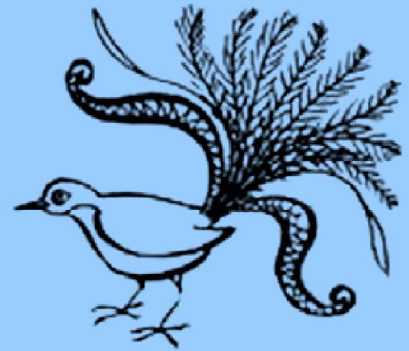


La Revue Française de Musicothérapie

Volume 40 numéro 01 mai 2022

Revel.unice.fr/rmusicotherapie





*La Revue Française
de Musicothérapie*

La Revue Française de Musicothérapie



Editorial



Impossible d'exercer la musicothérapie sans modèle(s) théorique(s), p. 03-05.

Dr Nicole Duperret-Gonzalez

Présidente de l'Association Française de Musicothérapie

Articles



Le chant d'Amour et de Psyché, p. 06-13.

Agostino Trotta



Musicothérapie auprès de patients ayant une sclérose en plaques : mise en œuvre en ambulatoire et intérêt d'une évaluation, p. 14-17.

Anthony Brault



***Unheard melodies* : la « fonction psychanalytique » dans l'écoute musicale en musicothérapie, p. 18-35.**

Oscar Pisanti



Quand les théories entrent en résonance dans la clinique du musicothérapeute, p. 36-48.

Marie Orantin

Quelles théories en jeu dans la musico-thérapie?, p. 49-56.

Christine Falquet

Devenir Musicothérapeute certifié au Canada, p. 57-60.

Lou Latil



Impossible d'exercer la musicothérapie sans modèle (s) théorique(s)

Docteur Nicole Gonzalez-Duperret

Présidente de l'Association Française de Musicothérapie

Résumé

Ce numéro de notre revue numérisée de la Revue Française de Musicothérapie est le premier à l'être directement dans le nouveau cadre d'archivage gouvernemental H.A.L.

Après un bref historique de notre revue, nous présentons quatre articles à orientation psychanalytique dont un écrit par un collègue italien, un article à orientation neuroscientifique, un article pratique concernant la place du musicothérapeute en institution, et un texte dans notre chronique professionnelle décrivant le parcours de professionnalisation au Canada d'une musicothérapeute française.

Abstract

This issue of our digital journal of the Revue Française de Musicothérapie is the first to be directly in the new government archiving framework H.A.L.

After a brief history of our review, we present four psychoanalytically oriented articles including one written by an Italian colleague, one neuroscientific oriented article, one practical article concerning the place of the music therapist in an institution, and a text in our professional chronicle describing the path of professionalization in Canada of a French music therapist.

Notre Revue Française de Musicothérapie fait peau neuve et devient référencée sur les sites d'archivage H.A.L. et Epi-revel.

C'est le fruit du travail d'une équipe basée à l'Université de Nice, qui a proposé que notre vieille revue, créée il y a quarante ans à l'Hôpital de La Roche Sur Yon par le Docteur Pierre Pennec, et le Professeur Édith Lecourt, en même temps que l'Association Française de Musicothérapie, soit référencée.

Nous pouvons continuer à remercier Jean-Luc Mutchler, Musicothérapeute dans cet Hôpital de la Roche sur Yon, dans un joli coin de Vendée, car il s'est impliqué énergiquement avec le secrétariat de son service de rattachement, afin que ce document papier si précieux pour les musicothérapeutes français puisse être édité pendant plus de trente années.

Nous pouvons remercier également le Professeur Jean-Michel VIVES, de l'Université de Nice, qui nous a aidé à effectuer le virage du Net en nous intégrant au catalogue RevEl@Nice, et en missionnant Frédéric Di Bisceglie, qui est notre « metteur en ondes musicothérapeutiques ».

Donc nous arrivons à un moment clef de la vie de notre Revue Française de Musicothérapie : celle d'une reconnaissance par les pouvoirs publics de son intérêt scientifique. Cela suppose évidemment un soin particulier dans le choix des articles qui pourront y être référencés, car les experts du site H.A.L. ont l'autorité de les accepter ou de les refuser. Et chaque auteur doit être un universitaire ou être en mesure de répondre à une affiliation à un Laboratoire Universitaire, ce qui est le cas pour les membres de l'Association Française de Musicothérapie dans le cadre d'une convention établie avec le Laboratoire du Professeur Todd Lubart.

Historiquement, rappelons-le, les articles diffusés ont été longtemps le fruit de communications effectuées lors des Journées

Scientifiques organisées par le Professeur Edith Lecourt à l'Université Paris Descartes, mais aussi des textes libres, bien souvent cliniques, qui avaient l'avantage de proposer aux collègues musicothérapeutes des outils techniques bien utiles. Avec les années, la pensée musicothérapeutique s'est affinée, les expériences se sont multipliées, et se sont affirmées dans leur polymorphisme et dans leur intérêt clinique et scientifique.

Si le chef de file de la musicothérapie psychanalytique, en France notamment, a été et reste le Professeur Édith Lecourt, d'autres façons d'appréhender cette discipline, de la penser et de la pratiquer, ont été tentées et se sont développées dans le monde entier.

Sans doute, s'imprégner de modèles théoriques différents de ceux qui nous ont été enseignés représente-t-il un effort particulier de la part des musicothérapeutes : il faut aller chercher des textes publiés dans d'autres langues que le français, et dans d'autres pays ?

Souvent d'ailleurs les différences se font d'abord à partir des dispositifs, plus que des modèles de pensée théoriques.

Il existe en effet des différences essentielles dans ces dispositifs, concernant par exemple la prise de parole du musicothérapeute en séance : ainsi Rolando Benenzon préconise une implication physique et musicale du musicothérapeute dans sa relation thérapeutique avec son patient en séance, (avec élaboration théorique dans l'après-coup de la séance), tandis que la plupart de nos dispositifs français mettent le musicothérapeute en scène verbalement tout autant que musicalement.

Le numéro du début d'année 2022 de la Revue Française de Musicothérapie est le premier à exister dans ce nouveau cadre de diffusion. Il permet la publication d'articles très élaborés, qui offrent des approches explicatives des phénomènes survenant en séance s'appuyant sur l'écoute psychanalytique (Oscar Pisanti et Christine Falquet), ou mythologique élargie à la

psychanalyse (Anthony Brault et Agostino Trotta), et également neuroscientifique (Marie Orantin).

Marie Orantin nous dit : « La clinique nourrit la théorie... » et « ... La théorie éclaire la clinique ».

Il faut rappeler néanmoins qu'un musicothérapeute qui n'est pas psychanalyste aura du mal à prendre une posture psychanalytique et pourra cependant exercer son métier de manière efficace. Ses objectifs ne seront probablement pas, dans ce cas, l'écoute de l'inconscient de ses patients et l'analyse de sa relation trans-subjective avec eux ; cela n'empêchera pas son travail musicothérapeutique d'être opérant. Peut-être alors ce musicothérapeute sera-t-il plus attentif aux variations de comportements de ses patients, de leur gestuelle, de la qualité de leur voix, ou bien à l'émergence de certains affects qui pourront être mentalisés et mis en mots, à l'émergence même de mots chez certains patients qui n'avait pas accès à la parole, en un mot à l'aspect clinique de la séance qu'il mène.

Peut-être même sera-t-il sensible à l'évolution de la structuration du discours musical en musicothérapie active ?

L'Association Française de Musicothérapie, ne l'oublions pas, revendique son statut de « transculturel » qui permet à des musicothérapeutes non psychanalystes d'y adhérer et de s'y épanouir, et aussi des musicothérapeutes d'une autre nationalité ou résident d'un autre pays, européen ou extra-européen. Ainsi nous avons aujourd'hui par exemple le plaisir de diffuser dans notre chronique professionnelle le témoignage de Lou Latil, détentrice d'un master français de création artistique, option « musicothérapie », qui nous décrit combien ce diplôme n'est qu'une première étape pour obtenir au Canada un titre de musicothérapeute reconnu par l'Etat.

L'article de Nicole Gonzalez-Duperret, enfin, est issu d'une conférence effectuée dans le cadre du Webdomadaire de 2021 organisé

par la Fédération Française de Musicothérapie : son intérêt est pratique et concerne les conditions d'exercice du musicothérapeute dans les institutions en France.

La qualité des articles collectés dans ce numéro est indéniable et dynamisante pour le lecteur musicothérapeute, qui vérifie une fois de plus combien notre médium, la musique, nous échappe sans cesse dans sa définition et dans les effets qu'il produit sur ses auditeurs.



Le chant d'Amour et de Psyché

Agostino Trotta

Musicothérapeute, Paris (France), Campobasso (Italie)

Résumé

Dans ce titre d'apparence simple mais pourtant captivant, se dissimulent plusieurs concepts sur lesquels la psychologie des profondeurs et la psychanalyse se sont déjà longuement penchées.

La fable d'Amour et Psyché, racontée de manière symbolique par Apulée, évoque en effet l'amour passionnel et pur en même temps entre la divinité (Éros, le dieu de l'amour) et l'âme, Psyché (en grec ancien souffle, force vitale, âme) ; elle évoque aussi les pulsions sexuelles (Éros et Thanatos) de vie et de mort, conçues par Freud. Finalement, la sculpture d'Antonio Canova « *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* », qui exalte la relation amoureuse et rédemptrice des deux personnages, peut ici symboliser la relation *musicothérapeutique* entre le patient et son thérapeute.

Mots-clés

Relation thérapeutique, syntonisations, Éros, Psyché, voix, corps, libido, ISO

Abstract

In this simple but captivating title, several concepts are hidden, concepts that deep psychology and psychoanalysis have already studied at length. The fable of Love and Psyche, symbolically told by Apuleius, in fact evokes passionate and pure love at the same time, between the divinity (Eros, the god of love) and the soul, Psyche (in ancient Greek breath, life force, soul); it also evokes the sexual impulses (Eros and Thanatos) of life and death, conceived by Freud. Finally, Antonio Canova's sculpture "Psyche revived by the kiss of Love", which exalts the loving and redemptive relationship of the two characters, can here symbolize the therapeutic relationship between the patient and his therapist.

Keywords

Therapeutic relationship, tunings, Éros, Psyché, voice, corps, libido, ISO

Éros et Psyché

Au centre du grand roman picaresque en onze livres *Les Métamorphoses*, ouvrage majeur de l'écrivain latin Apulée (env. 125-170), est enchâssée la *fabellam*, petite fable, (*Métamorphoses*, VI, 25, 1) d'Amour et Psyché. Éros (Amour) est originellement un dieu primitif né du Chaos (Hésiode, 1993), mais une tradition ultérieure le fait naître des amours de Vénus (Aphrodite) et de Mars (Ares). Il apparaît dans l'art grec vers le V^{ème} siècle av- JC, le plus souvent sous la forme d'un enfant muni d'ailes et portant un arc dont les flèches frappent ceux à qui il veut inspirer de l'amour (Neil, 2010).

Pour ce qui concerne Psyché, il existe toute une tradition antique, iconographique, philosophique et littéraire autour de son nom et de son interprétation. Avant de rejoindre la catégorie des mythes, Psyché se construit à partir d'images parfois contradictoires, à travers les siècles et rentre dans la catégorie des mythes qu'au XVII^e siècle (Bahier-Porte, 2008).

Depuis l'Antiquité grecque, elle est représentée par un papillon ou une femme papillon tout en étant la personnification d'une entité abstraite : l'âme (Platon et Homère). Le texte d'Apulée nous permet de l'interpréter selon trois lectures différentes : allégorique, « existentielle » (Psyché comme modèle de comportement) et esthétique (*ibid.*).

Sa signification allégorique profonde, très pertinente pour la musicothérapie, évoque l'âme souffrante qui peut guérir et revivre grâce à l'intervention des syntonisations affectives¹ avec le musicothérapeute (Postacchini, 2006), ce qui m'amène maintenant à suivre un autre chemin.

Analyse sonore et thérapeutique de la fable²

Entrant in quadam civitate...

C'est par ces mots, qui inaugurent la fable, que j'essayerai maintenant d'analyser, selon une lecture sonore et thérapeutique, les deux personnages principaux.

« Il était une fois, dans un certain pays, un roi et une reine qui avaient trois filles, toutes trois fort belles... ». D'entre les trois filles du roi, la cadette était d'une rare beauté, si belle que Vénus ne supportait plus d'être détrônée par elle. Malgré son exceptionnelle beauté, ou à cause d'elle, Psyché, adorée et vénérée du monde entier, n'arrive guère à recevoir des propositions de mariage. Et l'on peut déjà bien comprendre ici une déception de la part de la princesse. Son père est encore plus désespéré lorsqu'un oracle divin lui prophétise une union funèbre sur une falaise : celle de Psyché avec un *dragon qui porte en tous lieux la flamme et le fer homicide*, terreur de tous les dieux.

C'est ainsi qu'un grand cortège nuptial accompagne la jeune fille sur la falaise, le jour funeste prophétisé par l'oracle, mais ce qui devait être un cortège de mariage devient bientôt un cortège funèbre. Une description détaillée du contexte lugubre et contrit de ce moment nous a été donnée par Apulée grâce à la description de la musique qui accompagne cette procession : *la musique de la flûte nuptiale se changeait en une plaintive mélodie lydienne, les chants joyeux de mariage se transformaient en hurlements lugubres*. L'harmonie lydienne ici utilisée, entraînait en effet, selon la culture hellénique, des états d'esprit plaintifs et douloureux (Comotti, 1991).

Cette musique que, bien évidemment ne soulagera pas Psyché, nourrira plutôt son

¹Stern définit le concept de syntonisation, comme la réponse de résonance à l'état affectif de base, très différent de l'empathie. En effet la syntonisation remodèle les comportements de l'enfant, par l'emploi de métaphores non verbales et de l'analogie.

²Pour l'analyse textuelle du conte j'ai fait usage du texte original latin, de la traduction italienne et de la

traduction française : APULEIO, *La favola di Éros e Psiche*, testo originale a fronte, Giunti Demetra, Milano, 2007. APULÉE, *Amour et Psyché*, Flammarion, Paris, 1998.

La traduction de certains passages du texte latin, selon une lecture exégétique, a été aimablement fournie par la Pr. Sandra Garulli et le Pr. Andrea Savini.

désespoir lequel ne fera que de l'étendre.

Entre-temps, la colère de Vénus envers Psyché est si forte que même son fils, Éros, est appelé pour que sa flèche fasse tomber la jeune fille amoureuse du pire des monstres qui existe sur Terre. Mais l'ironie du sort, le dieu de l'amour, tombe lui-même éperdument amoureux de la beauté de cette jeune fille jusqu'à ce qu'elle devienne son épouse.

À partir de ce moment précis, Psyché est abandonnée, elle a tout perdu : l'objet aimé, sa famille, sa vie et ses amis n'existent plus. Elle tombe ainsi dans une sorte de mélancolie. Sa résistance naturelle à abandonner sa place dans la vie, amène Psyché dans une sorte de psychose hallucinatoire (Freud, 1917) dont la partie sonore joue un rôle très important. Dans sa solitude sur la falaise, la princesse, soudainement enveloppée par Zéphyr³, est amenée en secret dans la demeure du dieu Éros. Elle ne peut pas le voir car il ne veut se manifester à elle que la nuit, dans le feu de la passion. Dans cette *mise en acte*⁴ (Freud, 1914), Psyché ne voit personne dans le palais, mais elle entend les voix de ceux qui la servent pieusement. Lorsqu'elle voit des tables garnies ou prend des bains chauds, elle ne voit pas qui est à l'origine de ces services. Un orchestre joue pour soigner son mal-être, et des chanteurs entonnent des chants mélodieux, mais aucune créature n'apparaît à ses yeux. Ce n'est que dans le silence de la nuit (en psychanalyse le silence est associé aux instincts de mort), la solitude de cette demeure et dans la peur du dénouement, qu'Éros, dans un léger bruit⁵, se manifeste à Psyché et, dans la passion, en fait « sa femme ».

Voici une belle *image symbolique* du musicothérapeute qui doit d'abord s'ouvrir à l'inconscient du patient, à son *silence*, mais

discrètement (dans un *léger bruit*), pour ne pas violer la sensibilité de la personne. Dans le cabinet de musicothérapie insonorisé qui protège des fracas de la vie, le musicothérapeute rentre donc dans un état d'écoute particulier où il peut rejoindre la qualité de présence du patient et ses actes. Grâce au toucher des instruments musicaux, grâce à l'auto-bercement et à la voix que le patient utilise pour « se » chanter (la *passion*). Le musicothérapeute, comme dans tout travail analytique, doit s'ouvrir à l'inconscient du patient tout en restant, bien sûr, dans son état conscient : il doit réfléchir à la signification de l'action musicale et/ou symbolique et sur son éventuelle réponse liée au contre-transfert (Chodorow, 2003).

Le corps dans la relation thérapeutique

Psyché ne peut pas voir Éros, mais peut entendre sa voix et sentir son corps.

La voix est partie du corps. Le fait que Psyché ne puisse pas voir son amant avec les yeux, mais qu'elle puisse l'entendre, l'écouter et le sentir, nous amène ici à considérer l'importance du corps et de la voix dans la relation thérapeutique et encore plus dans la relation patient-musicothérapeute.

Le corps d'Éros est fondamental pour la construction de la relation amoureuse. Les deux personnages ne se connaissent pas, le dieu de l'amour communique avec son épouse d'abord à travers son corps, ensuite à travers sa voix. Le langage de son corps ne cache pas la passion qu'Éros a envers Psyché ; les deux sont engagés dans un dialogue entre leurs corps : une danse érotique. Comme dans toute relation, la libido est constamment présente, dans le parcours thérapeutique. Et encore plus

³Zéphyr (Favonius, en latin) est le vent d'Ouest, né de l'union d'Astréos, titan des étoiles, et d'Éos, la déesse de l'aurore. Dans l'Iliade, Zéphyr est violent et pluvieux, mais ensuite il est considéré comme un vent doux et léger. (Lambert- Harari, 2000).

⁴Dans l'essai d'oublier où de réprimer cette partie de son histoire, faite de douleur et de frustration, le passage à la mise en acte de Psyché est une tentative pour

soulager un état de tension psychique que elle ne peut plus tolérer.

⁵Selon Freud « tout le bruit de la vie émane d'Éros » (Freud, 1920- Lecourt, 1992). Cette pensée sonore est à la base de sa théorie psychanalytique qu'oppose les instincts de vie aux instincts de mort (symbolisés par le silence).

dans la musicothérapie surtout si le thérapeute utilise aussi la danse et le mouvement. On retrouve là, pendant le jeu avec les instruments, le *Mouvement Authentique* décrit par Mary Starks Whitehouse (largement utilisé en danse-thérapie), l'expression de l'énergie libidinale. En thérapie on n'a clairement pas l'intention de provoquer sexuellement nos patients, mais le corps et le corps en mouvement peuvent effectivement cacher une énergie sexuelle qui doit être considérée et analysée par le musicothérapeute. Bien qu'il s'agisse d'un moyen qui accentue la conscience de la présence du patient et du thérapeute, le corps est impliqué en musicothérapie dans une nouvelle découverte : celle de la « personne sexuelle » mais pour « ramener dans le corps du patient, sa sexualité personnelle » (Adler, 2003).

Dans les nuits de l'inconscient, quand la conscience ne peut rien contrôler, Éros vient visiter Psyché et le matin, avant le lever du soleil, il la quitte précipitamment, comme un rêve dont les images ne sont pas oubliées. Pour Psyché chaque matin est un nouveau matin, comme le premier matin du monde, comme l'aube première après l'obscurité primordiale : moment où le Soi émerge (Jung, 1989) et où peut se vérifier une séparation entre le monde du jour et le rêve, entre conscient et inconscient. Psyché vit une sorte de « séparation des Parents Originaires » (Neumann, 1978), ce qui l'amène à découvrir la symbolisation du *non verbal* comme, en suivi de musicothérapie, le patient qui n'utilise pas la parole, mais le langage sonore, fruit du langage de l'inconscient.

Sonos vocis incertea solitudinis erat solacium

Le son de cette voix impénétrable devient

réconfort à sa solitude

La seule manifestation d'Amour pour Psyché, après le corps, est la voix, fruit du souffle qui traverse le larynx, et qui séduit la jeune fille. « De tous les facteurs concourant à la phonation, le larynx est celui qui donne au chant toute sa personnalité » (Beaufils, 1954). Il est considéré comme un organe sexuel : « sa détermination première, sa croissance et ses anomalies sont étroitement fonction du système génital. On comprend donc à quel point le chant reflète le plus profond de l'être, et pourquoi il est appelé à séduire » (ibid.). L'excitation nocturne provoquée par la voix d'Éros peut avoir pour Psyché une correspondance symbolique avec l'étreinte sexuelle (Lecourt, 1992). En effet la voix d'Éros arrive jusqu'à pénétrer Psyché et elle lui répond avec des jouissances sonores⁶ qui produisent en elle un enchantement du Soi⁷ (ibid.). L'interdiction imposée par Éros de ne jamais découvrir son visage, entraîne Psyché à vivre dans ce rêve entre imagination et illusion. Elle ne voit pas Eros avec les *yeux de chair*, mais plutôt avec les *yeux de l'âme* (Bahier - Porte, 2008).

Mais, les sœurs de la princesse rentrent dans le conte d'Apulée. Elles détruisent la confiance entre les deux amoureux. On pense ici, par analogie, à la possible rechute du patient pendant son parcours thérapeutique. La sœur cadette est en effet amenée par ses deux sœurs à douter de son époux et à découvrir l'identité de son amant, car, selon les méchantes sœurs, celui-ci se cacherait en raison de son apparence monstrueuse. Au contraire, elle découvre que le monstre n'est nul autre que le dieu de l'amour, qui, une fois découvert, est profondément déçu et s'éloigne d'elle. A nouveau abandonnée et désespérée, Psyché

⁶Dans son ouvrage Lecourt illustre les principales théories freudiennes en relation au sonore et à la musique. Ici est mentionné le terme de « jouissance sonore » pour montrer la correspondance symbolique entre l'excitation sexuelle, provoquée par Éros (intrusive car il possède et pénètre Psyché) et

l'excitation sonore de Psyché qu'avec le cri de plaisir lui réponde.

⁷La voix, qui s'amplifie dans le cri de plaisir pendant la « jouissance sonore », peut être perçue dans cette relation symbiotique d'échange pulsionnel et sonore. L'effet obtenu est l'« enchantement » (Freud).

erre sur la Terre à la recherche de l'objet perdu. Entre-temps, Vénus découvre que son fils lui a désobéi, il l'a trahie. C'est alors non sans fourberie qu'elle propose à Psyché, pour réobtenir l'amour de son fils, une série d'épreuves, que la princesse surmonte grâce à l'aide de différents personnages. Sauf la dernière. En effet, une fois sortie des Enfers avec une boîte mystérieuse contenant apparemment « La crème de la beauté », Psyché l'ouvre pour se rendre belle au moment où la rencontre avec Éros approche, mais elle tombe alors dans le sommeil de la mort.

Éros, sent le vide de la présence de Psyché. Il retrouve son corps sans âme et la réveille du sommeil de la mort.

Le conte célèbre enfin le mariage divin entre les deux personnages et Psyché est admise comme une divinité sur l'Olympe. Naîtra une fille, Volupté, fruit de la « passion thérapeutique » entre les deux protagonistes.



Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1787-1793; marbre, 155 x 168 x 101 cm; Musée du Louvre, Paris) @photo d'Agostino Trotta

La relation thérapeutique d'Amour et de Psyché

La sculpture en marbre de Canova, conservée au Louvre, « *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* », évoque parfaitement le moment de combat entre la vie et la mort entre Amour et Psyché. Mais, bien que ce titre puisse nous évoquer le traditionnel *baiser d'amour* des

contes de fée, le texte, lui, ne parle pas d'un baiser ; Canova, lui-même, non plus. Le sculpteur, dans une lettre du 12 décembre 1801 à Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, nomme l'ouvrage « *Amore e Psiche che si abbracciano* » (« Amour et Psyché qui se prennent dans les bras ») (Honour, 2007). Canova a heureusement ajouté au texte d'Apulée un instant de suspension, dirais-je même d'infini, parce qu'il a donné l'éternité au moment le plus cathartique de la fable.

Le texte latin ne parle pas de baiser : on peut y lire, en effet, qu'Amour rejoint sa Psyché à toute vitesse, *nettoie, chasse* la mort du corps de Psyché (« *detersoque* »), la renferme dans la boîte et réveille sa bien-aimée avec la pointe d'une flèche en lui disant : « *Ecce* », qui signifie « *Voilà* ». Pas de passion charnelle cette fois, mais une implication émotionnelle d'Éros et de sa voix qui réveillent la jeune fille de sa torpeur en lui redonnant la vie.

La voix, qui est en même temps le trait-d'union dans la relation thérapeutique, est la même voix d'Amour qui symbolise ici le cœur même de la thérapie, la pulsion de vie qui anime les thérapeutes dans le processus de soin du patient. Amour est « comme un compagnon des relations entre le patient et son analyste et du patient à lui-même. Car ce petit dieu qui préside au transfert fonde l'analyse autant que la vie » (Borie, 2014, p. 95).

