03/18
n°2	OUI	Non	n°2	OUI	08/10/18	n°2	NON	Non
n°3	NON	02/10/18	n°3	OUI	15/10/18	n°3	NON	08/11/18
n°4	NON	09/10/18	n°4	OUI	12/11/18	n°4	NON	15/11/18
n°5	NON	13/11/18	n°5	OUI	19/11/18	n°5	OUI	22/11/18
n°6	NON	20/11/18	n°6	OUI	26/11/18	n°6	OUI	13/12/18
n°7	NON	27/11/18	n°7	OUI		n°7	NON	20/12/18
n°8	OUI		n°8	OUI	17/12/18	n°8	NON	Non
n°9	OUI		n°9	NON	07/01/19	n°9	NON	17/01/19
n°10	NON	18/12/18	n°10	OUI	21/01/19	n°10	NON	24/01/19
n°11	NON	08/01/19	n°11	OUI	04/02/19	n°11	NON	31/01/19
n°12	NON	15/01/19	n°12	OUI	11/02/19	n°12	NON	07/02/19
n°13	NON	22/01/19	n°13	OUI	25/02/19	n°13	NON	28/02/19
n°14	NON	29/01/19	n°14	OUI	04/03/19	n°14	OUI	07/03/19
n°15	NON	05/02/19	n°15	OUI	11/03/19	n°15	OUI	21/03/19
n°16	NON	26/02/19	n°16	OUI	25/03/19	n°16	NON	28/03/19
n°17	NON	05/03/19	n°17	OUI	01/04/19	n°17	OUI	04/04/19
n°18	NON	19/03/19	n°18	OUI	29/04/19	n°18	OUI	25/04/19
n°19	NON	26/03/19	n°19	OUI	06/05/19	n°19	NON	02/05/19
n°20	NON	30/04/19	n°20	OUI	13/05/19	n°20	NON	16/05/19
n°21	NON	07/05/19	n°21	NON	03/06/19	n°21	NON	06/06/19
n°22	NON	14/05/19	n°22	OUI	17/06/19	n°22	NON	13/06/19
n°23	no video	21/05/19	n°23		01/07/19	n°23	NON	04/06/19
n°24	NON	04/06/19						
n°25	NON	11/06/19						
n°26	NON	25/06/19						
n°27	NON	02/07/19						

ANNEE 2 (2019-2020)								
DAPHNE			FLAVIEN			DUO		
Séance	Obsécri	FILM	Séance	Obsécri	FILM	Séance	Obsécri	FILM
n°28	NON	12/09/19	n°24	NON	12/09/19	n°1	NON	19/09/19
n°29	NON	19/09/19	n°25	NON	19/09/19	n°2	NON	26/09/19
n°30	NON	26/09/19	n°26	NON	26/09/19	n°3	NON	03/10/19
n°31	NON	03/10/19	n°27	NON	03/10/19	n°4	NON	10/10/19
n°32	NON	10/10/19	n°28	NON	10/10/19	n°5	OUI	24/10/19
n°33	NON	17/10/19	n°29	NON	17/10/19	n°6	OUI	07/11/19
n°34	OUI	24/10/19	n°30	NON	24/10/19	n°7	NON	14/11/19
n°35	OUI	07/11/19	n°31	OUI	07/11/19	n°8	NON	Non 23/01/20
n°36	OUI	14/11/19	n°32	OUI	14/11/19	n°9	OUI	28/11/19
n°37	OUI	21/11/19	n°33	OUI	21/11/19	n°10	OUI	Non 23/01/20
n°38	OUI	28/11/19	n°34	OUI	28/11/19	n°11	OUI	30/01/20
n°39	OUI	12/12/19	n°35	OUI	09/01/20	n°12	OUI	06/02/20
n°40	OUI	09/01/20	n°36	OUI	16/01/20	n°13	NON	13/02/20
n°41	OUI	16/01/20	n°37	OUI	23/01/20	n°14	NON	05/03/20
n°42	OUI	23/01/20	n°38	OUI	13/02/20	n°15	NON	12/03/20
n°43	OUI	13/02/20	n°39	OUI	05/03/20			
n°44	OUI	05/03/20	n°40	OUI	12/03/20			
n°45	OUI	12/03/20						
FIN : confinement								
Pas de reprise pour Flavien (orienté en MAS) ni pour le groupe du fait des contraintes sanitaires								
Reprise en individuel pour Daphné								
TOTAL	Séances Daphné	45						
	Séances Flavien	40						
	Séances Groupales	38						