La statue de Canova est une composition pyramidale, mais grâce aux ailes ouvertes d'Amour, elle se prolonge en X. Au centre de ce X, la forme circulaire des bras représente la rencontre entre les deux âmes, l'abandon et l'accueil, l'émotion qui s'élève.



Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1787-1793 ; marbre, 155 x 168 x 101 cm; Musée du Louvre, Paris) @photo de Agostino Trotta

À ce moment exact du conte, en ce moment éternel du réveil de Psyché dans les bras d'Amour, on peut voir l'image du patient qui s'abandonne à la guidance du thérapeute qui doit l'accueillir, comme une feuille blanche, pour se libérer dans une « décharge d'affects pathogènes » (Freud, 1895). C'est grâce à la voix d'Amour que se génère ici *le chant d'Amour et de Psyché*, ce chant mystique fruit de la relation entre le musicothérapeute, qui utilise sa voix dans la pratique clinique et son patient, qui répond au chant de son thérapeute et qui, en plus, utilise sa voix pour réveiller son *Moi* du traumatisme qui l'endort. Tout cela est bien visible dans la sculpture de Canova : la verticalité des ailes accentue le mouvement d'abaissement d'Amour qui reste toujours en élévation pour soulever Psyché, de la même façon que le musicothérapeute doit rechercher et poursuivre chaque jour cette transmutation (Postacchini, 2006) : le musicothérapeute doit en effet descendre vers le silence mortifère du patient, mais il ne doit pas y tomber. Il doit rester présent dans le conscient et rentrer dans les profondeurs de l'inconscient du patient, au moyen du sonore, pour en sortir avec lui.

Dans ces bras qui se cherchent, dans cet « enlacement sonore, chaud et doux » (*ibid.*), est cachée une syntonisation : Psyché dans les bras d'Amour est prête à *percevoir* « et à se syntoniser aux fréquences de sa voix »

(Maiello, 2019, pp. 143-152) qui l'appelle à la vie, voix qu'« elle ne fait que percevoir seulement, voix qu'elle écoute activement en se penchant envers elle » (*ivi*, pp. 153-154). La relation musicothérapeutique est une rencontre des deux individus, le patient et le musicothérapeute, qui ont chacun leur propre inconscient, leur propre conscient et préconscient, mais aussi une Identité sonore gestaltique et universelle, culturelle et complémentaire (Benenzon). Mais il existe l'un, le patient, qui désire *être modifié* et l'autre, le musicothérapeute, qui *désire le modifier* (*idem*, 2005). Exactement comme dans la symbolique d'Amour et de Psyché : l'un désire modifier l'état de mort de l'autre, l'autre désire être sauvé par son bien-aimé. Dans l'abaissement d'Amour envers Psyché, le dieu fait l'expérience de l'état mortel qui caractérise Psyché, tout comme le musicothérapeute, pendant sa formation, fait l'expérience de se recréer, de se renouveler. Le musicothérapeute doit s'abaisser jusqu'à la souffrance de son patient, pour l'accueillir et le transformer dans le processus créatif du *setting*, comme Amour l'a fait avec Psyché. Pendant ce parcours de modification psychique, qui apportera une modification du patient et une modification mineure du musicothérapeute, tous ces éléments sont indispensables (l'espace-temps, l'objet transitionnel représenté par le corps et les instruments musicaux, la voix) pour réveiller doucement la psyché du patient, de la même manière que la pointe d'une flèche, la voix utilisée par Amour.

Conclusions

Quand j'ai ouvert mon cabinet de musicothérapie dans ma ville d'origine, Campobasso, en Italie, je cherchais un nom qui pouvait transmettre aux patients, qui y venaient, un sens d'évasion de leurs problèmes de tous les jours, et un sens de refuge porteur de « féerie » et absolument sonore.

« Il canto di Amore e Psiche » (« Le chant d'Amour et de Psyché »), que dans la langue

italienne résonne magnifiquement bien autant qu'en français, a caractérisé ma façon de faire la musicothérapie.

« Le chant d'Amour et de Psyché » est une histoire, l'histoire d'un patient, de son vécu, et celle de son thérapeute qui l'accueille pour une modification réciproque de l'état psychique. Le chant est fondé sur l'écoute de soi-même et sur la *communication auditive* avec l'autre. Celui qui chante expose en-dehors de lui-même son intimité, la raconte pour que quelqu'un l'entende, la comprenne et lui en retourne le sens partagé, dans la confiance (Castarède, 2004). Bien évidemment comme la cure thérapeutique, on peut retrouver dans le chant le temps de l'intimité, le temps privé de notre relation profonde à nous-même et à l'autre (*ibid.*). « Le chant d'Amour et de Psyché » est généré au moment exact où la voix d'Éros touche les cordes endormies de l'âme de Psyché et les fait vibrer. Cette vibration profonde, qui est provoquée par une syntonisation grâce à une voix, produit un chant de vie qui répond au son de son bien-aimé lequel la tient dans ses bras et la regarde en lui disant : « *Ecce, tu es là !* ».

Ce moment, capturé par l'art sublime de Canova, est éternel ! C'est le chant de la vie, le dialogue entre les deux partenaires, dialogue qui ne se consume pas dans l'acte même de sa naissance, mais reste intemporel, vivifiant et immortel.

Ce chant éternel est la vibration secrète, apparemment fragile, de tous nos patients ; ce chant éternel est le fruit du souffle qui par la volonté du diaphragme, caresse les cordes vocales et s'enrichit ainsi d'un temps pathologique et d'angoisse (*ibid.*), laquelle, devient la voix répondant au chant de son thérapeute qui, comme dans l'image d'Amour et Psyché, veut la relever de la torpeur de la *mort psychique*.



Antonio Canova, Amore e Psiche che si abbracciano (1787; dessin au crayon gras sur papier, 19,5 x 33,5 cm; Bassano del Grappa, Museo Civico, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe)

Bibliographie

- Apuleio (2007). La favola di Éros e Psiche. Milano : Giunti Demetra.
- Apulée (1998). Amour et Psyché. Paris : Flammarion.
- Bahier-Porte Ch. Féeries [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 03 novembre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/feeries/433> ; DOI. L’Invention d’un mythe : Psyché – Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine.
- Beaufils M. (1954). L'esprit et les formes. Musique du son, musique du verbe. Paris : Klincksieck.
- Benenzon R. (2005). Manuale di musicoterapia. Roma : Edizioni Borla s.r.l.
- Borie G. (2014). Jung et la mythologie. Revue de Psychologie Analytique, vol. 3, no. 1.
- Castarède M.-F. (2004). La voix et ses sortilèges. Paris : Les belles lettres.
- Chodorow J. (2003). Movimento autentico. La danza-movimento in analisi. Torino : Cosmopolis snc.
- Comotti G. (1991). Storia della musica 1, Torino : EDT.
- Freud S. (2011). Deuil et mélancolie. 1917. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Freud S. (2007). La technique psychanalytique. Remémoration, répétition et perlaboration (1914). Paris : PUF.
- Hésiode (1993). Théogonie- La naissance des dieux. Trad. par Annie Bonnafé. Paris : Rivage.
- Honour H. (2007). Antonio Canova. Scritti. Roma : Salerno Editrice.
- Jung C.-G. (1989). (Ed. it) Mysterium Coniunctionis. Opere., Torino : Edizione Boringhieri.
- Lambert G. - Harari R. (2000) Dictionnaire de la Mythologie grecque et latine. Paris : Le Grand livre du mois.
- Lecourt É. (1992). Freud et le sonore- Le tic-tac du désir. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Maiello S. (2019). Rythmes et mélodies des langages de l’Autre ; La dimension auditive de l’observation du bébé dans une culture non-occidentale. L’Autre, 2019/2 (Volume 20).
- Neumann E. (1978). (Ed. italienne) Origini e storia della coscienza. La separazione dei genitori del mondo, ovvero il principio degli opposti. Roma : Astrolabio.
- Neil Ph. (2010). L'encyclopédie de la mythologie : Dieux, héros et croyances du monde entier. Paris : Editions Rouge et Or.
- Postacchini P.-L. (2006). In viaggio attraverso la Musicoterapia. Scritti di Musicoterapia. Torino : Cosmopolis snc.



Des fondements mythologiques de la musique dans les théories (pubertaires) du musicothérapeute

Anthony Brault

Docteur en psychologie, psychologue clinicien, musicothérapeute (AFM). Membre temporaire Laboratoire PCPP, Université de Paris

anthonybrault@hotmail.fr

Résumé

A l'origine de la musicothérapie se trouve de nombreux mythes relatant le pouvoir magique de la musique. Ce pouvoir peut être utilisé autant à des fins curatives que destructrices. Ces différents versants du pouvoir magique de la musique se retrouvent dans la manière dont l'objet musical est utilisé au moment de l'adolescence. Dans cet article, nous proposerons quelques théories pubertaires de la musique qui nous amèneront à repenser le rapport du musicothérapeute à la musique.

Mots Clés

Musicothérapie, mythologie, adolescence, dieu Pan

Abstract

At the origin of music therapy are many myths relating to the magical power of music. This power can be used for both healing and destructive purposes. These different sides of the magical power of music are found in the way the musical object is used during adolescence. In this article, we will propose some pubertal theories of music that will lead us to rethink the relationship of the music therapist to music

Keywords

Music therapy, mythology, adolescence, god Pan

Pour introduire mon propos, je parlerai du pouvoir magique de la musique. A l'origine de la musicothérapie, on retrouve – et cela est ainsi développé dans nombre d'ouvrage sur le sujet (cf. Lecourt, 2005 ; Vrait, 2020) – ce pouvoir « magique » dont le mythe fondateur pourrait être, entre autres, celui de la guérison de Saül par David. Dans la bible, Samuel rapporte comment David grâce à sa lyre (selon les traductions : une harpe ou une cithare) guérit Saül, lui retirant l'esprit mauvais de lui. Séduit par ce charmeur musicien, Saül se prit d'affection pour David avant que l'amour se transforme en haine : jaloux, Saül tentera de tuer David en pleine cure par la musique. Si l'enchantement musical peut servir la guérison – principe des chants chamaniques sibériens ou amazoniens (de Sales, 2021) – il peut aussi servir à des fins moins glorieuses (et cela est beaucoup plus tut dans les ouvrages de référence en musicothérapie). Le même pouvoir de la musique sert à ensorceler. Dans l'*Odysée*, la chanteuse Circé averti Ulysse : « le chant aigu, perçant des Sirènes tire les hommes : il attire et lie dans la fascination ceux qui entendent. L'île des Sirènes est un pré humide entouré d'ossements humains sur lesquels les chairs se corrompent » (Quignard, 1996, pp. 165-166). Dans l'*Odysée*, tout comme dans une autre légende, « Le joueur de flute de Hamelin » (Frères Grimm), la musique envoûte et attire à elle les corps humains. Voulant se venger des notables qui ne le payèrent pas après avoir débarrassé la ville des rats grâce à sa musique, le joueur de flute de Hamelin utilisa son pouvoir magique pour attirer les enfants vers de sombres précipices (selon les versions : une grotte ; la même rivière dans laquelle les rats se noyèrent ; au sommet d'une montagne). « La musique est un hameçon qui saisit les âme est les mène dans la mort », écrit Pascal Quignard (1996, p. 200). Ces différents mythes nous enseignent que le pouvoir magique de la musique se lie autant à la guérison qu'au meurtre, à la vie qu'à la mort. Il m'apparaît alors que cette revisite mythologique de la musique contraint le musicothérapeute à un travail d'ambivalence dans son rapport à l'objet musical.

Que ce soit à des fins curatives ou destructrices, ces différents mythes sont témoins du lien puissant entre l'audition et l'obéissance. Du chant des Sirènes, Ulysse, qui

est le seul humain à l'avoir entendu sans en mourir, dira qu'il « remplit le cœur du désir d'écouter » (*Autar emon kèr èthel' akouemenai*). Saül ne pourra se passer des enchantements de David autrement qu'en le guerroyant. Dans son rapport à la musique, le musicothérapeute ne peut faire l'économie de sa nature totalitaire, l'emprise qu'elle peut avoir sur les corps humains. Et bien que la finalité du chant des Sirènes ou la mélodie du joueur de flute d'Hamelin soit la mort, il serait trop évident de penser que dans ces légendes c'est la pulsion de mort qui est à l'œuvre à travers la musique. Non, les marins comme les enfants sont *in fine* piégés, mais ils ne sont pas *poussés* vers la mort, ce qui les pousse c'est au contraire la pulsion de vie que génère la musique. Si l'activité d'Eros est une activité de liaison, unifiante, poussant à la (sur)vie, Nathalie Zaltmann a bien montré qu'Eros pouvant tendre du côté de « l'emprise unifiante, illusoirement idyllique, lénifiante et nivelante de l'amour idéologique » (Zaltmann, 1979/2011, pp. 55-56). Dans cette logique, il n'est pas inintéressant de reprendre un concept théorique largement exploité en musicothérapie : « l'objet transitionnel » de Winnicott (1971). Bien que, comme l'écrit lui-même Winnicott, « le gazouillis du nouveau-né, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels » (p. 29), il est trop courant de lire que la musique en musicothérapie *est* un objet transitionnel et qu'en cela elle détiendrait une fonction bienfaitrice. Si ce glissement théorique est une méprise, il est intéressant à analyser par rapport à ce que nous disions précédemment. Car, si l'objet transitionnel a une fonction déterminante dans le développement de l'enfant en garantissant son sentiment de continuité d'existence (malgré l'absence de l'autre), l'enfant doit se dégager de cette illusion unificatrice, c'est-à-dire de ne faire qu'Un avec l'autre (but d'Eros). Autrement, le sentiment d'être un être unique ne pourra se constituer, car l'objet ne sera pas reconnu comme un autre différent de soi, et ainsi le nourrisson, sa mère-environnement ne feront plus qu'un. La « désillusion » (ibid.) doit advenir ; la fonction transitionnelle de la musique doit être abandonnée.

Bien sûr, elle pourra être ainsi reprise dans des moments d'ébranlements internes. S'il y en a bien un qui reprend son répertoire de musique au moment de s'endormir, c'est l'adolescent. Cela me fait arriver au lien que je souhaite tisser entre ce que j'abordais précédemment sur les deux faces de l'enchantement musical et l'adolescence. Car cette ligne de crête entre créativité et destructivité sur laquelle se tient la musique s'illustre particulièrement au moment de l'adolescence. L'expérience musicale s'origine à l'adolescence dans ce que j'ai nommé la *violence sonore pubertaire*. L'enfant devenant pubère se confronte à une violence radicale et nécessaire : les transformations de son corps lui imposent un caractère génital que sa psyché ne peut encore s'attribuer. Autrement dit, le corps anticipe la psyché de l'avènement du sexuel génital qui alors annonce le deuil des objets de l'enfance : deuil des objets parentaux œdipiens et de la toute puissance infantile dont la bisexualité en est la figure la plus notable. Ce corps c'est aussi bien sûr le corps sonore et le paradigme de cette violence sonore pubertaire est la mue de la voix. « Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue. », écrit Pascal Quignard (1996, p. 154). La mue est un traumatisme qui donne une réponse à la question « pourquoi la musique ». La musique répare la mue, la musique permet de « muer la mue même » dit P. Quignard (1987, p. 34). La musique à l'adolescence permet de consolider les barrières narcissiques brisées par l'assaut du sexuel génital. L'unisson du bain sonore dans lequel l'adolescent s'immerge avec son groupe de pairs me semble en être un premier témoignage tout comme les musiques qu'ils écoutent fréquemment (par exemple, actuellement, les groupes de pop coréenne ou japonaise). À mon sens, l'unisson recherché dans ces musiques, tant dans le style esthétique que dans l'harmonie musicale, serait une modalité défensive face à la double différence des sexes et des générations. Mais cette fonction réparatrice de la musique est aussi un leurre dans lequel l'adolescent ne doit plonger tête baissée. Si elle renforce son narcissisme

fragilisé par les transformations pubertaires, elle ne doit pas s'en tenir à être une compensation illusoire contre le deuil inévitable de l'enfance. Car, et on l'observe bien chez les adolescents, la musique peut rapidement devenir un objet d'addiction voire un objet fétiche déniait la perte de la toute puissance infantile.

C'est à nouveau une figure mythologique qui va illustrer cette proposition théorique : le dieu bouc Pan, et en particulier son histoire avec Syrinx. Pour comprendre l'analyse que je vais en faire, il faudra accepter le postulat que Pan est un adolescent. Postulat que j'ai pu argumenter ailleurs (Brault, 2020). « *Syrinx fuit Pan qui tente de la posséder de force. Elle se noie et est accueillie par Gaïa, se métamorphosant en roseaux. De sa rage mêlée à son chagrin, Pan coupe les roseaux, unissant avec de la cire les bouts de tailles inégales, en signe d'amour non égal, et en fit un instrument de musique, la syrinx* » (ibid.). La musique, apparaît chez Pan quand s'échappe l'objet de son désir génital : « La musique [...] semble ainsi créée par une faille » écrit l'historien Philippe Borgeaud (1979, p. 135) à qui l'on doit une recherche conséquente sur le dieu. Ainsi elle peut être analysée comme une régression phallique face à l'impossible accès à la génitalité. L'historien écrit qu'« elle [la musique] est ce qu'elle remplace, toute la force efficace du désir, et sa réalité : parole divine qui [...] féconde les troupeaux » (ibid., p. 135). Plutôt que d'être « ce qu'elle remplace », la musique semble créer « l'illusion de la satisfaction », ainsi que l'interprète É. Lecourt dans son travail sur le dieu bouc (2006, p. 285). En effet, chez Pan, la musique est émanation de la toute-puissance infantile (la pensée/musique magique), capable de féconder ; elle ne peut remplacer la rencontre avec un objet d'amour adéquat, que Pan aurait cherché en déclarant son amour à Syrinx.

La sonorité de la syrinx n'est pas seulement « chant du désir », elle comporte un aspect mélancolique : « Dans l'Hymne homérique à Pan, elle retentit le soir, comme un cri plaintif et sans fin, quand le dieu rentre solitaire de la chasse » (Borgeaud, 1979, p. 129). La flûte elle-même est contrainte à la répétition de l'amour malheureux de Pan : après que Lamou

ait raconté à Daphnis l'histoire malheureuse de Pan avec Syrinx, ce dernier « prenant la grande flûte de Philétas, en tira d'abord un son douloureux, comme Pan qui se fût plaint de la jouvencelle [Syrinx] ; puis un son passionné, comme la priant d'amour ; puis un son de rappel, comme cherchant partout ce qu'elle était devenue. » (Longus, *op. cit.*, p. 31). La musique, pour s'inscrire dans la créativité adolescente, doit répondre aux deux processus complémentaires que sont la sublimation et l'idéalisation comme l'a indiqué P. Gutton (2008), c'est-à-dire qu'elle doit supposer une dérivation quant au but (sexuel) et une rencontre avec l'autre. Or, ici, la syrinx est tout autant substitut du sexuel infantile qu'objet d'emprise (la possession de l'autre) et de mélancolie (la répétition, œuvre de la pulsion de mort, du cri plaintif), empêchant donc l'accès à l'altérité.

Le dieu bouc est une figure de l'adolescence et son rapport à la musique illustre la fonction qu'elle peut avoir à cet âge de la vie, là dans son versant des plus désorganisant. Si la musique apparaît pour lutter contre la potentielle déliaison que l'adolescence convoque, ce mythe montre aussi, et cela est bien confirmé par la clinique, qu'elle ne suffit pas pour traiter l'irruption pubertaire. Au contraire, elle peut faire rempart à l'élaboration du processus d'adolescence en offrant au sujet un substitut compensatoire aux pertes auxquelles il fait face. Ces théories pubertaires de la musique nous amènent ainsi à repenser le rapport du musicothérapeute à la musique. Il m'apparaît certain que le musicothérapeute est animé par l'idéologie que la musique est thérapeutique, curative. Si cette idéologie tend à se transformer grâce à ses études et sa pratique, on ne peut se défendre de l'idée qu'au départ nous partageons tous cette idéologie et c'est elle qui va nous amener au devenir musicothérapeute. Et cette idéologie ne proviendrait-elle pas de notre rapport adolescent à la musique ? Le musicothérapeute-adolescent, comme tout les adolescents, *si tout s'est bien passé*, a-t-il dut faire le deuil de la magie de la musique ? Mais en maintenant vivante cette idéologie n'est-ce pas sa manière de réparer la musique voire, plus profondément encore, de « muer la mue même » pour reprendre l'expression de P. Quignard (*op. cit.*). Autrement dit, la

musicothérapie est-elle une thérapie par la musique ou une thérapie de la musique ?

Bibliographie

- Borgeaud, P. (1979). *Recherches sur le dieu Pan*. Genève : Bibliotheca Helvetica Romana XVII, Institut suisse de Rome.
- Brault, A. (2019). *L'identité sonore à l'adolescence. Essai théorico-clinique sur le traitement psychique des expériences du corps sonore à l'adolescence* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université de Paris.
- Brault, A. (2020). Aux limites de l'entendable : la violence sonore pubertaire. *Adolescence*, 38(1), 69-88.
- Lecourt, É. (2005). *La musicothérapie*. Paris : Eyrolles, 2010.
- Lecourt, É. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. Paris : L'Harmattan.
- Longus. *Les Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé, Livre II* (P. L. courier, trad.). Paris : Merlin, 1825.
- Vrait, F.-X. (2018). *La musicothérapie*. Paris : PUF, Que sais-je.
- Sales (de), A. (2018). Chamanes sibériens et amazoniens : même combat ?, *Terrain* [En ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/16597>].
- Quignard, P. (1987). *La leçon de musique*. Paris : Gallimard « Folio », 2002.
- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard « Folio », 1997.
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité* (C. Monod & J.-B. Pontalis, Trad.). Paris : Gallimard, 1975.
- Zaltzman, N. (1979). La pulsion anarchiste. In, N. Zaltzman (dir.), *Psyché anarchiste* (pp. 15-79). Paris : PUF, 2011.



***Unheard melodies* : la « fonction psychanalytique » dans l'écoute musicale en musicothérapie¹**

Oscar Pisanti

Musicien, musicothérapeute (AIM)

oscarpisanti@gmail.com

Résumé

Cet article se focalise sur la dimension de l'expérience musicale qui concerne l'écoute, en particulier l'écoute musicale dans le travail avec la musicothérapie.

À partir de la perspective psychanalytique sur le concept du sonore-musical et d'une méthode thérapeutique analytique, nous proposerons d'abord l'hypothèse d'une « fonction psychanalytique » de la musique. Cette fonction implique que la musique permet à qui écoute de rentrer en relation avec soi-même et avec son propre monde intérieur, de réaliser un travail psychologique conscient et inconscient avec les vécus émotifs évoqués et de conférer une signification symbolique personnelle à l'expérience d'écoute. Dans un second temps, la réflexion sur une expérience de musicothérapie réceptive pendant la pandémie Covid-19, nous permettra de montrer comment la fonction psychanalytique de la musique peut favoriser les processus de transformation et d'élaboration psychique des vécus traumatiques.

Mots-clefs

Fonction psychanalytique, musicothérapie, écoute, préverbal, covid-19

Abstract

The paper focuses on the musical experience of the listening and, more specifically, the music listening in the music therapy setting. Starting from a psychoanalytic perspective on sound-music and from a psychoanalytically informed therapeutic approach, the idea of a “psychoanalytic function” of music is first proposed. This function implies that music allows the listener to establish a relationship with himself and his own inner world, to do conscious and unconscious psychological work with the evoked emotional experiences and to generate a personal symbolic meaning. Later, through the presentation of a receptive music therapy experience carried out during the Covid-19 emergency, the way the psychoanalytic function of music promotes processes of transformation and psychic elaboration of traumatic experiences is illustrated.

Keywords

Psychoanalytic function, music therapy, listening, preverbal, covid-19

¹ Article déjà paru dans sa version originale italienne, in : *Funzione Gamma* (journal en ligne de psychanalyse de groupe), 2020, que nous publions avec l'autorisation des directeurs de la revue.

*Les mélodies entendues sont douces,
mais celles qu'on n'entend pas
sont plus douces encore
(Ode sur urne grecque de J. Keats)*

*...la musique si profondément ressentie
de ne pas être entendue du tout, mais vous
êtes la musique
tant que la musique dure.
(Quatre quatuors, T. S. Eliot)*

There is no such thing as a music : prémisses épistémologiques

Dès l'Antiquité, la question de la nature et de la *signification* de la musique, semblerait se référer à sa capacité de conditionner l'âme humaine et d'entrer en contact direct avec la sphère passionnelle et spirituelle de celui qui la pratique ou en bénéficie. Les anciens Égyptiens, les Chinois et les peuples de Mésopotamie y attribuaient des origines divines et croyaient que, étroitement liée à la cosmogonie, au mouvement des corps célestes et à la théorie des nombres, elle exerçait une énorme influence sur la vie des hommes. À partir de telles conceptions, Pythagore estimait que l'harmonie dont la musique se fait porteuse avait des implications éthico-pédagogiques de première importance. Pour Platon et Aristote, l'art des sons était « doctrine de l'*ethos* » et chaque *harmonie* (c'est-à-dire chaque gamme modale) était capable d'évoquer certains états d'âme et comportements. Aristote en souligne les propriétés thérapeutiques, attribuant à l'expérience musicale une fonction de *kàtharsis*. À l'époque de la Renaissance - complices d'un intérêt renouvelé pour les théories musicales des anciens grecs et pour la « théorie humorale » Hippocrate - on croyait que la musique, à travers l'utilisation de ses quatre modes fondamentaux (dorique, phrygien, lydien et mésalydien), avait la capacité de rétablir l'harmonie entre les quatre humeurs présentes dans le corps humain (sang, flegme, bile jaune et bile noire) et entre les

tempéraments qui leur sont associés (sanguin, flegmatique, colérique et mélancolique). Dans différentes parties du monde on peut encore déceler des traces de lointains cultes et pratiques magiques-rituelles dans lesquelles la musique était considérée comme instrument essentiel de guérison suite à la morsure d'animaux mythiques et possessions spirituelles - comme dans le *tarantisme* des Pouilles, la *argia* sarde et dans divers cultes africains ou d'origine africaine (De Martino, 1961).

À partir du XXe siècle, des études de différents types ont été menées qui ont tenté de déterminer quels étaient les éléments sonores, formels et esthétiques par lesquels la musique évoque des états d'âme, stimule des pensées et acquiert du sens (Imberty, 1986). D'un point de vue philosophique et musicologique, certains auteurs ont abordé le problème de la conventionalité culturelle des signes musicaux et de leur éventuelle fonction syntaxique ; d'autres ont étudié les techniques stylistiques du *madrigalisme* et de l'*imitation* ou de l'*analogie* sonore (par ex. dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns ou dans *Pierre et le loup* de Prokofiev) ; d'autres encore ont mis en évidence le caractère polysémique du son. Par contre, les recherches psychologiques se sont surtout concentrées sur la perception et le traitement cognitif des formes (*Gestalten*) et des sons musicaux. Plus récemment, grâce aux progrès réalisés dans les techniques d'imagerie (scanner), il a également été possible d'identifier les zones corticales et sous-corticales actives pendant l'expérience musicale - par exemple, les recherches menées sur la relation entre musique, empathie et système des neurones miroirs (Koelsch et al., 2006; Overy & Molnar-Szakacs, 2009; Zatorre et al., 2007). Selon ces points de vue (en accord avec les croyances anciennes sur la musique) les voies pour lesquelles le phénomène musical produit ses effets sur l'homme seraient à rechercher dans la musique elle-même, dans son organisation formelle (mode majeur ou mineur, intervalles consonants ou dissonants,

tonalité ou atonalité, etc.) ou, selon une vision plus moderne, dans une prédisposition de l'appareil perceptif et neurologique de l'être humain. Cependant, il existe d'autres études qui ouvrent la voie à des perspectives différentes, à une vision plus focalisée sur le rôle actif de l'auditeur et de sa « vie intérieure » - vision sur laquelle cet article fonde ses présupposés épistémologiques. La musique et sa signification, selon ces perspectives, ne peuvent être expliquées exclusivement à travers des modèles sémiologiques (c'est-à-dire comme un système de signes musicaux régi par des règles harmoniques et mélodiques culturellement partagées) ni par des recherches cognitives et neuroscientifiques. L'auditeur risquerait en effet d'être réduit à une sorte de récepteur qui réagit (en termes neurophysiologiques ou cognitifs) à des stimuli sonores, lesquels deviennent « significatifs » dans la mesure où ils activent des zones spécifiques du cerveau ou sont assimilés à des schémas de représentation appris ou sont codifiés en vertu de connaissances spécialisées et de l'appartenance culturelle. Ces points de vue - neurologique, cognitif et culturel - semblent donc ne pas tenir suffisamment compte de la personnalité de l'auditeur, de la dimension herméneutique et créative (poétique) de l'expérience d'écoute musicale ni de sa nature de *relation objective* (comprise comme une relation émotionnelle inconsciente du sujet avec l'objet-musique). Selon la perspective assumée dans le présent travail, le phénomène musical est secondaire à l'*écoute* de la personne et aux dynamiques relationnelles internes qui se manifestent dans l'écoute même.

² Comme le *grand arbre* dans le premier des *Sonnets à Orphée* de Rilke : "*Orphée chante ! O grand arbre qui s'élève dans l'oreille ! / [...] c'était nouveau départ, signe et métamorphose*".

³ Bien que sous un angle différent, le musicologue Christopher Small est également parvenu à une conclusion similaire : « La musique n'existe pas. La

L'idée fondamentale ici est que la musique n'existe pas *en soi*. Elle « surgit » exclusivement dans l'*oreille* de celui qui écoute², au moment où elle est reproduite, sous *forme* d'expérience émotionnelle. Je considère, en d'autres termes, que tout comme « il n'y a pas une telle chose comme un enfant » [*there is no such thing as an infant*] séparé d'une mère qui s'en occupe (Winnicott, 1960), *il ne peut y avoir une telle chose comme une musique*³ en l'absence de quelqu'un qui lui donne un sens affectif. En ce sens, il serait donc plus correct de dire que la musique *est* le sentiment (ou l'ensemble de sentiments) qu'elle évoque chez chaque auditeur, avant même qu'un ensemble organisé de sons et de silences gouverné par des règles formelles.

D'autre part, selon des études ethnomusicologiques et anthropologiques, les premiers sons musicaux (et donc les premiers instruments) seraient nés d'impulsions motrices et mélodiques que les premiers hommes sur terre ont *mises en acte* pour exprimer les « mouvements de l'âme » (Sachs, 1940) et, par la suite, établir des relations avec ses semblables et avec la nature (Grauer, 2011; Mithen, 2006). En suivant cette hypothèse évolutive, il apparaît clairement que les règles harmoniques, mélodiques et rythmiques qui sous-tendent la théorie et la pratique musicale ne sont qu'une conséquence - une abstraction - de ce processus naturel par lequel, à l'origine, des sons différents spontanément répétés (rythme), rapprochés (mélodie) et superposés (harmonie) ont permis aux hommes d'exprimer, de comprendre, de communiquer leurs propres vécus émotionnels, leurs besoins et leurs intentions. Cela signifie que les notes, les gammes, les intervalles et les accords ne

musique n'est pas du tout une chose mais une activité, quelque chose que les gens font » (Small, 1998, p. 2). C'est pourquoi, selon Small, nous devrions parler de *musicizing* (Terme anglais pour lequel il n'existe pas d'équivalent italien mais qui pourrait être traduit par *musicare* en italien, musiquer en français) plutôt que de musique.

possèdent aucune qualité émotionnelle ou signification intrinsèque spécifique - sauf par « transmission phylogénétique » - mais c'est toujours l'*interprétation* de ceux qui écoutent qui les rend significatifs (c'est-à-dire leur permettre de susciter des émotions, des pensées et des suggestions). Les recherches menées par Michel Imberty sur la *sémantique psychologique* de la musique semblent soutenir ce point de vue. Imberty a d'abord utilisé des méthodes de psychologie expérimentale pour étudier la façon dont les gens attribuent certaines significations à la musique (Imberty, 1986).

Il observe cependant que cette approche permet de comprendre nos modes de perception des œuvres musicales exclusivement sur un plan objectif - c'est-à-dire en termes d'échanges adaptatifs entre nos propres schémas de représentation cognitive et les formes musicales - alors que c'est dans la dimension subjective et purement symbolique que le *signifiant musical* prend un *sens* profond. La *symbolisation*, observe Imberty, est une « déformation subjective » de la réalité extérieure – c'est-à-dire qu'elle n'envisage pas une « conservation cognitive du réel ». La relation entre l'œuvre et le sujet n'est donc "qu'une relation du sujet à lui-même à travers l'œuvre" (Imberty, 1981, p. 29). La musique, dit le chercheur français, est l'objet d'un *investissement psychique* qui « enracine la perception et la compréhension de l'œuvre dans l'inconscient » (ibid.) et ce n'est que par les processus de cet investissement que l'œuvre *existe*. De même, Susanne Langer, à travers une enquête philosophique rigoureuse et élaborée, a mis en évidence la nature purement symbolique et subjective de la musique. Pour Langer, la forme musicale « *est un symbole non consommé* » (Langer, 1942, p. 307), non saturé, qui ne renvoie en soi à aucune signification, sauf dans la rencontre avec un auditeur. C'est seulement ce dernier qui peut

connoter le « texte » sonore de sens et c'est seulement de cette manière que le *symbole musical* peut être « consommé » dans une *symbolisation affective*. En substance, l'hypothèse préliminaire que je souhaite proposer est que la musique est avant tout constituée comme un *phénomène psychique*. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une expérience humaine déterminée par le monde intérieur, l'histoire, la sensibilité et la capacité imaginative de l'auditeur, avant même les caractéristiques physiques des sons, les aspects esthétiques d'un morceau ou le degré de formation musicale d'une personne. Cela signifie que, bien que les éléments constitutifs de la musique (rythme, mélodie et harmonie) présentent des corrélats importants d'un point de vue neurophysiologique, cognitif et culturel, ce sont principalement les processus créatifs et la fonction transformatrice de l'*esprit* qui permettent à la musique d'*avoir un corps*.

Une perspective psychanalytique sur le sonore-musical

L'expérience de l'écoute de la musique consiste donc toujours en un processus d'*interprétation* par lequel les formes sonores « incarnent » quelque chose du monde intérieur de l'auditeur. Cela semble suggérer qu'il existe une relation entre la façon dont le sonore-musical se manifeste et la façon dont notre appareil psychique s'exprime, tout en ne disant rien sur *ce* qui est exprimé. Suivant la pensée de Susanne Langer (1942), on pense que la musique ne *représente* pas symboliquement un contenu spécifique mais qu'elle a la capacité de présenter la « vie » des émotions de ceux qui l'écoutent. En d'autres termes, elle ne reflète que « la morphologie des sentiments [ou] le rythme et le module de leur montée, de leur descente et de leur entrelacement » (ibid., pp. 304-305)⁴. Cela

⁴ Les observations de Langer seront plus tard reprises et utilisées par Stern dans ses recherches sur le développement psychologique des enfants et sur la

dynamique des premières relations interpersonnelles (Stern, 1985).

implique également que, dépourvu de contenu « manifeste », le signe musical ne dissimule aucun contenu latent supprimé. « Son sens est dans le son », écrit Di Benedetto (2000), « ni sous ni derrière le signifiant sonore » (p. 161). Mais si, d'une part, la musique ne représente rien d'autre qu'elle-même et, d'autre part, a pour seule fonction de refléter le *profil dynamique* - ou les *formes de vitalité* (Stern, 2010) - d'une expérience émotionnelle, à quoi se réfèrent alors les sentiments évoqués lors d'une expérience d'écoute musicale ? Quelle est leur origine ? Dans quelle dimension de la vie psychique puisent-ils ? Dans une perspective psychanalytique, ils renvoient sans aucun doute à un type d'inconscient « non éloigné » – celui dans lequel, selon Mancia (2004), sont déposées les *archives sonores* du Moi, c'est-à-dire les éléments pré-verbaux et pré-symboliques de l'expérience. La musique, en effet, semble présenter un *isomorphisme* avec les fonctions primitives de l'esprit, qui se manifestent au-delà des mots et des processus de pensée secondaires (Rechart, 1987). Dans l'écoute musicale se *retrouvent* les « traces » d'un *savoir non pensé* (Bollas, 1987), d'un *originel* pré-linguistique dans lequel « le monde s'exprime dans le corps, et c'est le corps qui "pense" le monde » (Gaita, 1991, p. 45). Il y a un retour partiel aux anciens modes de perception de soi, de communication et de relation avec l'environnement (Fornari, 1984 ; Anzieu, 1985 ; Maiello, 1993 ; Stern, 1985). Le sens de la musique se forme donc là où les capacités représentatives du mot s'arrêtent (ou là où elles ne se sont pas encore développées). Par les sentiments évoqués et exprimés dans ses formes sonores, la musique nous permet d'expérimenter tout ce qui est inaccessible aux mots, c'est-à-dire de « pré-sentir "cette" *partie non encore symbolisée* de l'expérience psychique [...] avant qu'elle ne vienne à être dite » (Di Benedetto, 2000, p. 57). Les émotions associées à la musique deviennent les premiers *signes* de quelque chose qui aspire à devenir pensée, l'expression d'une « sémantique minimale de l'inconscient »

(Green, 1977, p. 152, ma traduction). En d'autres termes, les formes musicales sont constituées intérieurement comme des *signifiants formels* (Anzieu, 1987), c'est-à-dire comme des configurations spécifiques que l'espace psychique assume pour permettre aux contenus chaotiques et impensés de l'expérience émotionnelle de recevoir une première forme symbolique (impressions, images, métaphores, souvenirs). L'expérience de l'écoute de la musique devient ainsi une *expérience transitionnelle* - à la frontière entre le corps et l'esprit, entre le non-symbolique et le symbolique, entre l'interne et l'externe - d'où peuvent émerger (créées ou recrées) de nouvelles significations qui deviennent disponibles pour la pensée ou pour être communiquées. De ce point de vue, observe Di Benedetto (2000), l'expérience musicale peut être définie comme *régressive* et *progressive* à la fois. La musique, en effet, « tandis qu'elle élude la pensée logico-verbale, en reproduisant d'anciennes situations perceptives, soumet le psychisme à un exercice d'écoute, qui élargit sa sensibilité réceptive et le fait progresser vers un *entendre* plus vaste ». (ibid., p. 197).

Les sommets d'observation fournis par la psychanalyse soulignent ainsi la potentialité de l'écoute musicale à « donner du son » (et éventuellement de la voix) aux parties silencieuses du Soi. Ils clarifient la manière dont la compréhension de l'œuvre musicale s'enracine dans l'inconscient pré-représentation et pré-verbal de l'auditeur, ainsi que les moyens par lesquels il lui attribue une signification profonde et personnelle. Cependant, même si l'investigation psychanalytique du sonore-musical trouve des preuves bibliographiques depuis les années 1920 (Nass, 1989), ce n'est que dans la littérature des vingt dernières années que nous pouvons reconnaître (de manière plus explicite) une utilisation de la sensibilité musicale également dans le domaine clinique. La raison, très probablement, est à chercher du côté du *changement de paradigme* que la théorie et la pratique psychanalytiques ont

connu ces dernières années - un déplacement croissant de l'intérêt des *contenus vers les contenant*s (Ferro, 2006 ; Ogden, 2005), d'une *épistémologie d'investigation* vers une *épistémologie constructiviste* (Di Benedetto, 2000), d'une éthique de l'interprétation vers une « esthétique de la réception » (Barale, 2008), d'une *talking cure* à un *taking care* (Garella, 2002). Cela semble avoir conduit les analystes à être de plus en plus attentifs aux processus et aux besoins primaires des patients, aux éléments infra- et extra-verbaux de leurs discours et aux formes expressives du *proto-mental*. De nombreux thérapeutes, en effet, ont souligné qu'une *écoute musicale* des patients et de la situation analytique leur a permis de tendre l'*oreille* à ce qui est chuchoté entre les phrases et en l'absence de phrases » (Reik, 1948, p. 145), d'entendre « la musique de ce fragment d'humanité qui s'est faufilé [dans la salle d'analyse] » (Bion, 1983, p. 93).

Un type de réflexion dirigé vers la dimension musicale, par exemple, peut s'avérer utile pour retracer et traiter ce qui se passe à un niveau préverbal et présymbolique dans la relation thérapeutique (Blum, 2016 ; Knoblauch, 2000). Les formes impromptues de *rêverie acoustique et musicale*⁵, quant à elles, peuvent permettre au couple analytique de rassembler « les impressions sensorielles éparses de la séance dans un flux spatio-temporel, facilitant l'organisation des affects » (Lombardi, 2016, p. 130) ou de « former un pont entre des zones psychiques primitives ou traumatiques, essentiellement sans paroles, et d'autres zones psychiques qui s'expriment par la conceptualisation et la symbolisation » (Erel-Brodsky, 2016, p. 582, ma traduction). Dans d'autres cas encore, la présence de la musique dans l'esprit du thérapeute peut faire émerger des sentiments contre-transférentiels jusque-là

exclus de la conscience (Boyer, 1992 ; Nebbiosi, 2016). *Appliquer la musique à la psychanalyse* signifie donc, pour le clinicien, entraîner ses moyens mentaux à contacter ce qui ne peut pas être dit, quelque temps avant qu'il ne le soit » (Di Benedetto, 2000, p. 160) puisque la forme musicale constitue « la seule présentation directe de l'ineffable par laquelle il peut être partagé » (Sapen, 2012, p. 132, ma traduction).

Musicothérapie à orientation psychanalytique

Le fait que la musique et la psychanalyse partagent toutes deux le potentiel de *donner une place* (comprise comme espace-temps et « figurabilité ») aux aspects indicibles et impensables de l'expérience humaine, est le fondement de la *musicothérapie à orientation analytique*. Cette discipline peut être définie comme une *thérapie expressive* (individuelle ou de groupe) axée sur l'utilisation des sons, de la musique et de la relation que le thérapeute et le patient établissent à travers eux. Elle peut être utilisée aussi bien dans des contextes purement cliniques - comme dans le cas de conditions psychopathologiques dans lesquelles les capacités relationnelles, symboliques et linguistiques sont particulièrement compromises - que dans des circonstances (non cliniques) dans lesquelles la pensée logico verbale ne permet pas d'élaborer adéquatement l'expérience vécue. Par convention, les techniques utilisées se divisent en deux catégories : *actives* (où l'on organise l'utilisation d'instruments de musique spécifiques) et *réceptives* (où l'on propose l'écoute partagée de pistes sonores musicales). La théorie psychanalytique fournit, d'une part, le sommet à partir duquel on peut suivre le

⁵ Par *rêverie acoustique et musicale*, nous entendons deux types différents d'« imagination auditive » (par le thérapeute) qui peuvent se produire dans le cadre clinique comme un produit de la création partagée dans la rencontre avec le patient (*tiers intersubjectif*). La *rêverie acoustique* concerne principalement les aspects phoniques du langage - cette « partition secrète » du

discours du patient (Di Benedetto, 2010) cachée entre les plis des significations verbales ; dans le cas de la *rêverie musicale*, au contraire, l'élaboration imaginative du thérapeute se manifeste sous la forme de fragments de chansons, de mélodies et d'œuvres musicales qui surgissent dans son esprit à un moment donné de la séance.

processus thérapeutique et les dynamiques qui se produisent dans le *champ relationnel* ; d'autre part, un ensemble d'indications méthodologiques qui guident l'approche de l'intervention (surtout en ce qui concerne la *position* du musicothérapeute dans la session)⁶.

Dans le contexte de la musicothérapie à orientation analytique, des contreparties sonores de constructions psychanalytiques telles que le *transfert-contre-transfert*, la *résistance*, le *holding*, le *containement*, l'accordage *affectif*, la *rêverie*, la *capacité négative*, le *tiers intersubjectif*, les *objets et les phénomènes transitionnels* ont donc été identifiées et conceptualisées (Bruscia, 1998 ; De Backer & Sutton, 2014 ; Hadley, 2002 ; Lecourt, 1993 ; Wigram & De Backer, 1999). Intégrées dans le travail de musicothérapie, l'écoute musicale et la pensée psychanalytique constituent les *points de vue* d'une « vision binoculaire » (Pisanti, 2017) à partir de laquelle on peut observer avec une plus grande profondeur de champ ce qui se passe dans la situation thérapeutique. Ce modèle implique également que les objectifs soient généralement axés sur les *processus de symbolisation*. C'est-à-dire que le dispositif musicothérapeutique entend se poser, au même titre que le dispositif analytique, comme un « *système de transformation, à travers lequel les processus somatopsychiques inconscients acquièrent les conditions de représentabilité et deviennent susceptibles d'être liés à des pensées et des significations* » (Riolo, 2002, p. 827).

La fonction psychanalytique de la musique dans le cadre musicothérapeutique

La musique, dans la musicothérapie à orientation analytique (et en particulier dans les techniques réceptives), a une *fonction*

spécifique qui peut être définie comme *psychanalytique*. Le concept de « fonction psychanalytique » a été utilisé précédemment, dans la théorie analytique, pour indiquer un fonctionnement particulier de l'appareil psychique. Bion (1962) a utilisé l'expression « fonction psychanalytique de la personnalité » pour désigner la *fonction α* , c'est-à-dire cette fonction innée de l'esprit qui transforme les données sensorielles de l'expérience émotionnelle en *éléments α* - dont font partie « les images visuelles, les schémas auditifs et olfactifs, tout le matériel utilisable par les rêves-pensées, la pensée inconsciente éveillée, la barrière de contact, la mémoire » (*ibid.*, p. 54-55). En d'autres termes, il propose « que la personnalité humaine soit constitutionnellement équipée d'opérations mentales qui génèrent une *signification symbolique personnelle*, une *conscience* et un potentiel de *travail psychologique inconscient* sur ses problèmes émotionnels » (Ogden, 2009, p. 161, je souligne). Pour Hautmann (1981), la fonction psychanalytique de l'esprit concerne la formation d'une « pellicule de pensée » qui s'occupe de réorganiser symboliquement l'expérience, de « désénergiser » les éléments asymboliques et de les « rendre utilisables pour les opérations de la pensée » (*ibid.*, p. 566). Selon l'auteur, la constitution d'une pellicule de pensée symbolique - déjà processus fondateur d'un noyau primitif du Moi dans le fœtus et continuellement à l'œuvre dans la relation analytique - serait également à la base de la réalisation artistique : il pense que dans l'expérience esthétique les « pensées sans penseur » s'organisent, à travers la forme artistique, dans un *fait choisi*, formant ainsi des « ébauches de structure qui deviennent des "contenants-magnétisante-contenants-de-signification" disponibles pour des intégrations plus complexes » (*ibid.*, p. 569).

⁶ En fait, je crois que pour définir une approche musicothérapeutique comme étant « à orientation psychanalytique », il ne suffit pas que le musicothérapeute ait étudié en profondeur les théories

psychanalytiques et qu'il sache les *appliquer* à la situation thérapeutique, mais il est surtout nécessaire qu'il ait également effectué une analyse personnelle et qu'il ait suivi une supervision psychanalytique.

Di Chiara et ses collègues (1985) se concentrent plutôt sur une dimension spécifique de la fonction psychanalytique de l'esprit liée à l'hypothèse bionienne d'une « préconception œdipienne »⁷. Il y aurait chez l'homme une tendance innée à entrer en relation avec *l'autre*, à son tour « préconçu » « en relation avec un tiers, qui reste deviné en arrière-plan et donne à la relation une qualité de profondeur et de non-saturation » (ibid., p. 330). Les auteurs soutiennent cependant que la préconception du *tiers* ne concerne pas le père du couple œdipien mais les objets internes de la mère, sa « préoccupation primaire » (Winnicott, 1956) et l'environnement facilitateur dont elle a besoin dans les premiers mois de la vie de l'enfant. Pour cette raison, Di Chiara et ses collègues pensent qu'il est plus approprié de remplacer le concept de « préconception œdipienne » par celui de « tendance à la tridimensionnalité » et proposent de comprendre la fonction psychanalytique de l'esprit comme la « capacité naturelle de l'esprit humain, présente en tant que potentiel depuis la naissance [...], à fonctionner dans un espace mental tridimensionnel, avec trois polarités relationnelles : le moi, les objets internes et l'objet externe » (Di Chiara et al., 1985, p. 335).

Par *fonction psychanalytique de la musique*, nous entendons donc avant tout le potentiel de l'expérience musicale à « considérer une situation émotionnelle simultanément du point de vue de l'esprit conscient et inconscient » (Ogden, 2009, p. 161). C'est-à-dire que l'écoute musicale, dans le travail musicothérapeutique, fournit des éléments potentiels pour un traitement psychologique des émotions évoquées qui fait appel simultanément à deux dimensions différentes de la personnalité - ou, comme le

dit Matte Blanco (1975), à deux logiques différentes.

A une écoute rationnelle (consciente), dominée par une logique *asymétrique*, hétérogène, ordonnée et ordonnable en propositions verbales, s'oppose toujours une écoute *symétrique* (inconsciente), qui ne tient compte ni de la pensée logique, ni du principe de non-contradiction, ni des paramètres de temps et d'espace, ni du langage verbal. Cela peut se produire principalement en vertu de la « duplicité » substantielle qui caractérise le phénomène musical (Di Benedetto, 2000, p. 167), de son caractère à la fois présent et absent (c'est-à-dire invisible, intangible), de sa nature d'« objet transitionnel ». Un morceau de musique, en effet, est à la fois *trouvé et créé* par ceux qui l'écoutent. Elle présente une dimension culturelle, intelligible, qui rappelle les aspects conscients de la perception de l'identité et de son histoire (présente et passée), mais évoque en même temps un sentiment de mystère, d'intraduisibilité, qui renvoie aux parties inconnues et inexprimées du Moi. Les mêmes propriétés physiques du stimulus sonore-musical, comme quelque chose « qui est à *l'entour* et à *l'intérieur*, qui à la fois enveloppe la surface de notre peau et pénètre dans notre corps » (Di Benedetto, 2000, pp. 56-57) en résonnant dans les cavités viscérales, configurent une expérience qui a lieu à l'extérieur et à l'intérieur, qui est là (on entend) mais on ne voit pas. Deuxièmement, la fonction de la musique dans le travail thérapeutique peut être définie comme psychanalytique car elle permet d'attribuer à l'expérience émotionnelle une signification *symbolique personnelle*. Cela se produit, comme nous l'avons vu, pour les propriétés « symbolisantes » intrinsèques à la *rencontre* entre l'auditeur et la forme musicale (Imberty, Langer) ainsi que pour le caractère

⁷ Bion (1963) propose de considérer le matériel œdipien qui émerge dans la séance comme le témoignage d'un « appareil primitif de préconception ». C'est-à-dire qu'il suppose « qu'il existe un précurseur de

la situation œdipienne [c'est-à-dire quelque chose qui] fait partie de l'appareil par lequel le moi prend contact avec la réalité » (p. 115).