Annexe B : Instrumentarium



Tan-tan



Claves



Castagnette à manche



Maracas



Cabassa



Guiro



Flûte à coulisse



Harmonica



Kazoo

2 Tubes PVC sur pied

Annexe C : Violoncelle

C.1-Mon instrument

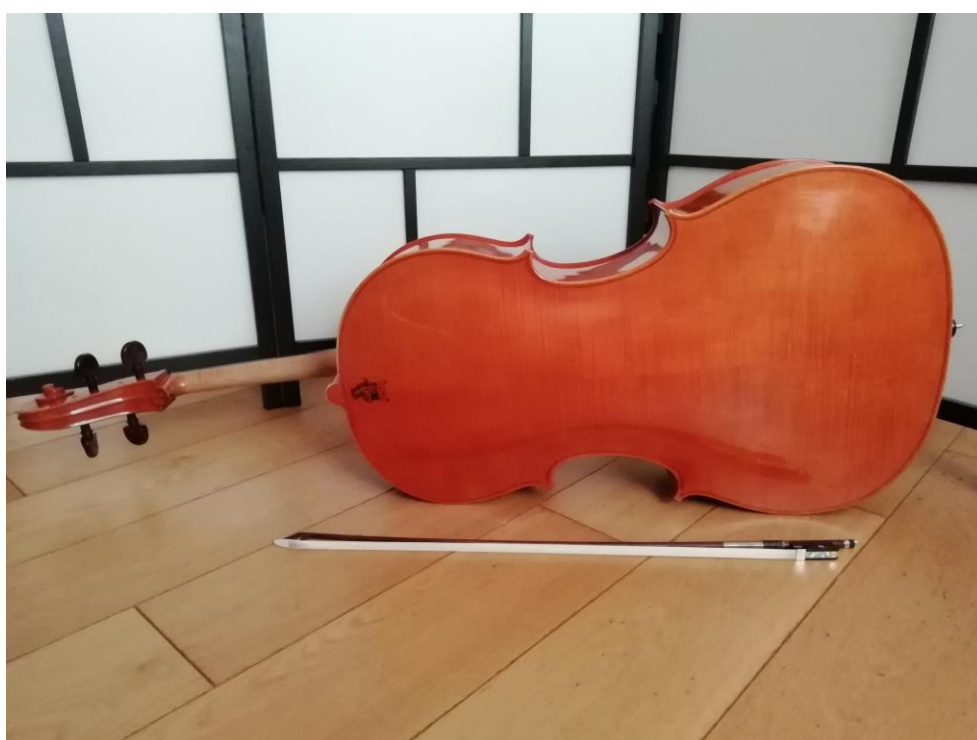
C.1.1 Violoncelle et archet de face (pique rentrée)



C.1.2 Violoncelle et archet (vue de profil)



C.1.3 Violoncelle et archet (vue de dos)



C.2-Noms des différentes parties du violoncelle

Nomenclature issue de l'ouvrage de Vezina, L. (2006). *Le violoncelle ses origines, son histoire, ses interprètes.*

Chevalet

Âme

Barre

LA TÊTE

Le cheviller

La nervure

La coulisse

Le bouton

La mortaise

Les joues

Le chanfrein

Les chevilles

Le manche

La touche

Le sillet

LE CORPS DE L'INSTRUMENT

La table d'harmonie

Les bords

Les ouïes/ les esses/ les FF

Le sillet (inférieur)

Le fond

La couronne

Les voûtes

Les éclisses

Les tasseaux et les blocs de coin

Les contre-éclisses

Les filets

L'onglet

Le bec

La ragreyure ou la gorge

L'échancrure ou les CC

Les petites esses

Le cordier

Les cordes

Le bouton (au bas de l'instrument)