« progressif » de l'expérience musicale (Di Benedetto).

En donnant la priorité au corps et à la sensorialité, l'écoute musicale *rappelle* les aspects archaïques du Soi et *réclame* en même temps de nouvelles voies d'élaboration symbolique - *symbolisation primaire* → *symbolisation secondaire* - qui permettent à l'auditeur de construire de nouvelles significations à partir d'expériences impensées, non verbalisées (et pour cette raison parfois perçue comme impersonnelles, « étrangères » ou vaguement perturbantes). Néanmoins, le potentiel symbolique de la musique, en musicothérapie réceptive, dépend de la dynamique intrapsychique/interpsychique activée par la relation thérapeutique et par les *processus de médiation* de l'objet musical. Partagés, écoutés et discutés lors de la séance de musicothérapie (qu'elle soit individuelle ou de groupe), les morceaux de musique assument la fonction d'*objets de médiation* ou d'*objets de relation* (Lecourt, 1988 ; 1993). C'est-à-dire qu'ils jouent le rôle de « lien entre la communication consciente et inconsciente et d'articulation entre les subjectivités de deux ou plusieurs personnes ». (Privat & Quélin-Souligoux, 2000, p. 52). Les morceaux de musique - avec les mots et les actes qui leur sont associés - deviennent la « présentation » de ce qui, de l'histoire impensée des auditeurs, est apporté dans la relation thérapeutique. Ce qui est projeté dans les formes sonores peut être « modifié, remodelé et transformé par le jeu des échanges intersubjectifs » (Vacheret, 2017). Ainsi, la musique, devenue *objet de relation*, « *met en forme* et thématise ce qui reste "en attente de sens" ». (Gimenez, 2003, p. 44), c'est-à-dire qu'il permet le partage et l'élaboration « de ce qui était jusqu'alors impensable » (ibid.).

Pour qu'un tel travail puisse avoir lieu, il est nécessaire que le musicothérapeute puisse exercer une fonction de *réverie* dans la relation thérapeutique (De Backer, 2004 ; Lecourt, 1993) à partir de laquelle il peut aider les patients (ou les participants à un groupe) à trouver « la musique dans les mots et les mots dans la musique » (Priestley, 1975, p. 250). Enfin, ce qui rend la fonction élaborative de la musique psychanalytique, c'est sa tendance naturelle à mettre l'auditeur en relation avec *lui-même*, avec un *objet extérieur* et avec un *monde intérieur*⁸. En d'autres termes, je crois qu'il existe une *préconception* innée selon laquelle une « relation d'écoute » avec un morceau de musique renvoie toujours à une relation de ce dernier avec un troisième élément - qui généralement, avant de prendre une forme plus définie, est représenté par cet *écart* entre ce que l'on peut savoir de son expérience musicale et ce que l'on ne peut pas encore savoir. Dans une situation où une personne s'apprête à écouter de la musique, les « trois polarités relationnelles » seront représentées par son Moi, l'objet musical et les contenus inconscients de l'auditeur (rappelés par l'expérience d'écoute). Dans le cadre musico-thérapeutique, ce modèle de relation « tridimensionnelle » peut prendre différentes configurations : le *tiers* avec lequel le Moi de l'auditeur est virtuellement en relation, à travers la musique, peut être son propre monde interne, le monde interne du thérapeute ou celui des autres auditeurs. Dans ce cas, le tiers sera donc toujours un « tiers intersubjectif » (Ogden, 1994). L'hypothèse est que cet aspect spécifique de la fonction psychanalytique de la musique est inné, puisqu'il s'agit de la capacité de l'homme à se rapporter, communiquer et transmettre des contenus affectifs à travers la dimension sonore-musicale. Les recherches

⁸ Je pense qu'il est plus approprié d'utiliser l'expression générique de « monde intérieur » (compris ici comme un espace psychique inconscient peuplé d'éléments symbolisés et

non symbolisés), plutôt que celle plus spécifique d'« objets internes », puisque l'expérience musicale rappelle des dimensions et des contenus qui sont le plus souvent préobjectal.

menées par Stern (1985) et Trevarthen (1999) dans le domaine de la recherche sur l'*infant research* ont montré que la communication et le partage des états affectifs entre la mère et l'enfant, dès les premiers mois de vie, se font principalement par des échanges sonores et ont des paramètres de nature musicale (tonalité, rythme, forme, intensité, profil dynamique). Stern souligne comment cette expressivité musicale innée permet aux expériences affectives primitives de pénétrer le champ intersubjectif et contribue au développement du sens d'un « Soi subjectif » (entre le septième et le neuvième mois de vie) – l'enfant commence à prendre conscience de sa propre vie intérieure et de celle des autres. Selon Anzieu (1985), la première représentation du Moi en tant que « contenant » de sentiments et d'affects proviendrait de l'échange de sons émis alternativement par l'enfant et l'environnement. « Avant que le regard et le sourire de la mère qui nourrit et soigne l'enfant ne lui envoient une image de lui-même [...], le bain mélodique (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle joue) lui fournit un premier miroir sonore qu'il utilise d'abord avec ses cris (que la voix de la mère apaise), puis avec ses gazouillis, et enfin avec ses jeux d'articulation phonémique » (ibid., p. 208). Cette *enveloppe sonore*, composée de sons qui viennent de l'intérieur et d'autres qui viennent de l'extérieur, préfigure le « moi-peau » comme une frontière qui sépare un espace interne d'un espace externe et en même temps les met en *relation*. Lecourt (1987), quant à elle, met en évidence la dimension groupale du bain sonore dans lequel est plongé le nourrisson, en le définissant comme « groupe-musique-originaire », c'est-à-dire l'ensemble des bruits, musiques, paroles et silences produits par l'environnement familial. Elle note comment, à partir des premiers échanges sonores du bébé avec son entourage, certains éléments de la zone indifférenciée et fusionnelle du bain sonore commencent à se différencier : « [les différentes] qualités vocales, [les] rythmes de l'échange sonore

viennent organiser les espaces et les temps relationnels d'une zone commune » (ibid., p. 172). Dans l'expérience et l'interaction *musicale* de l'enfant, une première distinction entre la mère et les autres, entre les garçons et les filles, les enfants et les adultes, les émotions agréables et désagréables prend forme. On peut donc supposer que les premiers processus d'internalisation de l'enfant se font sur la base des qualités sonores des objets. Les théories de Susanne Maiello (1993) sur l'« objet sonore » pourraient appuyer cette hypothèse. L'auteur propose que la voix maternelle perçue par le fœtus depuis le cinquième mois de gestation constitue la « matière première » pour la formation d'un proto-objet. La présence de la voix maternelle - avec son volume, son timbre, sa cadence - ainsi que son absence, pourraient représenter, selon Maiello, « une première réalisation de la préconception du sein » (ibid., p. 35) et donc une base pour la construction de l'objet maternel postnatal. Il semble donc plus clair que, en plus de nous permettre d'entrer en relation avec les autres, l'expression sonore, la mélodie, le rythme nous mettent dès le départ en relation avec quelque chose de *l'intérieur* (notre propre monde interne et celui des autres) et qui a trait aux émotions et aux affects préverbaux.

La *fonction psychanalytique* de la musique (ainsi que l'approche analytique du musicothérapeute) permet à la personne ou au groupe de personnes impliquées dans les activités d'écoute partagée d'effectuer un travail psychologique qui vise à l'élaboration d'expériences émotionnelles restées dans un état de non-représentabilité et à une plus grande compréhension de soi (et de soi-avec-les-autres). A travers la présentation d'un court extrait d'une expérience de musicothérapie réceptive, réalisée pendant l'urgence Covid-19, il sera maintenant mis en évidence comment une telle fonction peut soutenir le traitement/la transformation des expériences traumatiques et des sentiments liés au « deuil », à la perte et au sentiment de vide.

Les mélodies inouïes de la quarantaine: une expérience de musicothérapie réceptive pendant l'urgence Covid-19

A bien des égards, l'urgence Covid-19 a représenté un véritable « changement catastrophique », tant au niveau du monde et des grandes communautés qu'au niveau de l'individu et de sa communauté. La menace constante de contagion, le sentiment d'incertitude, l'état de quarantaine et la réduction brutale de notre champ d'action ont fortement remis en cause notre structure interne, ébranlant un « ordre constitué » fait d'habitudes, d'engagements, de rencontres et de repères. Il en résulte des sentiments de confusion, d'appréhension ou d'angoisse qui sont le plus souvent « impensables », difficiles à gérer et à comprendre. En d'autres termes, l'état d'urgence et les mesures visant à contenir la pandémie ont représenté le point d'origine d'expériences particulières dans lesquelles la « violence » et l'intensité des émotions ressenties ont « surchargé » notre capacité à y réfléchir. Une telle circonstance peut donc être considérée comme « traumatique » précisément dans la mesure où elle a soumis l'appareil psychique de l'individu à « des stimulations plus grandes (éléments β) que celles qui peuvent être transformées en α et rendues pensables » (Ferro, 2002, p. 3)⁹.

Dans ce scénario, la musique a souvent représenté un « canal » préférentiel par lequel les émotions *sans nom* liées à l'expérience de l'urgence pouvaient « s'écouler », jouant différentes fonctions dans les différentes « phases » de la pandémie : d'abord, un instrument d'*évasion* de la quarantaine - avec des « flash mobs » sur les balcons et de la musique reproduite à des volumes si élevés

qu'elle « atteint » les rues et les maisons des voisins ; ensuite, à travers une écoute plus intime et confortable, une *enveloppe protectrice* avec laquelle on essaie de « réparer » les déchirures causées par le maintien de l'état d'urgence et de contenir les sentiments chaotiques et fragmentés que cette situation a déterminés. La musique que nous écoutons devient ainsi une musique qui écoute, qui accueille et *comprend* nos expériences, sans toutefois pouvoir en représenter le contenu. A ce titre, j'ai organisé au sein de l'association¹⁰ dont je fais partie des parcours de musicothérapie réceptive de groupe en ligne. Ces parcours avaient pour but d'essayer de tracer et de construire, à travers des expériences d'écoute et de partage musical, les significations émotionnelles et les mots avec lesquels donner forme aux aspects impensables liés à la pandémie.

La méthodologie utilisée peut être considérée comme une réélaboration personnelle de la *Musical Presentation*, une technique réceptive développée par Dorit Amir (Amir, 2012 ; Bensimon & Amir, 2010) et utilisée dans la formation et le travail de groupe. Les parcours que j'ai organisés s'adressaient à de petits groupes (huit participants maximum) et comprenaient dix sessions d'une heure et demie chacune, qui se déroulaient en ligne à l'aide du logiciel de vidéoconférence Zoom. Un groupe WhatsApp a été créé pour chaque groupe de participants, exclusivement consacré aux communications du service et aux questions d'organisation. Au cours du court cycle de rencontres, chaque participant a eu l'occasion de créer et de présenter au groupe une séquence musicale composée des morceaux (ou extraits de morceaux) qui, selon lui, représentaient le

⁹ Les éléments β « excédentaires » restent dans ces cas sédimentés « hors de la sphère de la formation du symbole et de la pensée » (Meltzer, 1986, p. 29) en attendant d'être « rêvés ».

¹⁰ L'Association de Promotion Sociale *Roots In Action* réalise des projets, des initiatives et des interventions (principalement basés sur l'utilisation de la psychothérapie et de la musicothérapie d'orientation

psychanalytique) qui ont pour objectif la promotion du bien-être psychologique des enfants, des adolescents, des familles et de la communauté. L'Association est située à Acerra (dans la province de Naples, Italie) mais collabore avec des institutions et organisations - associations, entreprises, universités - nationales et internationales.

mieux son propre vécu et ses expériences liées à la quarantaine. Le seul critère à respecter dans la réalisation de la séquence était la durée totale, qui devait être comprise entre 15 et 25 minutes environ (y compris les éventuels silences entre une chanson et une autre).

Il n'y avait aucune indication sur le genre musical, la durée des morceaux ou des extraits et la durée des silences. Chaque session était consacrée à la présentation musicale d'un seul participant et, à chaque réunion, chaque participant était libre de proposer de faire une présentation lors de la session suivante. Chaque séquence musicale a été jouée en entier, sans interruption, et écoutée en silence. Pendant l'expérience d'écoute, il était possible d'écrire ou de dessiner ce que la musique évoquait. A l'issue de la reproduction, l'auteur de la séquence avait la possibilité de choisir de prendre la parole en premier et de partager avec le groupe son expérience d'écoute, la sélection des morceaux, la motivation de ses choix, etc. ou d'attendre une restitution par les autres participants. L'expérience de musicothérapie que j'ai l'intention de présenter ici est la session n. 5 d'un des cycles de rencontres en ligne réalisés pendant la quarantaine. Il s'agit, dans ce cas, d'un groupe composé de six participants : C. (femme, 57 ans), G. (femme, 45 ans), L. (femme, 54 ans), M. (homme, 55 ans), S. (femme, 59 ans), V. (femme, 59 ans). Les réunions ont eu lieu les lundis et jeudis, en avril et mai. Les quatre premières séances ont vu les membres du groupe osciller entre le plaisir de se *découvrir* sur le plan sonore-musical purement émotionnel et la difficulté (parfois à la limite de la frustration) de ne pas pouvoir s'exprimer et communiquer de manière satisfaisante sur le plan verbal. Cela se manifeste souvent dans les associations libres des participants en termes de *contraste* : entre une vie plus simple dans

l'enfance et la jeunesse et la complexité des « temps modernes » ; entre le devoir d'« aller de l'avant » et le besoin de « revenir en arrière » ; entre *ce qui n'est plus* (souvenirs ou images liés aux époques passées) et *ce qui n'est pas encore* (désirs et fantasmes sur l'avenir). La session n. 5 a eu lieu le lundi, quelques jours après le début de la « phase 2 » de l'urgence¹¹, après que les deux réunions de la semaine précédente aient été reportées. Le premier était dû à ma décision à la suite d'un deuil familial soudain - qui a en fait eu une forte résonance également au niveau de la communauté locale (dont la plupart des participants font partie). En ce qui concerne la seconde, après que S. et G. aient communiqué sur le groupe WhatsApp (quelques heures avant le début de la séance) qu'ils n'auraient pas pu être présents, c'est M. qui propose de la reporter à nouveau et de prendre ainsi toute la semaine comme une « pause de réflexion ». C. réagit à cette proposition avec une certaine déception - qu'elle aurait mise de côté si le reste du groupe avait été d'accord. Quelques minutes plus tard, V. (qui devait présenter sa séquence musicale lors de cette séance) écrit qu'elle aussi aurait préféré reporter la réunion si cela avait permis un partage plus serein et complet pour tous. S'ensuit la réponse de L., qui dit accepter de reporter. À ce moment-là, bien que je n'avais pas prévu d'utiliser le groupe WhatsApp pour de telles communications, je suis intervenu en observant qu'il pourrait peut-être être utile de comprendre la demande de cette « semaine sabbatique » comme l'expression d'une difficulté implicite dans le travail d'élaboration que, à travers la musique, nous essayons de faire avec nos expériences liées à l'urgence, à la quarantaine et à l'idée de recommencer. Je me demande, en m'adressant à nouveau au groupe, si c'est juste pour *redémarrer* - après une suspension inattendue et imposée - ce qui

¹¹ Il convient de rappeler qu'à partir de la phase 2, il était à nouveau possible de se déplacer entre différentes communes (et non entre régions), de rendre visite à sa famille ou à des amis sans « raisons avérées » (tout en

respectant la distance et en portant des équipements de sécurité), de se promener ou de faire du sport et, pour certaines catégories de professionnels, de reprendre le travail.

demande les plus grands efforts. A cet égard, il convient de préciser que la première séance reportée a coïncidé avec le premier jour de la phase 2 (le début d'un nouveau « recommencement ») et la seconde, avec la reprise de la musicothérapie après une rencontre soudainement *perdue*. Il semblerait que l'absence réitérée dans l'espace du groupe, ait *mis en acte*, d'une part, l'expérience de la perte - liée d'abord aux mesures restrictives imposées par l'urgence et ensuite au report de la séance - et, d'autre part, la difficulté d'élaborer le « deuil » dans des temps peut-être perçus comme trop rapides. L'absence, cependant, dans le contexte du processus musicothérapeutique, devient aussi absence-de-sons, silences, et donc une *autre* forme de présence musicale. Encadrés par la musique, les silences *sont en effet transformés* en « pauses » et acquièrent la valeur *d'espaces de signification* dans lesquels les notes précédentes et suivantes sont chargées d'une plus grande richesse de sens. Elaborée dans le cadre de la musicothérapie, la semaine de suspension pourrait donc être interprétée comme une manière de *jouer* ou *d'écouter* le silence - une « pause de réflexion » pour donner forme aux émotions vécues et fournir un « espace potentiel » pour accueillir *les sons* à venir. Je décide donc d'accepter la proposition de reporter également la deuxième réunion de cette semaine, en leur donnant rendez-vous pour le lundi suivant.

Au cours de la journée où la session n. 5 a eu lieu, S. communique qu'elle ne pourra pas non plus être là cette fois-ci. La réunion, au cours de laquelle V. présentera sa séquence, commence par le retard de certains participants. G. se justifie en disant qu'il a « perdu la notion du temps », tandis que M. semble avoir eu quelques difficultés à accéder à la réunion. Au cours des premières minutes, le groupe se plaint de ne pas pouvoir bien s'entendre en raison de la mauvaise qualité de la connexion qui fait que ma voix est émise en rafales - rendant mon discours fragmenté et peu compréhensible. Une fois le problème

technique résolu, j'ai introduit la réunion en suggérant que nous essayions d'examiner la décision de prendre une semaine de pause du point de vue du groupe. Après quelques secondes de silence, suivent des échanges assez serrés dans lesquels les participants communiquent des sentiments ambivalents à l'égard de la nouvelle phase d'urgence. Ils évoquent le plaisir de retrouver leurs proches, mais aussi la crainte que les gens (dans la rue ou dans les commerces ouverts) ne fassent fi des mesures de sécurité imposées. Il y a une inquiétude partagée que les gens oublient les efforts et les sacrifices faits jusqu'à présent. Certains participants se demandent s'ils auraient choisi aujourd'hui des musiques différentes de celles des semaines précédentes (quelqu'un répond oui). C. intervient en disant qu'elle ressent le besoin d'espérer, de croire que *tout ira bien*, même au prix de devoir « nier », en partie, la menace de contagion qui plane toujours. M. fait soudain référence à mon deuil, pour lequel la séance du lundi précédent a été reportée, donnant ainsi « forme » à un sentiment qui semble émerger de plus en plus clairement dans le champ groupal. Après une courte pause, il revient sur la question du choix des chansons, en soutenant qu'il ne faut pas penser à vouloir « changer les anciennes chansons » dans le passage à la phase 2 (il ne le ferait pas), mais qu'il faut les considérer comme les étapes précédentes d'un même parcours linéaire. À ce stade, j'interviens en faisant remarquer que le silence exprimé avec la semaine de congé a peut-être beaucoup à voir avec ce qui circule maintenant dans le groupe. Entre-temps, la discussion semble s'éclaircir, elle devient moins intense. V. prend la parole en disant, perplexe, qu'elle ne se serait pas attendue à éprouver ce sentiment de perte une fois qu'elle aurait « mis le nez dehors ».

Après quelques secondes de silence, il poursuit en disant qu'il a l'impression que pour aller de l'avant, il faudra « faire le deuil » de la quarantaine, comme quelque chose qui a été perdu. Je partage avec le groupe le sentiment que derrière la crainte que les gens oublient

tout à coup la persistance du virus, mettant en place des comportements risqués et imprudents, se cache la peur que nous oublions ce que la quarantaine nous a montré et que nous finissions par perdre de vue ce qui est nécessaire pour *avancer*. Un autre silence suit, qui dure un peu plus d'une minute. J'ai l'impression que les mots s'effacent, pour faire place à autre chose. Je recommence donc à parler, en disant qu'il y a peut-être quelque chose *au-delà des mots* qui essaie de s'exprimer et je propose d'écouter la séquence musicale réalisée par V. Ils semblent tous d'accord, je leur demande donc d'éteindre les microphones et je lance la lecture. La séquence de V. est très intense, dense et avec de courts silences. Les morceaux choisis¹² sont tous des fragments de chansons (aucune chanson n'est incluse dans son intégralité) et les paroles chantées, le plus souvent en italien, semblent avoir un rôle central par rapport aux parties instrumentales (ici exclusivement en soutien du chant). Le genre musical est principalement celui de l'auteur-compositeur-interprète (musique populaire) mais, néanmoins, la façon dont le matériel sonore est séquencé donne une impression de dynamisme et de rythme rapide.

Une fois la séquence terminée, je hoche la tête pour rallumer les microphones. Après environ une minute de silence, je rappelle à V. qu'elle peut choisir de parler ou d'écouter d'abord les commentaires des autres. Elle dit qu'elle est curieuse de savoir ce que les autres ont écouté. A partir de ce moment, des interventions verbales très riches et articulées se succèdent (ici aussi, avec un rythme assez soutenu). Chaque participant intervient en communiquant ses impressions sur la séquence musicale présentée par V. De ces échanges se

dégage une atmosphère d'accord, de compréhension (« un optimisme de base », comme l'observe M.). Les commentaires des autres participants, ainsi que ceux de V. elle-même, portent principalement sur les mots des textes et sur les pensées et images qu'ils ont évoquées. Les associations verbales du groupe et les affects non exprimés se croisent et se « pétrissent » sur *le fond* sonore de la séquence de V., qui se répercute dans chaque intervention. Le discours semble s'orienter vers des thèmes dépressifs : la mélancolie de ce qui n'a pas été dit à cause de la pandémie ; le « départ », le fait de s'éloigner d'un lieu familier pour aller vers quelque chose d'inconnu ; les souvenirs d'enfance ; les *choses* trouvées ou découvertes pendant la quarantaine (valeurs, passions, une autre conception du temps) qui risquent maintenant d'être perdues ; la critique du style de vie avant et après la quarantaine basée sur la vitesse, sur le manque de temps et d'espace à consacrer à soi-même. En *sous-texte*, une « grammaire des contrastes » (comme le commente L. en parlant de la sélection de V.) semble s'imposer sans cesse entre le désir de rester « suspendu » et le besoin de recommencer. À un certain moment, G. communique le sentiment que V., avec les chansons qu'il a sélectionnées, a souvent rappelé le concept de « maison ».

Soudain, le rythme (des phrases, mais aussi des échanges) semble se ralentir. V. répond que ce commentaire lui a fait penser à une chanson intitulée *Casa* (suggérée par une personne qui lui est très chère) qu'elle n'a pas pu inclure dans la sélection pour des « questions d'espace ». Alors que V. parle, sa voix se brise et elle se met à sangloter, se rappelant à quel point elle a manqué d'être avec

¹² Séquence musicale d'environ 27 minutes composée de : 1. *Napul'è* de Pino Daniele (extrait de 2:05 min.) ; 2. *Capo d'Africa* de Francesco De Gregori (extrait de 1:45 min.) ; 3. *La donna cannone* de Francesco De Gregori (extrait de 2:37 min.) ; 4. *La marmellata* de Bobo Rondelli (extrait de 1:21 min.) ; 5. *Zenzero e cannella* de Joe Barbieri (extrait de 1:22 min.) ; 6. *Redemption Song* de Bob Marley (extrait de 2:15 min.) ; 7. *Le cose che piacciono a me* du film « Tutti insieme

appassionatamente » (extrait de 1:25 min.) ; 8. *Sandra portami al mare* de 360° (extrait de 1:05 min.) ; 9. *Occidentali's Karma* de Francesco Gabbani (extrait de 0:33 min.) ; 10. *Far finta di essere sani* de Giorgio Gaber (extrait de 1:42 min.) ; 11. *Father and Son* de Cat Stevens (extrait de 1:56 min.) ; 12. *Settembre* de Gazzelle (extrait de 2:11 min.). Chaque piste était suivie d'un silence qui durait de 20 à 50 secondes.

sa famille pendant le « *lockdown* ». Quelque chose d'important qui, jusqu'à ce moment, n'avait pas trouvé d'espace au sein du groupe semble avoir soudainement pris forme¹³. M., faisant référence au fait que V. s'est mariée quelques mois seulement avant le début de la quarantaine, intervient en lui rappelant qu'elle a maintenant un autre foyer et qu'il est important qu'elle affronte *le passage* de la maison de son enfance à la nouvelle. Il me semble que ce dernier échange entre M. et V. a représenté un « avertissement » que le groupe s'est fait à lui-même, c'est-à-dire ne pas nier ce qui *a été* dans la quarantaine, affronter les passages douloureux (entre l'avant, le pendant et l'après quarantaine) et élaborer le « deuil », ne pas laisser tout se perdre.

Quelques minutes de silence suivent, car le temps de la session est sur le point de se terminer. V. reprend la parole et demande qui présentera sa séquence musicale lors de la prochaine réunion. L. se propose et immédiatement après, G. fait référence à moi et au fait que je suis resté silencieux pendant longtemps - « Il pensait », dit M. sur le ton de la plaisanterie, « il va dire quelque chose ! ». Je réponds, après quelques secondes, que j'ai peut-être pris le parti d'un silence qui, dans cette réunion (et même avant la réunion), a *joué* les choses qui ne pouvaient pas encore être dites. Je poursuis en disant que peut-être, pour que ces contenus ne se perdent pas, il fallait qu'il y ait un silence même sous les mots. Il semblerait, en d'autres termes, que dans le groupe j'étais le dépositaire de sentiments dépressifs « sans forme » et que ceux-ci, pour être *pensés*, avaient besoin d'un « silence musical » (une *pause*) capable de transformer « les notes » qui y résonnent et celles qui sont sur le point d'être jouées.

Conclusion

La séance de musicothérapie présentée a mis en évidence comment la fonction psychanalytique de la musique (mais je dirais, dans ce cas, également du *setting* musicothérapeutique) a permis tout d'abord d'*entendre* le sens d'expériences émotionnelles non encore symbolisées et, ensuite, de commencer à *dire* (c'est-à-dire à trouver les mots pour les « dire »). La musique écoutée, c'est-à-dire, par son organisation sonore et la manière dont elle était partagée, prêtait une « forme audible » aux contenus pré-verbaux au sein du groupe, permettant aux participants d'entrevoir les caractéristiques de quelque chose qui cherche à être pensé. La relation musico-thérapeutique a permis de co-construire un fond sémiotique et pré-représentationnel commun à partir duquel commencer à « *jouer* avec l'indicible et sur lequel reconstruire/réélaborer progressivement le *texte* de l'expérience traumatique » (Manna et al., 2020, p. 124). La coprésence du texte et de la musique - qui, comme l'observe clairement Boyer (1992), font appel à deux dimensions différentes de l'appareil psychique - a sollicité le potentiel de la musique pour soutenir le travail psychologique des auditeurs à un niveau simultanément conscient et inconscient. Au fil du discours du groupe, la dimension musicale a donné une *forme dynamique* au désir impensable de nier la perte et le travail de deuil associés à l'expérience de la pandémie. Cela a également été rendu possible par le *fonctionnement polyphonique* qui caractérise à la fois la musique et le groupe (Lecourt, 1993). Elle a en effet permis aux deux dimensions - musicale et verbale - de se dérouler en parallèle pour former un « troisième » discours dans lequel la rencontre entre les pensées exprimées et les émotions inexprimées a ouvert de nouveaux espaces de *pensabilité* et de *symbolisation*.

¹³ Ce passage semble signaler ce que Neri (2009) définit comme un « changement de champ », compris comme une *rupture* et une *altération* d'un rythme, d'une

« synchronisation des fonctions de base, somatiques et mentales » (p. 63) partagée par les membres du groupe.

Les techniques de musicothérapie réceptive ne représentent que quelques-uns des cadres de travail thérapeutique dans lesquels il est possible d'observer les potentialités de la fonction psychanalytique de la musique. Le présent article, en effet, entend être aussi un point de départ pour approfondir la façon dont cette fonction se manifeste et favorise le processus thérapeutique dans les techniques « actives » - dans lesquelles sont prévues l'utilisation d'instruments musicaux, l'improvisation libre et une utilisation différente du corps.

Bibliographie

- Amir, D. (2012). "My music is me": Musical Presentation as a way of forming and sharing identity in music therapy group. *Nordic Journal of Music Therapy*, 21(2), 176-193.
- Anzieu, D. (1985). *L'Io-pelle*. Roma: Borla, 1987.
- Anzieu, D. (1987). I significanti formali e l'Io-pelle. In D. Anzieu et al., *Gli involucri psichici*. Milano: Masson, 1997.
- Barale, F. (2008). Alle origini della psicoanalisi: Freud, Lipps e la questione del «sonoro-musicale». *Rivista di Psicoanalisi*, 54, 129-148.
- Bensimon, M., & Amir, D. (2010). 2010. Sharing My Music with You: The Musical Presentation as a Tool for Exploring, Examining and Enhancing Self-Awareness in a Group Setting. *The Journal of Creative Behavior*, 44(4), 259-277.
- Bion, W. R. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando, 2009.
- Bion, W. R. (1963). *Gli elementi della psicoanalisi*. Roma: Armando, 2015.
- Bion, W. R. (1983). *Seminari italiani*. Roma: Borla, 2012.
- Blum, A. (2016). This Must Be the Place: Thinking Psychical Life with Music. *Psychoanalytic Psychology*, 33S(Supplement), S173-S185.
- Bollas, C. (1987). *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*. Roma: Borla, 1989.
- Boyer, L. B. (1992). Controtransfert, regressione e usi della musica. In L. B. Boyer, *Controtransfert e regressione*. Roma: Astrolabio, 2002.
- Bruscia, K. E. (Eds.) (1998). *The Dynamics of Music Psychotherapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- De Backer, J. (2004). *Music and Psychosis: The transition from sensorial play to musical form by psychotic patients in a music therapeutic process* (tesi di dottorato). Aalborg: Aalborg University. Disponibile in <https://vbn.aau.dk/files/316470132/Backer2004.pdf>.
- De Backer, J., & Sutton, J. (Eds.) (2014). *The Music in Music Therapy. Psychodynamic Music Therapy in Europe: Clinical, Theoretical and Research Approaches*. London: Jessica Kingsley, 2014.
- De Martino, E. (1961). *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: il Saggiatore.
- Di Benedetto, A. (2000). *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*. Milano: Franco Angeli.
- Di Benedetto, A. (2010). La partitura segreta dei sogni. In G. Gabbriellini (a cura di), *Psicoanalisi e musica. Giornate di studio (Pisa, 29 settembre 2007-31 gennaio 2008)*. Ghezzano: Felici.
- Di Chiara, G., Bogani, A., Bravi, G., Robutti, A., Viola, M., & Zanette, M. (1985). Preconcezione edipica e funzione psicoanalitica della mente. *Rivista di Psicoanalisi*, 31(3), 327-341.
- Erel-Brodsky, H. (2016). I'm All Ears—Thoughts on Psychoanalysis: the Musical Reverie. *Contemporary Psychoanalysis*, 52(4), 578-601.
- Ferro, A. (2002). Fattori di malattia e difese. In *Fattori di malattia, fattori di guarigione. Genesi della sofferenza e cura psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ferro, A. (2006). Da una psicoanalisi dei contenuti e delle memorie a una psicoanalisi per gli apparati per sognare, sentire, pensare: transfert, transfer, trasferimenti. *Rivista di Psicoanalisi*, 52, 401-478.
- Fornari, F. (1984). *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi.
- Gaita, D. (1991). *Il pensiero del cuore. Musica simbolo inconscio*. Milano: Bompiani.
- Garella, A. (2002). Talking cure. *Rivista di Psicoanalisi*, 48, 851-871.
- Gimenez, G. (2003). L'objet de relation dans la thérapie individuelle et groupale de patients

- schizophrènes. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 41(2), 41-62.
- Grauer, V. (2011). *Musica dal profondo. Viaggio all'origine della storia e della cultura*. Torino: Codice, 2015.
- Green, A. (1977). Conceptions of Affect. *International Journal of Psycho-Analysis*, 58, 129-156.
- Hadley, S. (Ed.) (2002). *Psychodynamic Music Therapy: Case Studies*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Hautmann, G. (1981). Il mio debito con Bion: dalla psicoanalisi come teoria alla psicoanalisi come funzione della mente. *Rivista di Psicoanalisi*, 27, 558-572.
- Imberty, M. (1981). *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*. Lucca: LIM, 1990.
- Imberty, M. (1986). *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*. Bologna: Clueb.
- Knoblauch, S. H. (2000). *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- Koelsch, S., Fritz, T., Von Cramon, D. Y, Muller, K., & Friederici, A. D. (2006). Investigating emotion with music: An fMRI study. *Human Brain Mapping*, 27, 239-250.
- Langer, S. K. (1942). *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*. Roma: Armando, 1972.
- Langer, S. K. (1953). *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Lecourt, E. (1987). L'involucro musicale. In D. Anzieu et al., *Gli involucri psichici*. Milano: Masson, 1997.
- Lecourt, E. (1988). *La musicoterapia*. Assisi: Cittadella, 2012.
- Lecourt, E. (1993). *Analisi di gruppo e musicoterapia: il gruppo e il "sonoro"*. Assisi: Cittadella, 1996.
- Lombardi, R. (2016). *Metà prigioniero, metà alato. La dissociazione corpo-mente in psicoanalisi*. Torino: Boringhieri.
- Maiello, S. (1993). L'oggetto sonoro. Un'ipotesi sulle radici prenatali della memoria uditiva. *Richard e Piggie*, 1, 31-47.
- Mancia, M. (2004). *Sentire le parole. Archivi sonori della memoria implicita e musicalità del transfert*. Torino: Boringhieri.
- Manna, V., Pisanti, O., Moro, D., Gneccchi-Ruscione, S., & Picariello, S. (2020). Playing the unspoken. Vuoti di pensabilità tra bambini e genitori. In *Dentro le mura. Fenomeni dissociativi nelle dinamiche intrafamiliari e intraistituzionali. Il ruolo della psicoterapia psicoanalitica. Giornate SIEFPP*. Roma: Alpes.
- Matte Blanco, I. (1975). *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi, 2000.
- Meltzer, D. (1986). *Studi di metapsicologia allargata. Applicazioni cliniche del pensiero di Bion*. Milano: Raffaello Cortina, 1987.
- Mithen, S. J (2006). *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*. Torino: Codice, 2007.
- Nass, M. L. (1989). From Transformed Scream, through Mourning, to the Building of Psychic Structure: A Critical Review of the Literature on Music and Psychoanalysis. *Annual of Psychoanalysis*, 17, 159-181.
- Nebbiosi, G. (2016). The Smell of Paper: On the Usefulness of Musical Thought in Psychoanalytic Practice. *Psychoanalytic Dialogues*, 26(1), 1-9.
- Neri, C. (2009). La nozione allargata di campo in psicoanalisi. In A. Ferro & R. Basile (a cura di), *Il campo analitico. Un concetto clinico*. Roma: Borla, 2011.
- Ogden, T. H. (1994). Il terzo analitico: lavorando con fatti clinici intersoggettivi. In *Soggetti dell'analisi*. Milano: Masson, 1999.
- Ogden, T. H. (2005). Su holding e contenimento, essere e sognare. In *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*. Milano: Raffaello Cortina, 2008.
- Ogden, T. H. (2009). I quattro principi del funzionamento mentale di Bion. In *Riscoprire la psicoanalisi. Pensare e sognare, imparare e dimenticare*. Milano: CIS.
- Overy, K., & Molnar-Szakacs, I. (2009). Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, 26(5), 489-504.

- Pisanti, O. (2017). *Musicoterapia e psicoanalisi: una visione binoculare. Verso la costruzione di un modello psicoanaliticamente orientato* (tesi non pubblicata). Gesualdo: Scuola Triennale di Musicoterapia "Carlo Gesualdo".
- Priestley, M. (1975). *Music Therapy in Action*. St. Louis, MO: Magna-Music Baton.
- Privat, P., & Quélin-Souligoux, D. (2000). *Il bambino in psicoterapia di gruppo*. Roma: Borla, 2002.
- Rechardt, E. (1987). Experiencing Music. *Psychoanalytic Study of the Child*, 42, 511-530.
- Reik, T. (1948). *Listening With the Third Ear: The Inner Experience of a Psychoanalyst*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Riolo, F. (2002). La trasformazione psicoanalitica. *Rivista di Psicoanalisi*, 48(4), 821-834.
- Sachs, C. (1940). *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Mondadori, 2013.
- Sapen, D. (2012). *Freud's Lost Chord: Discovering Jazz in the Resonant Psyche*. London: The Harris Meltzer Trust.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Stern, D. N. (1985). *Il mondo interpersonale del bambino*. Torino: Boringhieri, 2015.
- Stern, D. N. (2010). *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.
- Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae, Special issue: Rhythm, musical narrative, and the origins of human communication*, 155-215.
- Vacheret, C. (2017). Il gruppo e l'oggetto mediatore nella cura psichica. In M. C. Zurlo (a cura di). *Gruppi a mediazione. Dispositivi ed esperienze*. Napoli: Liguori.
- Wigram, T., & De Backer, J. (Eds.) (1999). *Clinical Application of Music Therapy in Psychiatry*. London: Jessica Kinglsey.
- Winnicott, D. W. (1956). La preoccupazione materna primaria. In *Dalla pediatria alla psicoanalisi. Scritti scelti*. Firenze: Martinelli, 1975.
- Winnicott, D. W. (1960). La teoria della relazione genitore-infante. In *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando, 2013.
- Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: Auditory-motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8, 547-558.

Oscar Pisanti Musicien et musicothérapeute (AIM). Il est le référent de l'aire clinique de l'Association de Promotion Sociale Roots In Action (basée dans la province de Naples), où il effectue des thérapies musicales individuelles et de groupe. Il travaille principalement avec des enfants, des adolescents et des jeunes adultes présentant un spectre autistique ou une déficience intellectuelle. Il est également impliqué dans la conduite de groupes à médiation sonore-musicale dans les écoles, les centres de jour et les contextes de travail (avec une référence particulière à la santé et à l'éducation). Ses principaux intérêts de recherche sont les suivants : *l'épistémologie de la musique* d'un point de vue philosophique, psychologique et musicologique ; *l'approche psychanalytique dans la musicothérapie* individuelle et de groupe ; *la musicothérapie clinique* dans l'enfance et l'adolescence ; les *aspects psychodynamiques* dans le traitement musicothérapeutique des personnes présentant des déficiences intellectuelles et des troubles du spectre autistique.

e-mail: oscarpisanti@gmail.com

Traduit de l'italien par Agostino Trotta



Quand les théories entrent en résonance dans la clinique du musicothérapeute

Marie Orantin

Musicothérapeute

thalamusique@yahoo.fr

Résumé

La diversité des pratiques et des contextes cliniques en musicothérapie la place à la croisée de différents modèles théoriques. Discipline à part entière, il est ainsi nécessaire d'en interroger sans cesse la polyphonie épistémologique, sachant que ce qui réunit les musicothérapeutes est un rapport singulier au non-verbal, au sonore et au musical.

Cet article tente de décrire comment, dans le contexte de la rééducation fonctionnelle, l'approche psychanalytique et phénoménologique de la musicothérapie conceptualisée par le Professeur Edith Lecourt est entrée en résonance avec d'autres sciences humaines telles l'anthropologie du geste de Marcel Jousse et la philosophie de la musique de Francis Wolff.

Mots-Clés

Musicothérapie, théorie, rééducation fonctionnelle, geste, pensée

Abstract

When theories resonate in the music therapist's clinic

The diversity of practices and clinical contexts in music therapy places it at the crossroads of different theoretical models. A discipline in its own right, it is thus necessary to constantly question its epistemological polyphony, knowing that what unites music therapists is a singular relationship to the non-verbal, to the sound and to the musical.

This article attempts to describe how, in the context of functional rehabilitation, the psychoanalytic and phenomenological approach to music therapy founded by Professor Edith Lecourt has resonated with other human sciences such as the anthropology of gesture by Marcel Jousse and the philosophy of music by Francis Wolff.

Keywords

Music therapy, theory, functional rehabilitation, gesture, thought

Préambule

Clinique et Théorie forment une *bande de Moebius* dont les deux faces n'en font qu'une. La clinique nourrit la théorie, la théorie éclaire la clinique. La clinique, fondée sur l'observation, inclut « ce lien inséparable entre l'observateur et la chose observée » (Morin, 2012, p. 314)¹. La théorie est une construction intellectuelle², une « tentative d'explication ou de représentation d'un aspect de la réalité » (Willett, 1996).

Dans la *clinique de l'écoute*, clinique du sonore du musicothérapeute, la musique³ s'invite aussi avec sa théorie... et sa culture. Et ce qui apparaît alors au musicothérapeute dépend de ses qualités d'écoute, de sa capacité à entendre dans la séance ce qui se passe d'imprévu, voire d'indicible ... d'incertain. Autrement dit, la musicothérapie est une *clinique de l'écoute de l'imprévu et de l'incertitude*.

La *posture clinique de cette écoute* est particulière. Elle est issue des méthodes psychanalytique et phénoménologique⁴, et porte essentiellement sur la communication non verbale et sur la perception d'un réel-son⁵.

L'approche psychanalytique de la musicothérapie d'Edith Lecourt, éclaire *les mécanismes psychiques* impliqués dans la

¹ « Nous avons appris que, dans la recherche de la vérité, les activités auto observatrices doivent être inséparables des activités observatrices, les autocritiques inséparables des activités critiques, les processus réflexifs inséparables des processus d'objectivation » (Morin, 1999, p 12).

² Théorie : « Construction intellectuelle, hypothétique et synthétique, organisée en système et vérifiée par un protocole expérimental ; ensemble de lois formant un système cohérent et servant de base à une science, ou rendant compte de certains faits ». (Cnrtl)

³ La musique est *fait tiers* dans l'écoute du musicothérapeute qui observe le patient dans son lien à la musique, quel que soit le dispositif (actif ou réceptif). Le musicothérapeute partageant l'écoute de la musique et participant à l'échange sonore ne peut alors s'exonérer d'observer aussi son rôle dans cette clinique ; il est alors tout à l'écoute de l'autre/de la musique et de lui-même dans la relation.

⁴ Phénoménologie : observation et description des phénomènes et de leurs modes d'apparition, considéré indépendamment de tout jugement de valeur. (Cnrtl)
Nota : Un phénomène n'est pas une théorie ; il échappe,

sphère sonore.[Citation] « Le côté *abstrait* du sonore, le fait que l'on ne peut avoir de contrôle sur le sonore... nous met dans une position particulièrement fragile psychiquement ; » « *L'enveloppe sonore* est fragilisée par peu de choses et l'*habitable sonore*⁶ est une construction psychique à constamment renouveler » [dans notre clinique] « Nous écoutons comment se renforce peu à peu un habitacle sonore chez le patient, dont l'enveloppe sonore a été fragilisée par le traumatisme et/ou par la pathologie » (Lecourt, 2014).

Cette *écoute* est qualifiée de *flottante*, traduction sonore de l'*attention* également⁷ flottante en psychanalyse. Elle recentre notre *position d'écouter* sur les phénomènes sonores, leurs liaisons en musique et nos ressentis. Cette position d'écoute est comparable, à l'époque en phénoménologie où il s'agit de suspendre tout jugement sur la réalité pour ne laisser percevoir que son apparition à notre conscience.⁸

Nous écoutons l'émergence de cette forme sensible d'expression qu'est la musique qui, sans les mots, nous donne accès à l'impact, à la trace sonore de quelque chose qui se passe ou s'est passé... Quand il se passe quelque chose, cela fait du bruit quelque part, même à bas bruit. Et lorsque les sons que nous écoutons font musique, c'est qu'ils font sens...même si ce sens est ineffable.

par sa nature intrinsèque, à toute théorisation. Mais nous pouvons penser les caractéristiques du phénomène et le relier à nos acquis cliniques, culturels et théoriques.

⁵ D'autres approches ont cours dans les thérapies associant la musique (neuroscientifique, comportementale, développementale, humaniste...).

⁶ Habitable psychique : espace sonore psychique habitable. « L'expérience physique du sonore est faite d'intrusions et d'expulsions, il faut que ces mouvements soient modulés par l'enveloppe sonore pour créer un espace sonore psychique habitable » (E. Lecourt, 2004, p.3.)

⁷ Cette position d'écoute est *égale* en difficulté à celle du patient qui doit se rassembler puis s'engager dans l'expression sonore.

⁸ Il ne s'agit pas d'écouter le *résultat* sonore/musical, ni de l'attendre... mais de se laisser surprendre par ce que nous percevons et ce dont nous prenons conscience, comme si c'était la première fois. C'est une position difficile à tenir, comme en léger retrait, comme si l'on s'entendait écouter, se percevait ressentir, se regardait penser.

Ce faisant... nous écoutons le patient-musique...

Cette approche psychanalytique peut-elle s'enrichir d'autres vocabulaires, d'autres langages épistémologiquement différents ? Certaines théories peuvent-elles entrer en résonance dans notre clinique et éclairer notre pratique dans un contexte particulier ?

Le contexte de la rééducation de patients à la suite d'une lésion cérébrale est à l'origine de ces interrogations, notamment lors de l'hospitalisation où la prise en charge est de courte durée (de quelques semaines à quelques mois).

La théorie psychanalytique de la musicothérapie à l'épreuve d'un contexte clinique

Car la clinique et la théorie sont aussi mises à l'épreuve du contexte – le type de pathologie, le cadre institutionnel... la musicothérapie n'y échappe pas !

Ainsi, inclure des séances de musicothérapie à la prise en charge de patients cérébrolésés hospitalisés en Médecine Physique et de Réadaptation (MPR)⁹ n'allait pas de soi. Or j'avais auparavant pu expérimenter les bienfaits d'une telle prise en charge au long cours auprès de patients en libéral. Comment apporter une réponse différente, et complémentaire et la partager ? Certains dans l'équipe qualifiaient la démarche « d'intéressante » ... les patients m'assuraient que « la musique cela fait du bien » !

⁹ La Médecine Physique et de Réadaptation (MPR) est orientée vers la récupération des capacités fonctionnelles* (motrice & cognitives) dans le but d'instaurer ou restaurer une qualité de vie, notamment dans l'autonomie lors des activités quotidiennes. La MPR s'attache aussi à restaurer les ressources psychologiques et les aptitudes sociales**.

*Capacités fonctionnelles : récupération des fonctions motrices (marche, motricité fine) et cognitives (parole et langage, attention, mémoire et fonctions exécutives).

**Aptitudes sociales : régulation de l'humeur, de l'anxiété, de la dépression ; interactions sociales et adaptation

En cas de lésion cérébrale acquise, la prise en charge en MPR se déroule dès la fin de la phase aigüe, deux à trois semaines après sa survenue.

L'étude de faisabilité alors réalisée, grâce à l'intérêt et à la confiance¹⁰ du chef de service, a montré que la musicothérapie peut avoir sa place en MPR (Orantin *et al.*, 2018).

La clinique nourrit la théorie

Une grande part des prises en charge en MPR font suite à une lésion cérébrale, notamment un AVC, qui se traduit par des déficits moteurs¹¹ et cognitifs¹². (classification hors champ de la psychanalyse).

Dans ce contexte médical, la préoccupation au travers des mots des patients porte sur leurs gestes perdus et leur inquiétude à ne pouvoir penser à rien... Le traumatisme et la pathologie s'exprime par ces deux mots (Orantin, 2019).

Comment alors écouter le patient musique à partir de ses gestes/pensées ... écouter « là quand » le son produit par le « bon » geste devient sonore et résonne et fait sens... écouter « là où » naît une relation entre deux, puis trois notes et l'esquisse d'une expression dans ce langage sans les mots qu'est la musique ? Grâce à quels mots penser cette écoute-geste, cette écoute-pensée ?

La théorie éclaire la clinique

Ma rencontre avec l'anthropologie du geste¹³, de Marcel Jousse anthropologue, et l'ouvrage du philosophe Francis Wolff « Pourquoi la musique » a comme refondé mon écoute (Jousse, 1969 ; Wolff, 2015). A la lecture de ces deux auteurs m'est apparu un parallèle entre la *relation d'action* figurée dans le geste – *et son corrélatif sonore* - et le lien de

¹⁰ La Médecine Physique et de Réadaptation est une spécialité médicale ouverte sur l'expérimentation d'approches thérapeutiques alternatives s'intégrant dans une équipe pluridisciplinaire, dans le cadre de la recherche (Orantin., Peyre, 2019).

¹¹ hémiparésie controlatérale du membre supérieur ou inférieur ou les deux.

¹² Attention, Fonctions exécutives, Fonctions intellectuelles, Fonctions visuo-spatiales, Gnosies, Langage, Mémoire, Mémoire de travail, Praxies, Vitesse de traitement de l'information (<https://aqnp.ca/la-neuropsychologie/les-fonctions-cognitives/>).

¹³ ... que j'avais découvert grâce à Willy Bakeroot dont le livre *Musicothérapie active, rebâtir le temps de la mémoire* vient de paraître.

causalité entre les événements sonores qui fondent la musique.

- Le « geste » rejoue le l'interaction entre les choses

Marcel Jousse définit le geste comme le rejeu de l'interaction entre des éléments sensibles du réel. La pensée est un « rejeu » intérieur d'une succession de gestes dont l'homme prend conscience. Le langage est un « rejeu » extérieur de ces gestes. Ces deux formes de rejeu correspondent aux deux sens du mot grec logos : pensée et langage (le rejeu peut être aussi inconscient, comme dans les rêves ou ...ce qui nous échappe de notre expression).