La pique.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	8
I. PROBLEMATIQUE	12
II. HYPOTHESES	15
II. 1. Première Hypothèse.....	15
II. 1. 1. <i>Sous-hypothèse</i>	16
II. 2. Seconde hypothèse	17
II. 2. 1. <i>Première sous-hypothèse</i>	18
II. 2. 2. <i>Seconde sous-hypothèse</i>	19
II. 2. 3. <i>Troisième sous-hypothèse</i>	20
III. POINTS D'APPUI THEORIQUES.....	21
III. 1. Regards historique et multidisciplinaire du vibratoire	22
III. 1. 1. Étymologie et définitions	23
III. 1. 2. En guise d'introduction : l'acoustique et la physique	26
III. 1. 2. 1. L'effondrement...Des propriétés extrêmes du vibratoire en acoustique.....	26
III. 1. 2. 3. Voir le son.....	27
III. 1. 3. Vibratoire et musique	28
III. 1. 3. 1. «De la musique», regard du siècle des lumières.....	29
III. 1. 3. 2. Perception auditive et retour vibrotactile	31
III. 1. 3. 3. La recherche en musique et en acoustique	34
III. 1. 3. 4. Les objets sonores, esquisse d'un rapport au temps et à l'espace.....	36
III. 1. 3. 5. Le rythme	37
III. 1. 3. 6. Approche cognitive et psychologique de la musique	39
III. 1. 3. 6. 1. Cerveau et musique	39
III. 1. 3. 6. 2. Langage et musique.....	43
III. 1. 3. 6. 3. Psychologie et musique	44
III. 1. 4. Développement psychosensoriel et vibratoire.....	47
III. 1. 4. 1. Un regard historique sur la sensorialité	48
III. 1. 4. 2. Sensorialité et interactions précoces.....	54
III. 1. 4. 2. 1. Développement de la sensorialité in utero.....	54
III. 1. 4. 2. 2. Tenir et lâcher, le toucher in utero, la base de la rencontre avec le monde.....	55
III. 1. 4. 2. 3. Intersubjectivité du nourrisson	55
III. 1. 4. 2. 4. Les premières semaines de vie et la constitution de proto-représentations	57
III. 1. 4. 2. 5. L'imitation, compétence précoce de repérage du mouvement.....	58
III. 1. 4. 2. 6. Repères sur le développement du sens musical.....	59
III. 1. 4. 2. 7. La musicalité dans les relations précoces	60
III. 1. 4. 3. Approche psycho-corporelle.....	62

III. 1. 4. 3. 1. Les flux sensoriels et la gravité	62
III. 1. 4. 3. 2. La structure radiaire et le rythme.....	64
III. 1. 4. 3. 3. Psycho-phonologie pour une mécanique essentielle à l'origine de la voix	65
III. 1. 5. Approches philosophique et ethnomusicologique	68
III. 1. 5. 1. Du vertige dans le chaos, aux prémices du Rythme	68
III. 1. 5. 2. La musique et la transe : apport de l'ethnomusicologie.....	69
III. 1. 5. 3. Pour une pensée philosophique de la musique	71
III. 1. 5. 3. 1. La musique et le rapport au temps	72
III. 1. 5. 3. 2. A propos des harmonies vibrantes	73
III. 1. 5. 3. 3. Dans quel état d'esprit musique-t-on ?	74
III. 2. Vibratoire et créativité.....	76
III. 2. 1. Les pulsions et la naissance du sujet	77
III. 2. 1. 1. Aux origines des pulsions.....	77
III. 2. 1. 2. Energie libre et énergie liée, du processus primaire au processus secondaire	79
III. 2. 1. 3. Le pare-excitations	81
III. 2. 1. 4. Excitation et pulsion.....	81
III. 2. 1. 5. Les grandes «polarités» organisant la vie psychique.....	84
III. 2. 1. 5. 1. Polarité réelle, moi-monde extérieur	86
III. 2. 1. 5. 2. Polarité économique plaisir-déplaisir	87
III. 2. 1. 6. Pulsion de vie et pulsion de mort	88
III. 2. 1. 7. Narcissisme primaire et notion de Soi.....	89
III. 2. 1. 8. Troisième temps pulsionnel, la pulsion invocante	93
III. 2. 2. Le négatif et l'hallucinoire	96
III. 2. 2. 1 L'hallucination.....	96
III. 2. 2. 2. Hallucinoire et négatif.....	98
III. 2. 2. 3. Enjeu du vibratoire dans le champ des perceptions.....	102
III. 2. 2. 4. La dualité négative du psychisme	102
III. 2. 2. 5. L'inversion pulsionnelle fondamentale.....	104
III. 2. 2. 6. Hallucinoire et illusion	105
III. 2. 2. 7. Mouvement et formes motrices de l'hallucinoire.....	105
III. 2. 3. Les processus de symbolisation	107
III. 2. 3. 1. Le regard de la psychanalyse, les principales définitions.....	107
III. 2. 3. 2. Le champ de l'originaire	109
III. 2. 3. 3. La symbolisation primaire.....	112
III. 2. 3. 3. 1. Symbolisation primaire et contenance.....	114
III. 2. 3. 3. 2. Les signifiants de démarcation	116
III. 2. 3. 3. 3. Les signifiants formels	117
III. 2. 3. 3. 4. La dynamique de la symbolisation ou les indices du vibratoire	117