Le langage est donc *ontologiquement* gestuel : mimé, dansé, sonore - chanté et musiqué- ; il peut être aussi graphique (pictogramme, phonogramme, idéogramme), ou encore écrit à la main. Lorsqu'il est *transposé* dans la sphère laryngo-buccale, le langage devient oral... verbal, chanté ou encore joué des mains grâce à l'instrument.

-Le lien de causalité fait sens

Chez Francis Wolff la musique est un « ensemble de liens de causalité » entre les événements sonores. La musique exprime une pensée sans les choses, (il y a tout mais pas les choses), une pensée sur les relations entre les choses. Et c'est parce qu'il y a causalité entre les événements sonores que la musique *fait sens*.

Ainsi la musique, « représentation sensible de quelque chose d'intelligible » (Wolff, 2015, p.288) est un langage.

-Le mimisme de Marcel Jousse, sa forme et ses lois

Revenons à Marcel Jousse. [Citation]« [L]'anthropos mime l'univers. C'est cela la loi du mimisme, ce n'est que cela » (Jousse, M. 1938)¹⁴ Le « le mimisme., [est] ce besoin

¹⁴ Jousse M. in Les phases du geste propositionnel, cours au laboratoire de rythme-pédagogie, 12 janvier 1938.

¹⁵ Mimisme : fait de reproduire spontanément les sons, les mouvements, les gestes. <https://www.universalis.fr>

¹⁶ Marcel Jousse a créé le mot « intussuception », puis le verbe « intussuceptionner » pour dire l'anthropos qui se laisse imprimer par le réel.

¹⁷ « L'anthropos est un animal interactionnellement mimeur. » Autrement dit, seul l'homme intellige les

fondamental de rejouer les interactions des choses, spontanément, globalement, gratuitement avec des gestes propositionnels » (Rousteau, 2000, p.59). L'enfant en est l'illustration dans ses jeux.

La plus petite unité du mimisme¹⁵ est le mimène, *trace en nous d'un geste*¹⁶, d'un rejeu :

« ... réverbération du geste caractéristique ou transitoire de l'objet dans le Composé humain, dans cette vibrante et mystérieuse synthèse que nous pouvons voir jouer globalement, mais dont nous ne saurions dissocier l'élément qui serait esprit pur et l'élément qui serait corps pur » (Jousse, 1974, p.259).

La forme élémentaire de ce rejeu - *geste interactionnel ou propositionnel* - met en liaison un *agent/agissant/sur l'agi*, l'agissant traduisant le *mouvement* entre l'agent et l'agi. On trouve là la structure de tout *proposition* : sujet-VERBE – complément.

Cette forme élémentaire

« correspond, en neurologie, au [...] geste propositionnel primordial, [...] canevas triphasé de toute proposition : sujet verbe- complément, unité sémiotique de base, a-modale et porteuse de sens. Cette unité triphasée, dans cet ordre ou dans un autre, fait partie des trois universaux de toutes les langues, verbales ou gestuées, quelle que soit leur typologie. (Greenberg 1963). Marcel Jousse les appelle mimèmes ». (Rousteau, 2018, p. 7)¹⁷

C'est la *succession*¹⁸ des gestes propositionnels qui *construit les langues*, d'abord gestuel puis oral, vocal...musical. Le

interactions du réel. Il est le seul à dessiner, à parler et à chanter spontanément. « Si les anthropoïdes peuvent parler (jusqu'à 200 mots) ils le font à la demande de l'homme en imitant, non en mimismant » Marcel Jousse, cité par Gabriel Rousteau (Rousteau, 2018, p.7)

¹⁸Nous ne pouvons ni penser ni exprimer... ni faire deux choses à la fois. La pensée ne découpe pas le réel en morceaux, mais elle laisse apparaître des relations entre les choses.

petit anthropos se plait sans cesse à comparer en lui les interactions du monde sensible » (Rousteau, 2000. p.63) ... Le geste mimique est facteur de créativité.

Ces langages sont structurés « dans le temps rythmiquement et dans l'espace-bilatéralement » selon trois lois universelles le rythme-mélodisme, le bilatéralisme/parallélisme¹⁹ et le formulisme : [Citation] « Pour faciliter la *réception*, la *conservation* et la *transmission* de son expression, il [l'homme] la solidifie en formules rythmées, balancées et stables » : (Sienaert, 2018, p. 9).

La musique suit les lois du mimisme (Jousse, 2003) : elle *transpose* le geste propositionnel sur un mode sonore rythmé, balancé, équilibré en formules qui se succèdent, exprimant et transmettant une expérience du réel. Le rythme-mélodisme du langage musical²⁰ fonde la musique même : tempo, cadence, longueurs et hauteur des sons, timbre et *mesure*. La mélodie joue à varier les durées des notes et leur dynamique sonore. Les timbres caractérisent le propos musical. Les lois du bilatéralisme/parallélisme et du formulisme organisent le récit musical.²¹

¹⁹ L'homme est bilatéral, tout comme son expression. Cette bilatéralité 'exprime dans le parallélisme de ses langages : les « d'une part, d'autre part » équilibrent le récit, tout comme le refrain recentre les chansons entre les couplets...

²⁰ Le langage rejoue gestes/mouvements/événements temporellement, dans les rythmes : rythme d'intensité (points d'appui de l'énergie - accent) ; rythme de durée (longueur du phonème/son tenu) ; rythme de timbre (figurant divers éléments du discours/caractéristiques harmoniques du son) ; rythme de hauteur (prosodie/mélodie). « Le Rythme, cette propulsion énergétique et facilitante des mimèmes rejoués » (Jousse, 1969, p.69)

²¹ *Le bilatéralisme/parallélisme* : dans la musique instrumentale, la reprise de motifs musicaux, le parallélisme des lignes mélodiques, leurs croisements et l'alternance des voix balancent le discours musical qui s'enrichit des variations et des transpositions du thème. La source sonore (droite/gauche devant/derrrière), la hauteur des voix (voix de poitrine, de tête) et le volume (loin, près) renvoient à notre bilatéralité *Le formulisme* : la compréhension d'un récit adressé/reçu suppose que les événements sonores soient assemblés pour former des mots, des motifs musicaux signifiants qui, à leur tour formeront une *proposition* verbale ou musicale. Se forment alors des « moules », des « empreintes », des «

Francis Wolff décrit aussi l'analogie du langage musical avec l'oral et l'écrit : dans le monde des mots (qu'il désigne comme réel) -, les verbes signifient [expriment] des événements, mais ils ne suffisent pas à dire quoi que ce soit s'il manque des sujets ou des liens de causalité. Dans le monde de la musique – celui du monde imaginaire²² – seuls demeurent les événements, dont nous entendons les liens de causalité.

Une écoute clinique élargie à d'autres surgissements phénoménologiques

Mon écoute se transforme : les événements sonores, mouvements psychiques sont entendus dans leur corporéité. J'entends le rejeu de quelque chose dans les gestes/interactions/sonores. Car « les choses sont en nous qui nous forcent à les rejouer » (Jousse cité par Sienaert, 2018, p. 18).

Il s'agit de la même position d'écoute, mais celle-ci est alors plus incarnée, plus globale (psyché et soma réunis)²³. Je me sens moi-même mieux dans ma peau d'écouter. Et je rejoue d'autres liens, d'autres résonances.

marqueurs » reconnaissables dans le langage gestuel, (signe de la main), verbal (formes interrogatives, exclamatives) et musical (reprises, liaisons harmoniques, variations...). En se succédant, l'une après l'autre, tout comme dans la pensée, ces formules permettent une compréhension. Les variations de Mozart sur le thème « Ah vous dirai-je Maman » en sont un exemple ; dans la chanson également, le refrain (parole et musique) ramène au cœur même de la chanson et les couplets s'y associent en nourrissant l'histoire. La structure des œuvres provient de l'enchaînement des événements sonores qui s'enchaînent en des compositions : chanson de geste, récits bibliques, poésie, motets, répons, couplet-refrain, fugue, concerto symphonie, exposant un thème, le développant jusqu'au final.

²² Marcel Jousse rejetait le terme d'imaginaire, terme selon lui peu scientifique et sémantiquement discutable. Il lui préférerait le terme de reviviscence... de réel rejoué, dans des langages différents : imagés, sonore, verbal, et musical...

²³ « Ni ange, ni bête, ni psyché ni soma, l'homme est un composé humain, un être un qui reçoit, saisit et mime globalement le réel » (Edgard Sienaert, 2018, p. 9). L'anthropos, l'homme qu'observe Marcel Jousse n'est pas composé d'une psyché et d'un soma. Cette distinction n'a pas cours dans sa pensée : psyché et soma ne font qu'un.

Des approches théoriques *parallèles*

Dans le parallélisme de ces approches théoriques, je me sens balancée, équilibrée. *L'enveloppe sonore*, qui module les mouvements d'intrusions et d'expulsions de l'expérience physique du sonore, et *l'habitable sonore*, « espace sonore psychique indispensable au développement d'un langage et d'une pensée » (Lecourt, 2008, p.43)... ne se construisent-ils pas par l'intussusception²⁴ et le rejeu : « Nous ne sommes en réalité que des récepteurs d'Interactions » (Jousse, 1969) qui laisse une *trace en nous de ce geste* (Mimène).

On retrouve cette idée d'intussusception du réel (de réel qui s'imprime en nous) chez l'anthropologue David Le Breton : [Citation] « Pour l'homme, il n'y a pas d'autres moyens que *d'éprouver le monde, d'être traversé et changé en permanence par lui*. Le monde est l'émanation d'un corps qui le pénètre. Un va-et-vient s'instaure entre sensation des choses et *sensation de soi* ». (Le Breton, 2006, p.13).

Je fais aussi le lien avec Francis Wolff lorsqu'il affirme que la musique, tonalité du monde, comme tout langage n'existe que s'il y a quelqu'un pour entendre : « pas de climat sans *quelqu'un* pour le ressentir ». En séance, on entend ressentir et exprimer l'autre dans sa singularité. Pas deux patients pareils, même si parfois semblables.

Notons que cette « sensation de soi » a partie liée avec la conscience de son *identité*, mise à mal dans les pathologies cérébrales. Catherine Morin et Stéphane Thibierge, mêlant les regards du neurologue, du psychologue et du psychanalyste (Morin & Thibierge, 2004) présentent deux conceptions de l'*identité* en neurologie et en psychanalyse, où la psychanalyse permet d'inclure la part langagière - symbolique et culturelle-inhérente au fonctionnement psychique. Ils retracent l'histoire des concepts d'image du corps, de schéma corporel, de cénesthésie, d'image spéculaire.

Marcel Jousse n'éprouve pas le monde, ni n'évoque des climats. Il a d'autres mots pour le dire : il « intellige les interactions du réel. [Et] « Là-dessus, pourront venir se jouer les affectivités, les sensibilités ... » (Jousse, 1969).

Car « Dès qu'il prend conscience²⁵ de ce qui se joue inconsciemment l'homme s'exprime » (Sienaert, 2018, p. 18) ; il rejoue en pensée et en langage.

Marcel Jousse²⁶ était contemporain de Freud et tous deux dans leurs recherches tentaient de déchiffrer le sens de l'aventure humaine. Leurs représentations, sont-elles si dissemblables lorsque Freud (dans *Le moi et le ça*, 1923) [Citation] « désigne le moi comme étant « avant tout un *moi corporel* [...] dérivé des sensations corporelles, celles principalement qui ont leur source dans la surface du corps » [...] Ce moi corporel sera à la base du *Moi-peau* de D. Anzieu. (Costantino, 2011).

Il est bien là question, dans le geste, de ce corps inconscient et pensant, à partir de la sensation des choses.:

« Le geste, très peu abordé par la psychanalyse, est pourtant omniprésent dans tous les échanges interpersonnels et non moins présent dans la cure psychanalytique » (Denis, 2018, p.3). Paul Denis ouvre aujourd'hui la question du geste comme représentation (rejeu)...

Une pratique et un dispositif en musicothérapie qui se transforme

Fondé sur la relation geste – son - sens dans l'expression sonore en particulier vocale et chantée, dans l'improvisation, et l'écoute d'œuvres, le dispositif musicothérapique prend tout son sens.

²⁴ ...le mécanisme anthropologique est toujours le même. Tout part d'intussusceptions (Jousse, 1969).

²⁵ « Qu'est ce que vous avez dans votre conscience ? Vous n'avez que des gestes dont vous saisissez l'existence » (Jousse, *Les phases sémantiques du geste*

propositionnel, cours à l'Ecole d'anthropologie, 8 janvier 1934).

²⁶ Marcel Jousse était un Jésuite ;il fut l'élève de Marcel Mauss et de Pierre Janet

La séquence « active » de la séance alterne des temps d'exploration sonore et d'improvisation.

La découverte des sons et de leurs qualités métaphoriques et symboliques, leurs organisations rythmiques et leurs combinaisons harmoniques sont autant de gestes, *présentés*²⁷ par le musicothérapeute. Le patient peut alors s'en saisir, les faire siens, en un trouvé/créé winnicottien.

Le temps d'exploration des gestes-sons est un temps de prise de conscience de la capacité du son à produire du sens, et aussi un temps où l'on se fabrique un langage pour s'exprimer. J'entends aussi quand il n'y a rien à dire...

Certains patients choisissent d'explorer en solitaire... d'autres préfèrent jouer à deux. En ce cas, les jeux sont construits *autour d'une histoire*²⁸.

A la fin de ces « rejeux » à deux (les histoires provoquent d'autres récits...) la parole se libère spontanément et des comparaisons, association, images... apparaissent librement.

Il est remarquable d'observer que, lors de ces jeux de pratiques sonores élémentaires, pas à pas, faits de synchronisation rythmique, le dialogue en écho ou en contrepoint, les patients *s'engagent à fond* et leur attention ne faiblit pas tout au long des séances. Il y a là quelque chose qui se travaille. Le découragement, et le manque de motivation, la fatigue, n'ont pas cours en musicothérapie.

L'improvisation en séance s'articule entre un refrain préalablement composé et des couplets libres, joué par le patient et soutenu par le musicothérapeute (chant, rythme, instrument). L'improvisation peut aussi prendre une forme ABA, où patient/thérapeutes alternent leurs rôles, en se répondant (sachant que le B est libre et le A ne l'est pas). Ainsi, comme dans toute langage musical, improvisé ou non,

²⁷ Présenté, au sens de l'object-presenting de D.W. Winnicott

²⁸ Par exemple « l'histoire de la barque sur la rivière ». La barque c'est le balafon : d'abord il faut « sauter dedans » (au bon moment !) et rejoindre le musicothérapeute qui y est déjà ! Puis la barque descend la rivière dont le débit s'accélère, saute quelques rapides puis se retrouve en eau calme et accoste sur une plage... L'histoire, musiquée par les frappes sur le balafon, la voix, les onomatopées... prend la forme d'un récit

s'insèrent des « formules », des « reprises », des « variations ».

Les improvisations sont enregistrées, puis réécoutées en séance. La réécoute de l'improvisation déclenche une véritable réaction verbale (expression inéluctable de soi, où le « je » surgit dans les commentaires (alors que l'expression de soi est si appauvrie en général) : « j'ai fait cela ! » « C'est moi qui ai joué cela ! » « C'est beau/bien ce que j'ai fait ! »...)

J'ai déjà évoqué, dans ce « Je » qui jaillit après l'écoute de l'improvisation, l'image du *miroir sonore*, où le patient s'entend « comme pour la première fois » (Orantin, 2019).

Ce faisant... j'écoute le patient-musique dans sa reconstruction, geste après geste, d'une *enveloppe sonore*.

La place de la voix dans la pratique clinique

Le soin de la voix devient primordial en séance voix qui peut se joindre aux timbres des instruments (lorsque cela est possible) : « A l'émission vocale et au souffle rythmé, s'accorde le geste rythmé du corps, le balancement, la frappe du pied » (Rousteau, 2000. p.29), geste prolongé par l'instrument.

Après une lésion cérébrale, même en l'absence d'aphasie de Broca²⁹, la voix est très appauvrie, détimbrée, en fond de gorge, tenue... et certains patients se plaignent de ne plus entendre leur voix comme avant : la perception osseuse de leurs propres sonorités vocales est comme « défigurée ». Le « miroir sonore »³⁰ est comme déformé ; « l'enveloppe sonore » est comme déchirée.

Le kazoo, surnommé le petit vélo de la voix, est alors précieux car il ne fonctionne que si le geste vocal est juste (chercher/trouver le souffle qui porte la voix dans les résonateurs !) ... Le son de ce mirliton est si drolatiquement

cohérent gestuellement et musicalement, récit *rythmo-mélodie*, équilibré entre les sons aigus/les sons graves sur l'instrument, dans un *balancement bilatéral* des deux hémicorps.

²⁹ L'aphasie de Broca, dite « non fluente », est une aphasie expressive.

³⁰ Le retour du son de la voix, comme le retour du visuel du miroir sont constitutifs du JE. (Castarède, 2001).

affreux que tout jugement sur le son produit est alors exclu ... l'on peut essayer et essayer encore... Et lorsque le kazoo est bien apprivoisé, son geste vocal mémorisé, il est temps de s'en libérer et la voix apparaît, bien placée : voix chantée ; voix parlée/chantée, psalmodiée, melismée, voix parlée retrouvée... un sourire de l'âme transparait.

La voix libérée accompagne alors les jeux, les improvisations... elle porte aussi les mots.

La séquence « réceptive » de la séance est orientée sur l'écoute du geste de l'interprète, son message, et sur ce que l'on en « ressent », à partir de la prise de conscience de trois niveaux d'écoute :

- selon que la musique est considéré comme un objet extérieur à soi (formation, structure, qualité, instruments...)

- ou encore comme un geste adressant un message émotionnel à celui qui l'écoute et le comprend (intention, histoire, métaphore, figuration), -

- ou bien enfin selon que son écoute même éveille en soi une impression/émotion intérieure (qui peut être ou non associée à des souvenirs).

Ces trois positions d'écoute sont aussi trois façons d'être avec la musique.

En écoutant la *manière de dire et d'entendre la musique*³¹, nous ancrons le message musical dans le geste, soma et psyché liés. La musique n'advient que si on l'écoute. En séance, cette écoute est palpable, telle un *effet de présence* (Avron, 2004, p.59).³²

Ce faisant... j'écoute le patient-musique dans sa reconstruction d'un *habitacle sonore*³³

³¹ La *manière d'interpréter* le discours musical est perceptible chez le chef d'orchestre, chez l'interprète. Le geste est bien là tout entier dans la musicalité du discours, explicite ou implicite.

³² *L'effet de présence*, décrit par Ophélie Avron, atteste de la « mobilisation simultanée de toutes les personnes présentes »

³³ [Citation] « ... à l'intérieur de celui-ci [L'espace sonore psychique habitable (l'habitacle sonore)], il faut encore une grille d'écoute : des catégories relativement claires qui permettent de classer : bruits, sons et signaux sonores, musiques, silences, paroles. » (Lecourt, E. (s. d.). De « bonnes » et de « mauvaises » musiques :

Les mots viennent plus aisément après l'écoute. Ils portent sur ce ressenti, ou bien sur des souvenirs associés à des impressions, un sentiment : « j'aime cette musique » ; « elle est belle ». Lorsque cela est difficile à dire, ce sont les adjectifs qualificatifs³⁴, qui se rattachent aux perceptions, qui facilitent alors la prise de conscience des ressentis. Le sérieux et la concentration des patients lors de ce moment du juste mot pour qualifier l'expérience lors de l'écoute en signe l'importance et la portée. Le concept de *granularité émotionnelle* développé par la psychologue américaine Lisa Feldman Barrett n'est pas qu'une question de vocabulaire, elle consiste à avoir une expérience du monde et de soi-même plus précise.

La musicothérapie réanime le sujet pensant

« *Anthropologiquement et gestuellement, Mnésie et Praxie coïncident dans l'Interaction* ». « *Tout part d'intussusceptions. Les aphasies et les apraxies ne sont que des désimbrications dans le jeu interactionnel des mimèmes* » (Jousse, 1969, p.58 ; p.27)

« *Tout ce qu'on appelle les opérations de l'esprit : mémoire, imagination, raisonnement, etc. ne sont que des rejeux de mimèmes conscients ou inconscients, spontanés ou dirigés, exacts ou combinés, ou transposés et sublimés* ». (Jousse, 1969, p.27).

Clivages et catégorisations dans la construction de l'espace musical du sujet. *Conférence donnée en 2004*. Repris dans Lecourt, É. (2008). De « bonnes » et de « mauvaises » musiques : Clivages et catégorisations dans la construction de l'espace musical du sujet. In *La musique à l'esprit* (p. 45-55). L'Harmattan).

³⁴ Les adjectifs qualificatifs sont relatifs aux perceptions sensorielles. Pour qualifier le sonore et la musique, ces adjectifs empruntent toutes ses modalités : thermoalgiques (musique chaude, froide), émotionnelle (musique triste, gaie), visuelle (musique sombre, claire), spatiale (musique éthérée, envahissante), tactile (musique douce, rugueuse), gustative (musique sucrée, amère).

Comprendre la musique

« *J'ai l'impression de mieux comprendre la musique* », me dit M. X.

Comprendre la musique, c'est la prendre en conscience, dirait Marcel Jousse. C'est la rejouer intérieurement, l'intelliger c'est-à-dire la penser dans ses gestes, ses relations d'action, ses mouvements, et *ressentir*. Francis Wolff utilise les termes de compréhension intellectuelle, (où « l'esprit [doit] opérer une synthèse »), et de compréhension dynamique : [Citation] « Comprendre dynamiquement une musique, c'est comprendre son processus ; c'est entendre pourquoi les événements sonores adviennent ; c'est entendre ce qui se passe à partir de ce qui s'est passé et pressentir ce qui peut se passer » (Wolff, 2015, p.162-63). Car toute musique s'équilibre entre l'imprévu et le prévisible.

La mémoire

La prévisibilité de la musique provient de la structure scalaire (échelle diatonique, pentatonique) et modale de l'œuvre dans ses enchaînements harmoniques. Cette mémoire, qui provoque un « sentiment de familiarité » (Platel, 2010) lorsque l'on a « déjà entendu cette musique », est bien plus durable que la mémoire sémantique musicale, qui permet d'identifier l'œuvre ou de se souvenir des paroles d'une chanson. En particulier, elle demeure intacte chez les patients atteints de dégénérescence ou de lésion cérébrale. Cette mémoire, rejoué en l'absence de l'objet, est une mémoire de geste : « il y a une mémoire des gestes³⁵ ; il n'y a pas une mémoire des idées » (Jousse, 1969, p. 63). La musique en *fait récit*, donc mémoire. Parfois, elle nous raconte aussi quelque chose de ces climats-miroirs de nos propres histoires.

Phénomène éphémère sans véritable concrétude, la musique fait trace dans notre

³⁵ Voir la vidéo d'une ancienne ballerine, atteinte d'Alzheimer, à l'écoute du "Le Lac des cygnes" (Association Musica para Despertar).

³⁶ Marcel Jousse dit aussi : « l'Anthropos, [...] se comporte comme [un] révélateur, [un] « vivant résonateur ». La composante vibratoire de ce comportement humain expliquerait-elle l'omniprésence de la musique dans les sociétés humaines ? (Cerlet, 2014, p.24)

mémoire d'autant plus qu'elle nous émeut. Là est le paradoxe du sonore.

Ressentir la musique

Lorsqu'il s'y passe quelque chose, la musique nous émeut, s'organisant en climats changeants alternant les temps d'énergie et d'apaisement, transposant dans la langue musicale le surgissement émotionnel et sa résolution.

Comprendre – prendre avec - la musique, c'est dans le même temps la ressentir ! [Citation] « La musique [qui] rejoue un réel sans les choses [...] est une expérience vécue sensoriellement et émotionnellement d'un mouvement qui se déploie dans le temps » (Wolff, 2015. p.152). Lorsqu'il se laisse imprimer par les éléments sensibles du réel dans leurs relations/interactions, ... l'homme ressent... puis rejoue, s'exprime, dirait Marcel Jousse.³⁶

Neurologiquement, l'on retrouve ce couplage réception/émission dans la théorie de la cognition incarnée³⁷, et la description des neurones miroirs dont la découverte par Rizzolatti³⁸ éclaire ces phénomènes de contagion émotionnelle, de sympathie, d'empathie (Cerlet, 2014).

« *L'homme est relié au monde par un permanent tissu d'émotions et de sentiments. Il est à tout instant affecté, touché par les événements. L'affectivité filtre la tonalité du rapport au monde...* » (Breton, 2006, p.114). *La tonalité du monde, c'est ce climat qu'offre la musique, pour Francis Wolff : [Citation] « [Le climat] c'est la tonalité du monde [...] C'est l'impression du monde lui-même, non l'émotion par un sujet*

³⁷ La théorie de la cognition incarnée, ou *embodied cognition*, est un courant théorique qui s'est développé depuis une trentaine d'années notamment en opposition à la conception cognitiviste de la pensée humaine. (Dutriaux & Gyselinck, 2016)

³⁸ L'identification de neurones miroirs est due à l'équipe de Giacomo Rizzolatti dans les années 1990.

particulier...[Mais] pas de climat sans quelqu'un pour le ressentir » (Wolff, 2015, p. 259).