III. 2. 3. 4. Créativité et processus créateur	119
III. 2. 3. 4. 1. Le médium malléable et la création.....	120
III. 2. 3. 4. 2. Les premières expériences du beau, le rôle des sens	121
III. 2. 3. 4. 3. Les étapes de la création.....	122
III. 2. 3. 4. 4. Les processus impliqués dans l'acte créateur	124
III. 3. Vibratoire et soin	127
III. 3. 1. L'objet sonore dans la clinique	128
III. 3. 1. 1. L'enveloppe musicale.....	129
III. 3. 1. 2. Le tact, l'écoute et le rythme	131
III. 3. 1. 3. L'enveloppe sonore et la fonction d'objet contenant optimal.....	131
III. 3. 2. Dispositif thérapeutique	133
III. 3. 2. 1. L'expérience source.....	133
III. 3. 2. 2. Le modèle du jeu	134
III. 3. 2. 3. Une posture clinique, une approche humaniste	135
III. 3. 2. 4. Les médiations thérapeutiques	137
III. 3. 2. 4.1. L'associativité sensori-motrice à l'œuvre	139
III. 3. 2. 5. La clinique groupale.....	141
III. 3. 2. 5. 1. L'appareil psychique groupal	141
III. 3. 2. 5. 2. Le groupe dans les cliniques de l'extrême.....	142
III. 3. 3. Vibratoire et clinique des autismes.....	146
III. 3. 3. 1. Approches cliniques de référence	147
III. 3. 3. 1. 1. L'autisme, défense d'un sujet fragile dans un environnement terrifiant	147
III. 3. 3. 1. 2. L'autisme, sensorialité du sujet et rapport à l'espace-temps.....	150
III. 3. 3. 1. 3. Autisme et enveloppes.....	152
III. 3. 3. 1. 4. Autisme, jeu avec les vibrations et oralité	153
III. 3. 3. 2. Les contributions des autres champs de la psychologie	155
III. 3. 3. 2. 1. La malvoyance du mouvement.....	155
III. 3. 3. 2. 2. Particularités du développement psychomoteur	157
Conclusion de la partie théorique.....	159
IV. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	160
IV. 1. Contexte temporel et spatial de la recherche	161
IV. 2. Méthodologie clinique	163
IV. 2. 1. La médiation musicale.....	164
IV. 2. 2. Déroulement général des séances individuelles, l'espace et le temps	165
IV. 2. 3. Objets médiateurs	168
IV. 2. 3. 1. Instrumentarium	168
IV. 2. 3. 2. Violoncelle.....	168
IV. 2. 3. 3. Musiques enregistrées pour l'atelier groupal.....	169

IV. 3. Cadre-dispositif de recherche	170
IV. 4. 3. 1. Enregistrements vidéo	171
IV. 4. 3. 2. Place de l'observatrice-écrivante	171
IV. 4. 3. 2. 1. Sans observatrice écrivante et/ou sans co-thérapeute	172
IV. 4. 3. 3. La co-thérapie.....	172
IV. 4. 3. 4. Choix de l'objet-médiateur violoncelle	173
IV. 4. 3. 6. Le tableau du vibratoire-phénomène et du vibratoire-processus	176
V. ANALYSE DU VIBRATOIRE DANS LA CLINIQUE	179
V. 1. Daphné.....	180
V. 1. 1. Présentation.....	180
V. 1. 1. 1. Lieux de l'atelier.....	182
V. 1. 1. 2. Première année.....	183
V. 1. 1. 3. Contexte, adaptation à l'environnement, surprises	183
V. 1. 2. Expressions du phénomène vibratoire avec Daphné.....	187
V. 1. 2. 1. Corps, espace et mouvement.....	187
V. 1. 2. 1. 1. Regard et investissement visuel	189
V. 1. 2. 1. 2. La distance	190
V. 1. 2. 1. 3. L'engagement dans la relation.....	192
V. 1. 2. 1. 4. Apprivoiser un nouvel espace	194
V. 1. 2. 1. 5. La sécurité du sol	197
V. 1. 2. 1. 6. Vers un Soi unifié.....	198
V. 1. 2. 1. 7. L'associativité sensori-motrice.....	200
V. 1. 2. 1. 8. Les mouvements corporels : du binaire au ternaire.....	203
V. 1. 2. 1. 9. Engagement affectif, jeux de postures et accordage affectif	205
V. 1. 2. 1. 10. Synthèse	208
V. 1. 2. 2. Sphère bucco-pharyngée.....	210
V. 1. 2. 2. 1. L'importance subtile du souffle vibratoire	210
V. 1. 2. 2. 2. Oralité et vibration vocale.....	212
V. 1. 2. 2. 3. Vibratoire organique, investissement du monde	213
V. 1. 2. 2. 4. Une expressivité aux allures de langage qui saisit le monde.....	215
V. 1. 2. 2. 5. De la partie au tout : vibratoire oral se déployant dans le corps.....	217
V. 1. 2. 2. 6. La fragilité de l'enveloppe et les indices d'accordage	218
V. 1. 2. 2. 7. Synthèse	220
V. 1. 2. 3. Jeu sur le médium	221
V. 1. 2. 3. 1. Habiter son corps, en appui sur le violoncelle	221
V. 1. 2. 3. 2. Accordage et dialogue esthétique.....	223
V. 1. 2. 3. 3. Apprivoisement du tiers, du binaire au ternaire	229
V. 1. 2. 3. 4. Expression de désirs, émergence d'un petit écart, jeu avec les émotions.....	234

V. 1. 2. 3. 5. Synthèse	238
V. 1. 3. Synthèse des éléments phénoménologiques et processuels du vibratoire chez Daphné au regard des hypothèses de travail	239
V. 1. 3. 1. Première hypothèse	239
V. 1. 3. 2. Seconde hypothèse	244
V. 1. 3. 3. Conclusion	250
V. 1. 4. Critique du cadre de recherche	251
V. 1. 4. 1. Modification du lieu des ateliers	251
V. 1. 4. 2. Changement de co-thérapeute	252
V. 1. 4. 3. Observations discontinues	252
V. 1. 4. 4. Notes sur l'écriture	253
V. 2. Flavien	254
V. 2. 1. Présentation	254
V. 2. 1. 1. Un apprivoisement, un engagement	254
V. 2. 1. 2. Un sujet dans son corps, présentation sensorielle et motrice de Flavien	256
V. 2. 1. 2. 1. Le regard	256
V. 2. 1. 2. 2. L'ouïe	257
V. 2. 1. 2. 3. La voix	258
V. 2. 1. 2. 4. L'odorat	258
V. 2. 1. 2. 5. Le toucher	259
V. 2. 1. 2. 6. Mouvement, rythme et investissement de l'espace	260
V. 2. 1. 3. Les enveloppes successives mises en place pour l'atelier à médiation	261
V. 2. 2. Vibratoire-phénomène chez Flavien et analyse processuelle	263
V. 2. 2. 1. Sphère bucco-pharyngée	263
V. 2. 2. 1. 1. La voix nourrie par le vibratoire	263
V. 2. 2. 1. 2. La voix coincée entre dedans et dehors, investissement du respire	265
V. 2. 2. 1. 3. Risque de l'ouverture et tentatives de contenance en appui sur le vibratoire	268
V. 2. 2. 1. 4. Le silence, risque et potentialité activatrice de la relation	270
V. 2. 2. 1. 5. Voix chantée et voix parlée	271
V. 2. 2. 1. 6. La voix chantée qui raconte	273
V. 2. 2. 1. 7. Le vibratoire et le sens	273
V. 2. 2. 1. 8. Voix et violoncelle, différenciation, décollement des objets, début de maîtrise des limites	276
V. 2. 2. 1. 9. Voyage dans la tessiture : «la voix d'en haut et la voix d'en bas», poursuite de différenciation, début de spatialisation	279
V. 2. 2. 1. 10. Synthèse	281
V. 2. 2. 2. Corps dans l'espace	283
V. 2. 2. 2. 1. Épreuve du vide, place du vibratoire dans la recherche de contenance	284
V. 2. 2. 2. 2. Exploration des limites, place du corps dans l'espace	291
V. 2. 2. 2. 3. Articulation	296