Musicothérapie et créativité : la reconstruction d'un sujet pensant-parlant

La part figurative, métaphorique et symbolique de l'expression musicale, libère la parole et le sentiment de soi. M. Z me dit un jour « avec vous, c'est différent, on se connaît ». J'entends la polysémie de ces quelques mots...

En musicothérapie, la perception des sons associée à la prise de conscience des émotions évoquées, ressenties, découvertes dans la relation musicale, favorise la reconstruction du sujet dans son identité sonore et musicale, par le tissage d'une pensée sur « ce qui apparaît » dans la musique partagée avec le musicothérapeute. Il s'agit là d'un [Citation] « mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue. Ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter » (Winnicott, 1999, pp 91-92).

Dans les maladies neurologiques, où geste et expression sont altérés, relancer cette perception créative par le sonore et la musique, c'est aussi restaurer un sentiment d'identité mis à mal³⁹ chez les patients, qui permette au sujet de (re)construire sa vie singulière à venir.

Conclusion

Au cœur de la musicothérapie : la pratique⁴⁰ clinique sonore et musicale, au plus près du sujet-patient, et de ses surprises. La réflexion théorique intervient dans l'après-coup de la séance (et aide à l'ébauche de la suivante). Il

³⁹ « Le jour de mon accident, je suis passée à la troisième personne. Or depuis quelques mois j'ai fait et partagé de la musique avec une musicothérapeute lors de rendez-vous réguliers et répétés. J'ai fait et écouté de la musique, et cela fait, nous avons échangé nos impressions, donc je suis... »³⁹ Flore.

⁴⁰ Le terme de « pratique » est mis en question dans la thèse de Régis Catineau (2016)

n'existe pas de théorie unifiée de la musicothérapie ; une musicothérapie intégrative est un modèle en devenir (Vrait, 2018), modèle qu'Edith Lecourt préfère qualifier de polyphonique.

La diversité des approches théoriques plurielles qui font la richesse de la musicothérapie présentent des « points d'assemblage » qui permettent d'affirmer sa spécificité dans les différents contextes de notre pratique. Ainsi en est-il du caractère thérapeutique⁴¹ de la musicothérapie, qui s'appuie sur « les liens étroits entre les éléments constitutifs de la musique, l'histoire du sujet, les interactions entre la/les personne(s) et le musicothérapeute »⁴². De même, la place du jeu en tant que modèle du travail thérapeutique (Winnicott, 1971) est essentielle dans nos pratiques : on ne peut penser la musique sans l'associer au jeu, le jeu est une expérience qui permet de rencontrer, de se familiariser, de s'approprier cette forme particulière de réalité : celle des processus de symbolisation (Brun, 2013). Enfin, ce qui réunit les musicothérapeutes est un « rapport singulier au non-verbal, au sonore et au musical ».

Réaffirmer notre spécificité est aujourd'hui nécessaire au regard des techniques de soin qui se développent autour de la musique : la musique, que nous savons précieuse, est désormais employée *pour ses effets* (moteurs, cognitifs, algiques...) en tant qu'objectifs de soin, ce qui est éthiquement différent de notre « souci du sujet » que Roland Gori et Marie-José Del Volgo nomment le « souci de soi ». Il n'est pas inutile par ailleurs de rappeler que l'on constate ces mêmes *effets* par surcroît en musicothérapie.

Aujourd'hui, écrivent Roland Gori et Marie José Del Vogo, « notre conception du savoir suppose que toute connaissance impliquant le sujet se révèle non scientifique et se trouve disqualifiée dans sa rationalité et

⁴¹ « La pratique iatrique s'applique au corps et relève de la médecine alors que la thérapeutique est beaucoup plus large, elle soigne l'âme comme les médecins soignent les corps » (Gori & Del Volgo, 2005, p.646).

⁴² Fédération Française de Musicothérapie : référentiel métier.

progressivement dans son éthique en tant que guide des conduites humaines » (Gori&Del Volgo, 2005, p.644). Or, nous savons que les théories ne témoignent que de la diversité des représentations du réel. Comment résoudre les oppositions parfois microcholines ? Freud opposait-il la psychanalyse à la psychothérapie ?⁴³ Opposons-nous la musicothérapie et la neuro-musicothérapie (NMT) ?⁴⁴

Reprenant les mots de Christine Falquet dans sa thèse *Du son... Des sens...*, l'on peut espérer que l'approche complexe en musicothérapie permette « que s'ouvre un espace qui devient un lieu de création entre [...des] ensembles théoriques qui s'excluaient », « une pensée en réseau mettant en rapport une multiplicité de points de vue » (Pagès, 2002, p. 91-92, cité par Falquet, 2017, p. 66)

Véritable *Aventures de pensée* (Di Rocco, 2015), des échanges sont alors possibles mais ne peuvent « se faire si les différents protagonistes ne se réfèrent pas à un minimum de valeurs communes » (Herfray, 2004). Car « La "bio-diversité" des pratiques et des régimes thérapeutiques doit être maintenue non seulement pour la survie de l'espèce mais encore pour des raisons profondément éthiques d'un respect de ces "pluriels singuliers" que sont les humains » (Arendt, 1994).

⁴³ « Freud n'oppose pas la psychanalyse à la psychothérapie, comme on le voit trop souvent faire de nos jours, il oppose la psychanalyse à la suggestion, à l'exercice d'une forme d'influence qui contourne le libre arbitre du sujet, qui exerce une forme d'emprise sur lui, que celle-ci soit manifeste (c'est la suggestion « paternelle » selon S. Ferenczi) ou qu'elle soit plus insidieuse (selon un modèle « maternel », toujours selon S. Ferenczi). Non pas que Freud conserve longtemps la naïveté de penser que la suggestion est étrangère à la psychanalyse, qu'elle soit évitable par simple pétition de principe qu'il suffirait d'affirmer haut et fort, mais qu'il ordonne son exercice au dépassement de celle-ci: on reconnaît ici le prescriptif de l'analyse du transfert » (Roussillon, 2007, p.3).

⁴⁴ La musicothérapie neurologique (NMT) est un *modèle de traitement fondé sur des preuves* qui utilise des *techniques standardisées* basées sur la recherche *pour traiter le cerveau* en utilisant des éléments spécifiques de la musique tels que le rythme, la

Bibliographie

- Arendt, H. (1958). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, 1994.
- Avron, O. (2004). Chapitre V. Effet de présence : L'inter-liaison rythmique. *La pensée scénique, Groupe et psychodrame*. Toulouse : Erès, 59-73.
- Bakeroot W. (2021). *Musicothérapie active : rebâtir le temps de la mémoire*. Dunod.
- Breton, D. L. (2006). D'une anthropologie des émotions. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*.
www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2006/ContrastesMON2006-04.pdf
- Brun, A. (2013). Chapitre 5. Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques (pp. 122 – 158). In Anne Brun éd., *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.
- Candau, J., & Halloy, A. (2012). Autour du geste : Entretien avec le Professeur Alain Berthoz *Anthropologie et Sociétés*, 36(3), 27-56.
- Castarède, M.-F. (2001). L'enveloppe vocale. *Psychologie clinique et projective*, n° 7(1), 17-35.
- Catinaud, R. (2016). *Qu'est-ce qu'une pratique ? : Théories et théorisation des pratiques* (Thèse de doctorat : Philosophie). Université de Lorraine.
- Cerclet, D. (2014). Marcel Jousse : À la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps. *Parcours anthropologiques*, 9, 24-38.
- Costantino, C. (2011). Introduction. *Cliniques*, N° 1(1), 10-16.
- Damasio, A. R. (2003). *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : O.

mélodie, la dynamique, le tempo, etc. Le neuro-musicothérapeute est un *spécialiste des stimuli qui est formé à la neuroscience de la perception* musicale, de la production et de la cognition musicale. Le musicothérapeute neurologique utilise des *techniques standardisées* pour atteindre des *objectifs non musicaux tels que la parole, le mouvement physique, la cognition et autres capacités fonctionnelles*. Le thérapeute se concentre sur la musique comme thérapie, mettant l'accent sur des éléments spécifiques de la musique dans la construction de exercices thérapeutiques comme l'indique la recherche, *afin d'optimiser la fonction et / ou rediriger les voies neurologiques pour atteindre la fonctionnalité*. (traduction du site <https://www.nmtsa.org/what-is-nmt>). Voir aussi le site <https://nmtacademy.co/>

- Jacob. Voir aussi la fiche de lecture présentée sur le site : www.geopsy.com/fiches_lecture/spinoza_avait_raison_damasio.pdf
- Denis, P. (2018). Le geste comme représentation. In J. Bouhsira éd., *Penser l'agir* (pp. 143-155). Paris : Presses Universitaires de France.
- Di Rocco, V., & Jacquet, É. (2015). Aventures de pensée, transitionnaliser les échanges épistémologiques. *Le Carnet PSY*, 187(2), 48-51.
- Dutriaux, L., & Gyselinck, V. (2016). Cognition incarnée : Un point de vue sur les représentations spatiales. *L'Année psychologique*, 116(3), 419-465.
- Falquet Clain, C. (2017). *Du Son... Des Sens : évaluation clinique des processus de symbolisation dans un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale en psychiatrie adulte* (Thèse en Sciences du Mouvement Humain – Arts-thérapies) Université Sorbonne Paris Cité.
- Gori, R., & Del Volgo, M.-J. (2005). Le thérapeutique et le médical. Du soucie-toi de toi-même au connais-toi toi-même. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 8(4), 644-664.
- Herfray, C. (2004). De la pluralité des théories. *Le Coq-heron*, no 176(1), 11-21.
- Jousse M. (1969) *L'anthropologie du geste*, Paris, Ed. Resma,
Version électronique sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/anthropologie_du_geste/jousse_anthropologie_du_geste.pdf ; Rééd. Jousse, M. (1974 & 2008). *L'anthropologie du geste*. Gallimard.
- Jousse, M. (2003). *Du mimisme à La musique chez l'enfant*, Mémoire publié à Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 12, rue Vavin (VIe), 1935.
- Le Breton, D. (2006). *La saveur du monde*. Editions Métailié.
- Lecourt, E. (2004). *De « bonnes » et de « mauvaises » musiques : Clivages et catégorisations dans la construction de l'espace musical du sujet*. Conférence donnée en 2004. Cette conférence a fait l'objet d'une contribution à l'ouvrage (2008) *La musique à l'esprit* (p. 45-55). Paris : L'Harmattan.
- Lecourt, É. (2008). Au sortir du bruit. *Le Journal des psychologues*, 261(8), 42.
- Lecourt, É (2014) CRAL - Centre de Recherches sur les arts et le langage_Techniques du son et professions de l'écoute Journées d'études interdisciplinaires 30 et 31 octobre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=ntbXoWRUZHY>
- Littlejohn, S.W. (1989). *Theories of Human Communication*, 3^eÉd., Belmont, Ca, Wadsworth Publishing Company.
- Morin, E. (1999) *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, texte publié en octobre 1999 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et culture. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000117740_fre
- Morin, E., & Weinmann, H. (2012). *La complexité humaine*. Flammarion.
- Morin, C., & Thibierge, S. (2004). L'image du corps en neurologie : De la cénesthésie à l'image spéculaire. Apports cliniques et théoriques de la psychanalyse. *L'Évolution Psychiatrique*, 69(3), 417-430.
- Orantin, M., Yelnik, A., Jousse, M., Guillemette, M., Bernard, A., Tlili, L., & Quintaine, V. (2018). Give music therapy a chance in post-stroke rehabilitation. *Annals of Physical and Rehabilitation Medicine*, 61(6), 419-420.
- Orantin, M. (2019). Penser les sons. *Revue Française de Musicothérapie*, XXXVIII(2).
- Orantin, M., Peyre, I. (2019) Musicothérapie en Médecine Physique et de Réadaptation. *Revue Française de Musicothérapie*, Volume XXXVIII.
- Pagès, M. (2002). Complexité (pp. 83-93). Dans J. Barus-Michel (Ed.), *Vocabulaire de psychosociologie*. Toulouse : Erès.,
- Platel, H., & Groussard, M. (2010). La mémoire sémantique musicale : Apport des données de la neuropsychologie clinique et de la neuro-imagerie fonctionnelle. *Revue de neuropsychologie*, 2(1), 61.
- Roussillon, R. (2007). Pour une clinique de la théorie. *Psychotherapies*, Vol. 27(1), 3-9.
- Rousteau, G. (2000). Voix et oralité (pp 49-90). In J. Deniot, C. Dutheil, F.X.Vrait (Ed) *Dire la voix : Approche transversale des phénomènes vocaux*. L'Harmattan.
- Rousteau, G. (2018). *Les liens originels du geste et du langage oral et écrit vus par l'anthropologie du geste de Jousse et les neurosciences*. Researchgate.net
- Sienaert, E. (2018). Marcel Jousse : *Origine et fondamentaux de l'expression humaine* : cours oraux choisis et présentés par Edgard Sienaert. Paris, Association Marcel Jousse.
- Vrait, F.-X. (2018). *Chapitre III. Un modèle en devenir : La musicothérapie intégrative* (p. 95-118). Presses Universitaires de France.

- Willett, G. (1996). Paradigme, théorie, modèle, schéma : Qu'est-ce donc ? *Communication et organisation*, 10.
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (éd.1988). Paris, Gallimard
- Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique ?* Paris, Fayard.



Quelles théories en jeu dans la musico-thérapie ?

« La pensée, on l'oublie trop souvent, est un art, c'est-à-dire un jeu de précision et d'imprécision, de flou et de rigueur. » (E. Morin)¹

Christine Falquet

Psychiatre, Praticien Hospitalier au Centre Hospitalier Annecy Genevois (CHANGE),
Musicothérapeute

cfalquet1@ch-annecygenevois.fr

Résumé

La théorie du jeu symbolisant référée à la psychanalyse fonde ma pratique, et mon questionnement sur cette pratique ouvre sur de multiples champs disciplinaires référés à des épistémologies différentes. La musico-thérapie est une pratique à trait d'union ouverte à la transversalité disciplinaire. La pensée du musico-thérapeute est une pensée polyphonique, une pensée du jeu avec le multiple, *une pensée complexe* à laquelle sa formation et sa pratique musicale l'a particulièrement bien préparé.

Mots clés

Musicothérapie, épistémologie, pensée complexe

Abstract

The theory of the symbolizing play referred to psychoanalysis is the basis of my practice, and my questioning of this practice opens up to multiple disciplinary fields referred to different epistemologies. Music-therapy is a hyphenated practice open to disciplinary transversality. The thought of the music therapist is a polyphonic thought, a thought of the play with the multiple, a complex thought to which his training and his musical practice have prepared him particularly well.

Keywords

Music therapy, epistemology, complexity

¹ Citation extrait du document du colloque Musique et complexité autour d'E. Morin et J.C. Risset (décembre 2008) récupéré sur : <http://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0903darbon>

Dès les débuts de ma pratique clinique de la musico-thérapie en psychiatrie auprès d'adultes suivis en hôpital de jour, et plus encore lors de la recherche doctorale qui a suivi, la question de l'articulation des théories et des pratiques s'est imposée. Je partage avec vous dans cet article mon cheminement avec cette question.

Relier pratiques et théories, un impératif de la pensée.

Il n'existe pas de pratiques sans cadre conceptuel, sans outils théoriques. Cela répond à notre contrainte cognitive d'organiser la pensée. Sans un ancrage théorique, nous sommes livrés à un magma de données perceptives que nous ne pouvons lier à aucune représentation. Nous architecturons le magma des données perçues et recueillies sur le terrain de la pratique sur la base de nos repères donnés par nos modèles théoriques.

Mais la théorie de la pratique ne se réduit jamais à la théorie qui la guide. Entre les théories apprises, le savoir qui nous aide à constituer notre boîte à outils, à construire nos dispositifs et la pratique sur le terrain clinique se composent nos bricolages, nos styles personnels acquis dans l'expérience vécue toujours en apprentissage et en épreuve. Avec l'expérience, nous trouvons une habilité dans le jeu intersubjectif avec le médium sonore sans que nous ayons à recourir à des stratégies intentionnelles relevant d'un plan guidé par une théorie, d'un protocole tout prêt... Cette habilité se nourrit à des sources multiples. Nous ne pouvons pas toujours identifier facilement les principes de cette forme de sens pratique, de savoir-faire, qui nous permet de nous ajuster à des situations infiniment variées, non prévisibles à l'avance, qui guident nos actions dans le vif du jeu, nos inventions dans le déroulé de la rencontre.

Toujours, nous aspirons à relier la pratique dont nous faisons l'expérience concrète sur le terrain et une compréhension sur cette pratique en la théorisant, en construisant des modèles ou en la reliant à des modèles déjà existants. Nous nous attachons à pratiquer pour comprendre et à mieux comprendre pour pratiquer de la façon la plus pertinente possible. Théories et pratiques se fécondent mutuellement dans un tâtonnement et une

continue évolution. Les représentations-modélisations se construisent comme un point de vue sur le réel parmi d'autres, à un moment donné de nos connaissances.

À partir de la théorie du jeu ... une multiplicité de théories en jeu – Construction d'une polyphonie conceptuelle

Une question centrale pour moi est : Comment le groupe, les participants du groupe, se saisissent et jouent-ils avec le matériau sonore et musical pour le mettre au service de l'impératif de symbolisation de la psyché, du besoin de créer de la psyché, enjeu du soin psychique et de façon plus large de la vitalité psychique ? La façon de poser cette question témoigne de mon inscription dans une pratique référée à l'épistémologie psychanalytique, celle des médiations thérapeutiques de l'école Lyonnaise qui nourrit et sert d'appui à nos pratiques à l'hôpital de jour, celle de l'enseignement de la musico-thérapie que j'ai reçue à l'université Paris Descartes.

On ne peut pas penser à la musique sans l'associer au jeu. « *La musique comme/par/en jeu* » (Delalande, 1997). « *Faire de la musique c'est d'abord jouer* » (Delalande, 1990 a), c'est jouer avec les sons. « *Jouer c'est faire* » (Winnicott, 1971, p. 90). Le faire est le propre de l'artiste (Couchot, 2012, p. 215). Et le jeu est aussi un modèle pour le travail thérapeutique (Winnicott, 1971)... Je suis partie de la théorie du jeu créatif (Brun, Chouvier, Roussillon, 2013 ; Brun, Roussillon, 2021).

La musico-thérapie (trait d'union) s'appuie sur la potentialisation, la conjonction, de deux démarches : création à partir du son et soin psychique (E. Lecourt). Ces deux démarches ont en commun la mise en forme d'une « matière première » (matière première sonore, matière première psychique) par la création de représentations symboliques. Le travail de création par la symbolisation est leur vecteur fondamental (Roussillon, 1998, p. 195). Le jeu est une forme d'expérience potentiellement créatrice qui permet de rencontrer, de se familiariser, de s'approprier les processus psychiques de transformation, de

symbolisation, une forme d'expérience qu'il s'agit de relancer lors du processus thérapeutique en facilitant le ressenti, l'expression, la mise en sens et la narrativité (Brun, Chouvier, Roussillon, 2013).

De ce point de départ, plusieurs directions se sont ouvertes.

En groupe, le jeu avec le son se fait à plusieurs et m'a invité à explorer sa dimension groupale avec R. Kaës (2015) et E. Lecourt (1993, 2007). L'écoute des enregistrements du groupe m'évoquant des formes sonores primitives j'ai exploré ce qu'est la musique (Hanslick, 1854 ; Delalande, 1990 b, 2015 ; Wolff, 2015 ; Petit 2016...), la particularité de l'expérience sonore et ses fondements anthropologiques universels : la prégnance de la musicalité humaine depuis les commencements : à l'aube de la vie psychique et relationnelle (S. Maiello (2010) pour la période fœtale, S.N. Malloch et C. Trevarthen (2009) et D. Stern (1998, 2010) pour la dimension musicale des communications intersubjectives précoces ; D. Anzieu (1985) sur les enveloppes psychiques, d'E. Lecourt (1987) sur les étapes de structuration de l'expérience sonore, et l'enveloppe sonore musico-verbale) et à l'aube de l'humanité avec, dans toutes les cultures, une fusion son-parole-mouvement.

Ce caractère irréductiblement lié au mouvement de la musique m'a particulièrement intéressé par sa transversalité disciplinaire et les points de rencontre possibles entre disciplines. En effet la question du mouvement traverse les écrits des philosophes de la musique (A. Boissière (2014), B. Sève (2002), F. Wolff (2015)...) tout autant que ceux des musicologues (F. Delalande (1996), M. Imberty (2007), F. Spampinato (2015)...), et des théoriciens du psychisme qui se sont intéressés aux formes premières de symbolisation (P. Aulagnier (1975), D. Anzieu (1987), A. Brun et R. Roussillon (2014)...). J'ai suivi la proposition de F. Wolff sur ce que nous dit la musique. La musique exprime des climats, des atmosphères et représente des mouvements, des transformations (« ça tourne, ça tourne puis ça chute », « ça disparaît progressivement dans le lointain », « ça monte doucement puis ça

explose »). Dans le jeu de l'improvisation groupale le sonore mobilise et combine tout particulièrement des éprouvés sensori-affectivo-moteurs, des expériences de mouvement sans sujets, autrement dit des *signifiants formels dans le langage psychanalytique* (D. Anzieu), *des formes de vitalité dynamiques* (D. Stern) dans un langage développemental, des *Unités Sémiotiques.Temporelles* dans un langage musicologique (F. Delalande - MIM).

Si je suis le cheminement du groupe, cheminement porté par une associativité dans une pluralité de langage et des transferts multidirectionnels, je repère que les *formes de vitalité dynamiques* transmodales partagées deviennent langage. Elles se combinent et réalisent de véritables scénarii. Mais le profil sonore des improvisations ne se limite pas à sa forme, à un vécu sensori-moteur. Le son est aussi utilisé par le groupe pour créer du sens. La forme sonore est rattachée à une valeur symbolique. Elle est en relation avec autre chose qui cherche à être reconnue, quelque chose qui n'est pas de nature sonore et ouvre à des renvois en chaîne. Les sons générés dans le mouvement-musique deviennent des sons signifiants par « *une métabolisation des sens en Sens* » (Brun, 2013, p. 319), une transformation des sons ... en Sens. S'ouvre là tout un autre pan théorique sur la sémiologie et la narratologie en musique (Nattiez (2011), Grabocz (2009)...)

Ainsi en quelques lignes de tentative d'énonciation de ce qui s'ouvre par la pratique clinique d'un groupe de musico-thérapie, se rapprochent et se relient l'anthropologie, la psychanalyse et son extension au groupe, la psychologie du développement et de la cognition, la musicologie (histoire des idées et des théories musicales, sémiologie musicale, analyse, ethnomusicologie ...), la philosophie.

Les phénomènes n'appartiennent pas à une discipline a priori. Dans notre pensée de musico-thérapeute immergée dans l'expérience d'un groupe thérapeutique qui joue avec les sons, un assemblage d'éléments relevant de multiples champs disciplinaires émerge, s'associent, se relient, interfèrent, et œuvrent sans pouvoir être embrassés de façon exhaustive ni facilement s'exprimer dans la

linéarité et la segmentation imposée par le langage verbal. Dans notre pensée de musico-thérapeute se tisse une trame conceptuelle à plusieurs voix, chaque voix représentant un champ disciplinaire. Les termes de « *complexe* » (de *complexus* : qui est tissé ensemble), et de « *multiple* » (par son aptitude à se transformer toujours) sont particulièrement en accord avec le travail de musico-thérapeute entre musique et soin, avec la musique et le soin, au plus près de l'expérience.

En termes musicaux nous pourrions parler de contrepoint et de polyphonie conceptuelle.

Vers une épistémologie de la complexité

Alors quel cadre épistémologique peut contenir une telle polyphonie conceptuelle ? En cherchant à répondre à cette interrogation, j'ai rencontré le courant épistémologique de la pensée complexe du philosophe, sociologue, épistémologue E. Morin, une épistémologie de la complexité à laquelle du reste la psychanalyse contemporaine se réfère par la voix d'A. Green (2007). S. Freud a constamment cherché des espaces de rencontre entre disciplines : biologie, médecine, neurologie, psychiatrie, physique, minéralogie, linguistique, anthropologie, sociologie, éthologie, mythologie, littérature, arts... A. Green voit en S. Freud un précurseur de la pensée complexe, pensée complexe caractérisée par trois principes : le *principe hologrammatique* (la partie est dans le tout, le tout est dans la partie, le tout et les parties sont liés dans une relation réciproque), le principe de la *boucle récurrente* (les causes produisent des effets qui agissent en retour sur les causes, causalité non linéaire mais circulaire qui rend les systèmes instables et imprévisibles) le principe *dialogique* (unit les termes d'une relation en même temps complémentaire, concurrente et antagoniste). « À travers ces trois principes, une pensée plurielle s'organise, réglée par les lois de l'organisation et de la désorganisation. Les niveaux les plus élevés de la complexité incluent une stratégie plutôt qu'un programme, une promotion de la créativité. » (Green, 2007, p. 38).

La notion de complexité se dégage là du langage commun dans lequel il est employé comme synonyme de compliqué, confus, embrouillé. La notion de *complexité*, complexité comme qualité de la réalité que nous percevons, marque les connaissances de ces dernières décennies dans de très nombreux domaines : Gérald Edelman, Francisco Varela, Jean Didier Vincent, Jean Vion-Dury (biologie), Nicolas Darbon (musique), M. Pagès (psychologie) Jean Louis Le Moigne (sciences des systèmes, sciences de l'ingénierie des organisations), René Thom (mathématiques)... Entre 1977 et 2004, E. Morin rédige *La Méthode*. Trois siècles après R. Descartes (le discours de la méthode, 1637), lié par leur titre, leur visée et les enjeux qu'ils soulèvent, à partir de l'immense laboratoire d'idées et d'expérience des sciences contemporaines, E. Morin propose un nouveau paradigme : le paradigme de la complexité (ou paradigme de la pensée complexe). R. Descartes nous a offert une méthode de simplification (le paradigme de simplification) qui a permis des avancées techniques considérables. Cette méthode a pour principe un principe de disjonction (séparer les difficultés en parcelles pour mieux les résoudre, clarifier et distinguer les idées - juste/faux - limiter l'incertitude), un principe de réduction (sous la complexité du réel se révèle un ordre simple, une mécanique universelle qui donne une complétude, une cohérence et une prévisibilité aux systèmes), un principe d'abstraction (par la mathématisation et l'approche logique déductive on peut comprendre le réel). Elle pourrait nous amener à croire que le découpage arbitraire du réel est le réel, que l'observation permet de nous donner une représentation du réel, que les faits peuvent être observés avec objectivité (excluant notre impact de sujet observant sur l'observation) que tous les phénomènes de la vie pouvaient être modélisés dans cette approche réductionniste et déterministe.

Le siècle dernier, descendant les strates de constitution des connaissances, les sciences ont fait vaciller nos repères par l'exploration de régions inatteignables jusque-là soulignant la prégnance d'une pensée de l'imprévisibilité, de l'indétermination et de l'incomplétude et rendant dans différents champs scientifiques le

paradigme de simplification proposée par R. Descartes, tellement efficace jusque-là, insuffisamment opérant. Le monde reste intrinsèquement relié à l'inconnu, à l'énigmatique, à la potentialité constante de transformations et de recombinaisons. Il est un défi aux efforts de prédiction et de calculs scientifiques. L'émergence de la physique quantique en particulier, a changé « *fondamentalement le statut de l'objectivité et la représentation que nous nous faisons du réalisme scientifique.* » (Vidal, 2014, p.8) La physique quantique a inspiré deux courants épistémologiques : celui du *complémentarisme* de G. Devereux et celui de la *pensée complexe* d'E. Morin. Défiant les classements disciplinaires, *La Méthode* est une œuvre-monde en 6 volumes. E. Morin définit le projet de cette fresque sans équivalent par le besoin d'une méthode de connaissance qui traduise la complexité du réel, approche le mystère des choses. Afin d'affronter nos problèmes fondamentaux et globaux, elle élabore une méthode qui relie les connaissances et elle opère dans le même mouvement une réforme de la pensée. La pensée complexe se présente comme une attitude, une stratégie plutôt qu'une technique ou un programme. Elle se présente comme un cheminement ouvert à la transdisciplinarité pour accéder aux interdépendances multiples et à l'organisation dynamique des systèmes dans leur complexité. La pensée complexe s'éloigne du seul regard réducteur et de son corollaire l'affirmation. Elle reconnaît l'exceptionnelle puissance opérationnelle du bricolage, de la créativité. La complexité inclut la notion de complémentarité, mais autorise la simultanéité, les disciplines à trait d'union (musico-thérapie, art-thérapie) et des potentialités d'espaces intermédiaires créatifs entre les champs.

La pensée complexe est une pensée qui relie. À la fois distinguer pour mieux saisir comme le proposait R. Descartes et relier les regards partiels. « *Séparer en reliant, relier en séparant dans un même mouvement dialectique.* » (Pagès, 2006, p.43) Les forces de *reliance* (le terme de *reliance* soulignant le caractère activant du fait de relier) sont au cœur de cette modalité de penser. Dans une approche complexe, aucun modèle n'est éliminé du processus de connaissance. Plutôt

que de marquer son territoire et de nourrir des luttes idéologiques dans le champ restreint d'une épistémologie donnée, la pensée complexe peut traiter la multidimensionnalité, les réflexions transversales, la conjonction antagoniste et complémentaire, la coexistence de pratiques différentes... Tous les champs disciplinaires sont reconnus dans leur singularité et leur hétérogénéité radicale. Chacun conserve son indépendance et son autonomie par rapport aux autres disciplines. Il ne s'agit pas d'aller vers une réduction monodisciplinaire, intégrative où l'un des champs viendrait légitimer un autre voire le subsumer. Il ne s'agit pas de construire une métathéorie englobante visant à unifier les approches, de faire une synthèse entre les différentes approches... mais de penser les différences, les frontières, les chevauchements, les compatibilités. Il s'agit plutôt de définir un espace épistémologique dans lequel développer une pensée ouverte, conversante, multipolaire, multiréférentielle, reconnaissant ses filiations.

Les théories et les pratiques, tout en conservant leur identité, ne sortent cependant pas indemnes dans cette construction d'une démarche complexe ouverte au multiple. En se rapprochant, elles conservent, abandonnent, transforment, ajoutent, découvrent certains de leurs éléments constitutifs. Dans l'approche complexe, des zones de compatibilités entre plusieurs approches sont recherchées, des « *lieux d'intersection* », des « *espaces de non-contradiction* », une « *articulation de l'écart* », une « *transitionnalisation des échanges épistémologiques* ». « *Il s'agit de penser l'entre-deux tout en respectant les différences, en respectant l'identité propre à chaque culture scientifique. Il s'agit aussi de penser dans l'entre-deux, de jouer au « trouvé/créé » épistémologique.* » (Di Rocco, Jacquet, 2015) Leur rapprochement crée des résonances, des correspondances, des pertinences, « *des cohérences aventureuses* » (Caillois, 1976), « *une réflexion pour voir* » (Roussillon, 2009, p. 129).

Il ne s'agit pas de trouver une certitude et une unification, mais des possibilités de penser multiples, une « *épistémologie des multiples possibles* » selon l'expression de J. Vion Dury (2014).

La musique nous prépare particulièrement bien à une pensée et un agir complexe

Jean Vion Dury (2014) trouve dans l'interprétation musicale une exemplification particulièrement parlante des multiples possibles. Il donne l'exemple de la basse chiffrée ou du prélude non mesuré qui laisse à l'interprète une grande liberté de jeu. Même totalement écrite une œuvre musicale est une forme de représentation graphique d'un imaginaire sonore. Elle reste virtuelle tant qu'elle n'est pas jouée par un interprète. « *Quoi de plus dissemblable que les interprétations d'un prélude et fugue du clavecin bien tempéré par Glenn Gould ou Gustav Leonhardt ?* » nous dit-il. Quelle que soit l'œuvre, à partir d'une même partition, de multiples possibilités d'interprétation et d'écoute peuvent être données. Toutes possèdent une justification et nous font découvrir des aspects différents, les multiples d'une même œuvre. L'interprète rend l'œuvre vivante, multiple, car différente à chaque exécution. Différente, car fruit d'un travail de création interprétative, d'une nouvelle expérience de « *coconstruction d'un monde de pertinence artistique* » (Couchot, 2012, p. 216). Dans la rencontre avec l'œuvre musicale, l'interprète puis l'auditeur rejouent intérieurement les gestes du compositeur. C'est la relation, le couplage entre le jeu de l'interprète, l'écoute du récepteur et la proposition musicale du compositeur qui fait émerger, énonce, les formes sonores de l'œuvre entendue. L'interprète et l'auditeur projettent sur le sonore perçu ce qu'il ressent dans son corps (Couchot, 2012, p. 185). L'œuvre n'a pas un sens défini, mais des sens potentiels. L'interprétation et la conduite d'écoute construisent l'objet musical (Delalande, 2013, p. 117). Ce que nous jouons/entendons n'est pas l'objet musical, mais l'expérience fondamentalement incarnée que nous faisons de cet objet.

L'œuvre musicale se dérobe aux réductions. Notre écoute et notre jeu de musicien se construisent à partir d'orientation divergente mais connexes, antagonistes, mais complémentaires. Elle sollicite toutes nos tentatives interprétatives, une sensibilité aux interactions et à l'incertitude. Elle est un

« *opérateur de reliance* » (Von Stebut, 2015, p. 138 et 142). « *L'œuvre musicale est un champ de forces extrêmement complexes et enchevêtrées. Ce champ peut se décrire ainsi : un matériau initial et un ensemble de forces de transformation.* » (Sèves, 2002, p. 199) « *La musique lie et délie, les deux gestes à la fois* » (ibid, p. 145), dans le même mouvement dirait E. Morin. L'expérience musicale ouvre à la complexité du réel. Nous, les musiciens, sommes capables d'entendre chacun des registres comme séparés les uns des autres et en même temps comme relié dans une harmonie complexe. Notre façon d'agir en complexité développe notre façon de penser complexe, et réciproquement (Le Moigne, 2010).

Conclusion

Partant d'une pratique construite sur le socle de la théorie du jeu symbolisant référée à la psychanalyse, de multiples théories, issues de champs épistémologiques différents, apparaissent dans mon champ d'exploration. Dans ma pensée, des concepts issus de champs disciplinaires en apparence disjoints, voyagent de « *bords à bords* » (Criton, 2007). Ils peuvent révéler des convergences, des espaces d'entrecroisement propices à une curiosité réciproque, à une stimulation mutuelle, à l'enrichissement du questionnement. Une autre pratique aurait construit à un autre cheminement, à d'autres explorations multiples.

On ne peut pas penser à la musico-thérapie sans transversalité disciplinaire. La pensée du musico-thérapeute est une pensée polyphonique, une *pensée-musique* (Criton, 2007), une pensée du multiple, *une pensée complexe* à laquelle sa formation et sa pratique musicale l'a particulièrement bien préparé.

Bibliographie

- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Anzieu, D. (Ed.) (1987). *Les enveloppes psychiques* (éd. 1993). Paris : Dunod
- Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé* (éd. 2013). Paris : PUF

- Boissière, A., (2014). *Musique Mouvement*. Paris: Manucius.
- Brun, A. (2013). La médiation sensorielle olfactive (pp. 317-329). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques* Paris : Dunod
- Brun, A., Chouvier B., Roussillon, R. (Eds), (2013). *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.
- Brun, A., Roussillon, R. (Eds), (2014). *Formes primaires de symbolisation*. Paris : Dunod.
- Brun, A., Roussillon, R. (2021). *Jeu et méditations thérapeutiques – Evaluer et construire les dispositifs de soin psychique*. Paris : Dunod.
- Caillois, R. (1976). *Cohérences aventureuses*. Paris : Gallimard.
- Couchot, E. (2012). *La nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*. Paris : Hermann.
- Criton, P. (2007). Bords à bords : vers une pensée-musique. *Le Portique* (20). Récupéré sur <http://leportique.revues.org/1366>
- Delalande, F. (1990 a). Introduction à la création musicale enfantine. L'école maternelle enfantine (2). Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/articles-domaine-i/
- Delalande, F. (1990 b). Qu'est-ce que la musique ? Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/articles-domaine-i/
- Delalande, F. (1996). Les Unités Sémiotiques temporelles : problématiques et essai de définition. Dans Laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, (pp. 17-25). Marseille : MIM.
- Delalande, F. (1997). Le jeu sensori-moteur, de l'exploration sonore à l'invention musicale. Récupéré sur www.francois-delalande.fr/publications/classement-par.../articles-domaines-ii/
- Delalande, F. (Ed.) (2015). Naissance de la musique. Les explorations sonores de la première enfance. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Di Rocco, V. & Jacquet, E. (2015). *Aventures de pensée, transitionnaliser les échanges épistémologiques*. Le Carnet PSY, (187), 48-51, p. 50.
- Grabocz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan
- Green, A. (2007). Le pluralisme des sciences et la pensée psychanalytique (pp. 17-38). Dans M. Emmanuelli, & R. Perron (Eds). *La recherche en psychanalyse* Paris : PUF.
- Hanslick E. (1854). *Du beau dans la musique* (éd. 1993). Paris : Bourgeois.
- Imberty, M. (2007). Introduction : du geste temporel au sens (pp. 7-32). Dans M. Imberty & M. Gratier, (Eds) *Temps geste et musicalité* Paris : L'Harmattan.
- Kaës, R. (2015). *L'extension de la psychanalyse. Pour une métapsychologie de troisième type*. Paris : Dunod.
- Le Moigne, J.L. (2010) Agir-penser en complexité le discours de notre temps. Récupéré sur www.intelligence-complexite.org > 1107-dossier27-2
- Lecourt, E. (1987). L'enveloppe musicale (pp. 199-222). Dans D. Anzieu, (Ed.) *Les enveloppes psychiques*. Paris : Dunod
- Lecourt, E. (1993). *Analyse de groupe et musicothérapie*. Paris : ESF.
- Lecourt, E. (2007). *La musicothérapie analytique de groupe*. Courlay : Fuzeau.
- Maiello, S., (2010). À l'aube de la vie psychique. Réflexions autour de l'objet sonore et de la dimension spatio-temporelle de la vie prénatale (pp. 103-116). Dans J. Aïn (Ed.), *Réminiscences*. Toulouse: Erès.
- Malloch, S.N., Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Nattiez, J.J. (2011). La narrativisation de la musique. La musique : récit ou protorécit ? *Cahiers de Narratologie*, (21). Récupéré sur : <http://narratologie.revues.org/6467>. doi [10.4000/narratologie.6467](https://doi.org/10.4000/narratologie.6467)
- Morin, E. (1977-2004). *La Méthode* I et II (2 tomes et 6 volumes), (éd 2008). Paris : Seuil.
- Pagès, M. (2006). *L'implication dans les sciences humaines. Une clinique de la complexité*. Paris : L'Harmattan.
- Petit, C. (2016). Aux origines de la musique, la biomusicologie évolutive. Conférence du collège de France, 04 février 2016. En ligne : <https://www.college-de-france.fr>.
- Roussillon, R. (1998). Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer (pp. 158-171). Dans B. Chouvier (Ed.) *Symbolisation et processus de création* Paris : Dunod.
- Roussillon, R. (2009). Une aventure de pensée (pp. 129-140). Dans L. Ouss-Ryngaert, B. Golse, N. Georgieff & D. Widlöcher, (Eds). *Vers une neuropsychanalyse*. Paris: Odile Jacob.

- Spampinato, F. (2015). *Les incarnations du son, les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. Paris : L'Harmattan.
- Stern, D.N. (1998 a). Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né: quelques réflexions concernant la musique (pp. 167-189). Dans E. Darbellay (Ed.), *Le temps et la forme : pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève : Droz.
- Stern, D.N. (1998 b). Les bébés et la musique : réflexion sur les aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nourrisson. *Revue de Psychanalyse de l'enfant*, (23), 88-111.
- Stern, D.N. (2010). *Les formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*. Paris : Odile Jacob.
- Vidal, J.P. (2014). Observer ce qui est « hors du spectacle », problématique épistémologique paradoxale de l'observation psychanalytique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (63), 7-26.
- Vion-Dury, J. (2014). Epistémologie des multiples possibles. Fondements phénoménologiques et quantique ; résonances avec l'esthétique du baroque (pp. 89-116). Dans Z. Kapoula, L.J. Lestocart, & J.P. Allouche (Ed.), *Esthétique et complexité II. Neurosciences, évolution, épistémologie, philosophie*. Paris : CNRS Editions.
- Von Stebut, Y. (2015). Création artistique et enracinement social. Portrait de l'artiste en résonateur. *Spécificités*, (7), 128-150.
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (éd.1988). Paris : Gallimard.
- Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique*. Paris : Fayard.



Devenir Musicothérapeute certifié au Canada

Lou Latil

Bord Certified Music Therapist

Résumé

Devenir musicothérapeute certifié au Canada est un court article décrivant la démarche pour être reconnu et certifié au Canada. L'auteur, ayant elle-même vécu ce processus, explique, pas à pas et par des exemples concrets, comment y parvenir et obtenir le statut professionnel de musicothérapeute accrédité (MTA).

Mots-clefs

Canada, certification, musicothérapie

Abstract

Devenir musicothérapeute certifié au Canada (Becoming a certified music therapist in Canada in English) is a short article describing the process to be recognized and certified in Canada. The author, having experienced this process herself, explains, step by step and with concrete examples, how to achieve this and obtain the professional status of Accredited Music Therapist (MTA).

Keywords

Canada, certification, music therapy

J'ai toujours pensé que ce qui m'avait manqué durant mes études était une expérience à l'étranger. Rien n'est plus enrichissant que de partir explorer comment travaillent nos voisins. Facile à dire mais parfois difficile à accomplir même une fois diplômé. En effet, toutes ces démarches pour faire reconnaître son niveau d'étude peuvent parfois être effrayantes et un frein au désir ; spécifiquement dans notre domaine qui, pour être entendu et reconnu, nécessite encore un combat de notre part. C'est pourquoi, j'ai choisi ici de partager mon expérience sur l'obtention de mon statut de musicothérapeute au Canada. Ainsi, j'espère convaincre que rien n'est insurmontable quand on a les diplômes, la volonté et les compétences pour défendre sa vocation.

Avant de me lancer dans l'explication de la procédure de certification, permettez-moi de me présenter brièvement. J'ai obtenu le Master de Musicothérapie à Paris-Descartes en 2015 et effectué mes stages supervisés par Martina Niernhausen à l'IME et hôpital Cognacq-Jay puis à l'EHPAD Marie-Thérèse à Paris. Par la suite, j'ai pu collaborer avec Mme. Niernhausen sur de nombreux projets.

Parallèlement, j'ai enseigné comme professeur des écoles de l'Education Nationale. En 2020, j'ai décidé de donner la priorité à ma vocation de musicothérapeute et suivi un désir, depuis longtemps mis de côté, de partir vivre à l'étranger et plus particulièrement au Canada. Ici, la musicothérapie est pleinement reconnue comme peut en témoigner le processus de certification ainsi que les études universitaires.

Il y a six cursus de formation en Musicothérapie reconnus par l'Association Canadienne des Musicothérapeutes : Concordia University de Montréal au Québec, Wilfrid Laurier University et University of Toronto en Ontario, Canadian Mennonite University au Manitoba. Ces derniers proposent des formations débouchant sur l'obtention de Master en Musicothérapie. Acadia University en Nouvelle-Ecosse et Capilano University en Colombie-Britannique permettent d'obtenir un « Bachelor's degree » en 4 ans. Ce diplôme est le niveau minimum requis pour être

éligible au passage de l'examen du Certification Board of Music therapists.

Sept provinces sur dix au Canada ont leurs associations provinciales de musicothérapie mais elles sont toutes affiliées à l'Association Canadienne des Musicothérapeutes (ou CAMT en anglais). C'est donc auprès de cette dernière que je me suis tournée pour obtenir des informations sur la certification et la reconnaissance de mon diplôme français. Bien que ce ne soit pas illégal de travailler sans être certifié, la grande majorité des employeurs demandent le statut de MT-BC¹ ou MTA². Il est presque impossible de travailler en institution sans être certifié donc. Cela garantit une qualification et assure une légitimité. Le Certification Board s'assurant de la compétence des musicothérapeutes sur le territoire nord-américain, basé sur les directives de l'AMTA³.

Pour obtenir la reconnaissance de mon diplôme ici, j'ai donc contacté le CBMT⁴ et j'ai procédé à une requête visant l'autorisation de passer l'examen de certification sans reprendre d'études. Les crédits universitaires alloués par mon Master ainsi qu'une lettre et un formulaire (fourni par le CBMT) remplis par ma tutrice de stage et certifiant d'au moins 1300h de pratique supervisée, m'ont permis d'obtenir cette autorisation. Les frais de cette procédure sont de 500\$ américains. Il m'a également fallu produire mes relevés de notes du Master traduits en anglais ainsi que toute autre preuve m'allouant des crédits dans le domaine musical. En attendant, j'ai pu avoir accès à des auto-entraînement en ligne à l'examen, qui consiste en un questionnaire à choix multiples. Il y a deux « self-assessment » disponibles uniquement en anglais au prix de 49\$ américains chacun. Cependant, j'ai pu passer le réel examen en français.

L'examen consiste en un QCM de 150 questions à effectuer en maximum 3h. Il y a 20 questions dissimulées à travers le questionnaire qui ne comptent pas dans le score final. Le score minimal à atteindre pour réussir est de 95/130 questions. Les questions portent sur des situations concrètes de musicothérapie, de la théorie, ainsi que sur des connaissances musicales et instrumentales. Elles

¹ Music therapist board certified

² Musicothérapeute accrédité

³ American Music Therapy Association

⁴ Certification Board of Music Therapists

sont basées sur 5 domaines de compétences :

- 1) Sécurité
- 2) Orientation, évaluation sommative, interprétation de l'évaluation et planification du traitement
- 3) Mise en œuvre et documentation du traitement
- 4) Évaluation et fin de traitement
- 5) Développement professionnel et responsabilités

Voici quelques exemples de questions pour illustrer mes propos :

101. A group of clients would like to perform a Latin-American piece at a school talent show. They have been improvising a 3-2 rhythm with a variety of percussive instruments. Which of the following rhythmic patterns will provide the strongest accompaniment?

- A. Clave rhythm,
- B. Waltz rhythm,
- C. Tango rhythm,
- D. Cha-cha rhythm.

80. A client who only knows guitar chords in first position wants to learn a song with the tablature for the following chords : E, B7, A, c# and f#. Which of the following transpositions BEST ensures successful playing of the song ?

- A. F, C⁷, B^b, d, g,
- B. D, A⁷, G, b, e,
- C. A, E⁷, D, f#, b,
- D. G, D⁷, C, e, a.

1. A hospice patient communicates to the music therapist concerns about how the family will cope in bereavement. While the patient is talking, the music therapist leans toward the patient and occasionally nods. After the patient finishes speaking, the music therapist waits for a moment and then says, "it sounds like you're really concerned about your family". Which of the following does the music therapist's verbal and nonverbal behavior demonstrate?

- A. Unconditional positive regard,
- B. Active listening,

- C. Countertransference,
- D. Sympathy.

3. A client who is originally from a different country has undergone a traumatic experience. The music therapist encounters resistance to questions about the trauma, despite the client's willingness to engage in musical interaction. The music therapist can infer from the client's responses that :

- A. the client does not feel the need to address the trauma in music therapy sessions,
- B. the therapist should be more persistent in using follow-up questions after engaging in musical interaction,
- C. the client's cultural group may have a different perspective regarding questions of a personal nature,
- D. the client may have doubts about the music therapist's ability to address the trauma.

Le personnel du CBMT est très réactif et très aidant, il m'a accompagnée tout au long de la procédure qui a conduit à la réussite de l'examen.

Une fois l'examen obtenu, il est possible d'obtenir le statut de Musicothérapeute Accrédité en s'affiliant à l'Association Canadienne des Musicothérapeutes.

Une fois votre certification et statut obtenus, ils sont valides cinq ans. Pour les conserver et les renouveler, il est nécessaire d'obtenir des crédits de formation continue (45 crédits pour le statut MTA et 100 pour le MT-BC (mais l'un ne va pas sans l'autre)) ainsi que passer l'examen de recertification du CBMT. Ces crédits sont obtenus en participant à des conférences, supervision, pratiques musicales, cours, en publiant, composant de la musique, bref en étant actif dans sa pratique musicale et de musicothérapie. Tous les détails sont fournis sur les sites internet du CBMT et de l'ACM⁵.

Enfin, les offres d'emploi sont fréquentes ici et bien que souvent en temps partiels, des temps-pleins sont également offerts. Le salaire minimum en institution est de \$30 canadiens (l'heure) et peut être bien supérieur en fonction du diplôme et de l'expérience.

⁵ Sources : <https://www.cbmt.org/> ;
<https://www.musictherapy.org/> ;
<https://www.musictherapy.ca/fr/accueil>

En conclusion, la reconnaissance du diplôme de musicothérapie au Canada n'est pas insurmontable, spécifiquement si vous avez un grade Master. Ce qui souligne l'importance de la filière Master en musicothérapie en France, garante de notre reconnaissance à l'étranger. Cette démarche engage certes des frais mais l'accompagnement des différentes instances est efficace et très aidante. Durant une première conférence en ligne à laquelle j'ai participé suite à ma certification, j'ai reçu un accueil chaleureux et enthousiaste de l'ACM⁶. J'ai senti une association soudée et connectée à travers le Canada, dont la volonté est de s'améliorer, de répondre aux besoins de ses adhérents et de diffuser toujours mieux le rôle de la musicothérapie ainsi que l'importance de la certification qui garantit des praticiens compétents et formés. Même si la réalité de la situation de crise sanitaire a laissé ici aussi une rude compétition sur le marché du travail, je suis plus que motivée pour me lancer dans cette nouvelle aventure, qui m'apportera, j'en suis certaine, une richesse professionnelle que je pourrais partager ici dans un prochain article.

⁶ Association Canadienne des Musicothérapeutes