V. 2. 2. 2. 3. 4. Elaboration du triptyque.....	296
V. 2. 2. 2. 3. 5. Ancrage corporel, articulation des deux hémicorps	297
V. 2. 2. 2. 4. Corps et mouvement	300
V. 2. 2. 2. 4. 1. Travail des liens entre éprouvés corporels, espace et mots dans la relation	300
V. 2. 2. 2. 4. 2. Etre tenu et se tenir	301
V. 2. 2. 2. 4. 3. Etre tenu, se tenir, se lâcher et se saisir	302
V. 2. 2. 2. 5. Synthèse	305
V. 2. 2. 3. Jeu sur le médium	307
V. 2. 2. 3. 1. De l'agrippement à l'adhésivité	307
V. 2. 2. 3. 2. Jeu de distanciation, spatialisation du lien	311
V. 2. 2. 3. 3. Incorporation et amorce de création.....	312
V. 2. 2. 3. 4. Différenciation, installation du petit écart.....	315
V. 2. 2. 3. 5. Consolidation des appuis et expériences de jeux	317
V. 2. 2. 3. 6. Se tenir sur et avec le violoncelle.....	322
V. 2. 2. 3. 7. L'excitation des vibrations, une intensité à explorer et à juguler	323
V. 2. 2. 3. 8. L'expérience technique et esthétique	323
V. 2. 2. 3. 9. Synthèse	326
V. 2. 2. 4. Rythme, atmosphère de l'atelier : le vibratoire émotionnel partagé au sein du processus créateur ou comment envisager le phénomène vibratoire sous l'angle affectif	327
V. 2. 2. 4. 1. Inscription de Flavien dans l'atelier et dans la relation	327
V. 2. 2. 4. 2. Expression d'affects identifiables, contextualisés	328
V. 2. 2. 4. 3. Esquisse de l'altérité, du binaire au ternaire : place du tiers, du corps et de l'émotion esthétique	329
V. 2. 2. 4. 4. Expressions, mimiques, témoignages émotionnels adressés	331
V. 2. 2. 4. 5. Jeu relationnel, partage/accordage affectif.....	332
V. 2. 2. 4. 6. Emotions, partages d'affects	334
V. 2. 3. Synthèse des éléments phénoménologiques et processuels du vibratoire chez Flavien au regard des hypothèses de travail.....	336
V. 2. 3. 1. Première hypothèse.....	336
V. 2. 3. 2. Seconde hypothèse.....	338
V. 2. 3. 3. Conclusion	341
V. 3. Atelier Duo	342
V. 3. 1. Présentation de l'atelier	342
V. 3. 2. Présentation des participants.....	343
V. 3. 3. Le phénomène vibratoire dans sa dimension singulière	344
V. 3. 3. 1. Les médiateurs de la voix	344
V. 3. 3. 1. 1. Utilisation du micro	344
V. 3. 3. 1. 1. 1. Lalo et le micro	344
V. 3. 3. 1. 1. 2. Le micro pour Orphée	345

V. 3. 3. 1. 2. Utilisation du kazoo	347
V. 3. 3. 1. 2. 1. Orphée.....	347
V. 3. 3. 2. Lalo, Orphée et le violoncelle	348
V. 3. 3. 2. 1. Electrification et jubilation	348
V. 3. 3. 2. 2. Les promenades dans les hauteurs avec Lalo	349
V. 3. 3. 2. 3. Orphée joue !	350
V. 3. 3. 3. «Son-langage» : la voix inscrite dans la relation.....	351
V. 3. 3. 3. 1 Interpellations	351
V. 3. 3. 3. 1. 1. Les ritournelles de Lalo.....	351
V. 3. 3. 3. 1. 2. Echolalies et appui mélodique chez Orphée	352
V. 3. 3. 3. 1. 3. Nos prénoms	353
V. 3. 3. 4. Ensemble !	353
V. 3. 4. Le vibratoire par et dans le groupe.....	355
V. 3. 4. 1. Le climat groupal	355
V. 3. 4. 1. 1. Vécu d'ensevelissement sous des voix lancinantes, la saturation sonore.....	355
V. 3. 4. 1. 2. Remplir le vide, le risque du silence pour Orphée et Lalo	356
V. 3. 4. 1. 3. Le tiraillement, l'écartèlement	357
V. 3. 4. 1. 4. De la recherche d'exclusivité à l'émergence des duos	359
V. 3. 4. 2. La rencontre groupale (accordage et créativité).....	361
V. 3. 4. 2. 1. Le rythme, la pulsation.....	363
V. 3. 4. 2. 2. Se quitter, se retrouver	364
V. 3. 4. 2. 3. L'accordage et la musique de chambre (la créativité)	366
V. 3. 5. Analyse des processus inhérents au vibratoire groupal.....	367
V. 3. 5. 1. Tableau récapitulatif des éléments du vibratoire-phénomène et vibratoire-processus dans le groupe	368
V. 3. 5. 2. Du chaos au rythme et à la créativité	371
V. 3. 6. Reprise des hypothèses de travail	374
V. 3. 6. 1. Première hypothèse.....	374
V. 3. 6. 1 Seconde hypothèse.....	379
V. 3. 7. Conclusion	383
V. 3. 8. Précisions sur le contre-transfert.....	384
V. 4. Mon regard sur le contre-transfert	387
V. 4. 1 Les mots.....	387
V. 4. 2. Les sons	388
VI. DEVELOPPEMENT CONCEPTUEL.....	392
VI. 1. Le vibratoire, concept à situer au regard de la théorie.....	392
VI. 2. Le vibratoire, phénomène et processus éprouvé dans la clinique des autismes	399
VI. 2. 1. Rappel de la première hypothèse et de la sous-hypothèse	399

VI. 2. 1 .1. Ce que l'analyse de la clinique a permis de préciser.....	399
VI. 2. 1 .1. 1. Corpuscules et ondes, la matérialité du monde	399
VI. 2. 1 .1. 2. La distance	400
VI. 2. 1 .1. 3. L'articulation	401
VI. 2. 1 .1. 4. Spatialisation du Soi-organisme-monde.....	402
VI. 2. 1 .1. 5. Temporalité	403
VI. 2. 2. Rappel de la seconde hypothèse et des sous-hypothèses	404
VI. 2. 2. 1. Ce que l'analyse de la clinique a permis de préciser.....	405
VI. 2. 2. 1. 1. Un environnement vibratoire actif : le monde-environnement	405
VI. 2. 2. 1. 2. Auto-saisie du sujet	406
VI. 2. 2. 1. 3. Saisie des objets du monde	407
VI. 3. Conceptualisation du vibratoire, proposition d'un modèle	408
VI. 3. 1. Vibratoire-phénomène.....	408
VI. 3. 1. 1. Vibratoire : préalable, fond, point d'appui à la rythmicité	408
VI. 3. 1. 2. Mise en forme dans l'espace et le rythme, la structuration du monde	409
VI. 3. 2. Vibratoire processus	412
VI. 3. 2. 1. Vibratoire-dynamique : l'articulation à la base du rythme	413
VI. 3. 2. 2. Vibratoire-économique.....	415
VI. 3. 2. 3. Vibratoire topique : Soi-monde-environnement.....	417
VI. 3. 2. 4. Vibratoire et symbolisation primaire : enclencheur potentiel de symbolisation.....	418
CONCLUSION.....	421
GLOSSAIRE MUSICAL.....	427
INDEX DES AUTEURS	429
BIBLIOGRAPHIE.....	430
DISCOGRAPHIE	440
MEDIAGRAPHIE	442
ANNEXES.....	443
Annexe A : Tableaux récapitulatifs des séances	443
Annexe B : Instrumentarium.....	445
Annexe C : Violoncelle.....	446
C.1-Mon instrument.....	446
C.1.1 Violoncelle et archet de face (pique rentrée)	446
C.1.2 Violoncelle et archet (vue de profil)	447
C.1.3 Violoncelle et archet (vue de dos).....	448
C.2-Noms des différentes parties du violoncelle.....	449
TABLE DES MATIERES	450

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné(e) Emilie Pain
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiant(e) le **14 / 09 / 2022**

Titre : Analyse psychanalytique du concept de vibratoire

Mots clés : vibratoire, autisme, symbolisation, violoncelle, médiation thérapeutique

Résumé : Cette thèse tend à conceptualiser le vibratoire en articulant des références théoriques pluridisciplinaires avec des expériences cliniques issues d'ateliers à médiation thérapeutique «violoncelle» auprès de jeunes personnes souffrant d'autisme.

Ce travail se déploie en quatre parties. Une première partie vise à poser le cadre théorique à partir duquel va s'élaborer le dispositif thérapeutique et de recherche, ainsi que la conceptualisation future. Une seconde partie permet de détailler la méthodologie employée et ses justifications théoriques. La troisième partie est constituée de trois vignettes cliniques détaillées et analysées à l'appui d'un référentiel psychanalytique. Enfin la quatrième partie consiste en une définition du vibratoire-phénomène et une conceptualisation du

vibratoire-processus.

L'ensemble de ce travail, tant sur le terrain clinique que dans sa dimension réflexive, s'appuie sur des théorisations humanistes. Ainsi, le concept de vibratoire ne s'envisage qu'au carrefour d'approches philosophique, esthétique, ethnomusicologique, psychologique et psychanalytique. Le positionnement clinique pluridisciplinaire en cothérapie ainsi que l'emploi d'une médiation thérapeutique singulière visent à accueillir de façon spécifique le phénomène vibratoire et ainsi permettre des observations fines et répétées tout en garantissant un accompagnement thérapeutique global. Le concept ainsi défini propose une mise en perspective des enjeux de la symbolisation dans une clinique singulière.

Title : Psychoanalytic analysis of the concept of vibratory

Keywords : vibratory, autism, symbolization, cello, therapeutic mediation

Abstract : This thesis aims at conceptualizing the vibratory process by articulating multidisciplinary theoretical references with clinical experiences from therapeutic cello workshops with young people suffering from autism. This work unfolds in four parts. The first part aims at establishing the theoretical framework from which the therapeutic and research device will be developed, as well as the future conceptualization. A second part allows us to detail the methodology used and its theoretical justifications. The third part consists of three clinical vignettes detailed and analysed with the support of a psychoanalytic reference frame. Finally, the fourth part will consist of a definition of the vibratory-phenomenon and a conceptualization of the vibratory-process.

All of this work, both in the clinical field and in its reflective dimension, is based on humanist theorizations. Thus, the concept of vibratory can only be considered at the crossroads of philosophical, aesthetic, ethnomusicological, psychological and psychoanalytical approaches. The multidisciplinary clinical positioning in cotherapy as well as the use of a singular therapeutic mediation aim at welcoming the vibratory phenomenon in a specific way and thus allowing fine and repeated observations while guaranteeing a global therapeutic accompaniment. The concept thus defined proposes a perspective of the stakes of symbolization in a singular clinic.