



THÈSE DE DOCTORAT

Le processus de négociation dans la clinique psychanalytique

L'abîme du non-rapport médiatisé dans un atelier de
musicothérapie

Selim SAMI

LAPCOS UPR 7278

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Psychologie**
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Jean-Michel Vives

Soutenue le : 13 novembre 2021

Devant le jury, composé de :

Michèle Benhaïm, PR, Université d'Aix-
Marseille

Mario Eduardo Pereira, PR, Université de
Campinas, Brésil

Olivier Douville, MCF, Université Paris-
Ouest, Nanterre La Défense

Frédéric Vinot, MCF, Université Côte d'Azur

Le processus de négociation dans la clinique psychanalytique

L'abîme du non-rapport médiatisé dans un atelier de musicothérapie

Jury :

Président du jury

Mario Eduardo Pereira, Professeur des Universités, Université de Campinas, Brésil

Rapporteurs

Mario Eduardo Pereira, Professeur des Universités, Université de Campinas, Brésil

Michèle Benhaïm, Professeure des Universités, Université d'Aix-Marseille

Examineur

Bernard Sève, Professeur Émérite, Université de Lille

Olivier Douville, Maître de conférences, Université Paris-Ouest, Nanterre La Défense

Frédéric Vinot, Maître de conférences, Université Côte d'Azur

Directeur de thèse

Jean-Michel Vives, Professeur des Universités, Université Côte d'Azur

Résumé : La thèse aborde une nouvelle perspective de recherche considérant l'instrument de musique comme un outil privilégié du processus de médiatisation du transfert entre les patients et le musicothérapeute. Ce processus intervient dans le cadre des ateliers de musicothérapie destinés à des patients psychotiques hospitalisés en psychiatrie. Cette approche se distingue donc de la stratégie thérapeutique classique, soutenue notamment par Édith Lecourt, dans laquelle le patient est dans une position passive et la musique produite en groupe a pour fonction de couvrir les voix qui le persécutent. Nous proposons, à l'inverse, un dispositif d'improvisation dans lequel le patient est dans une position active qui l'autorise à aller au contact de ces dernières. Sur cette base, nous posons que le rapport à l'instrument exige un temps d'accordage du fait que ce rapport soit confronté à un impossible : celui imposé par les limites du corps de l'instrumentiste mais aussi ceux organologiques de l'instrument. Partant de là, nous faisons l'hypothèse qu'un dispositif musicothérapeutique, dont la règle fondamentale est l'improvisation, balise la possibilité de faire de ce temps d'accordage la scène d'une négociation entre le psychotique et ses vociférations surmoïques. Ces dernières s'expriment sous forme de rythmiques plus ou moins appuyées. L'enjeu de ce travail consiste à définir ce processus de négociation au prisme de la théorie psychanalytique. Dans le cadre de notre clinique, nous définissons ce dernier comme le processus par lequel le psychotique, du fait du ratage propre au rapport à l'instrument, tente de répondre à l'appel énigmatique, voire surmoïque (« jou(i)e ! »), qui lui vient du lieu de l'instrument. Selon cette perspective, l'enjeu du dispositif de musicothérapie est donc de créer les conditions permettant aux patients de faire l'expérience d'une possible renégociation de ce qui ne s'est pas passé dans l'accès au symbolique. Et cela, sans succomber dans l'abîme de l'accusation surmoïque. Ce faisant, le dispositif musicothérapeutique visera à tenter des réponses inédites face aux symptômes des patients, en créant un nouveau type de rapport à l'objet (instrument de musique).

Mots clés : Instrument de musique, processus de négociation, surmoi, musicothérapie, psychose

Abstract : This thesis addresses a new research perspective considering the musical instrument as a privileged tool of the mediatization process for the transfer between the patients and the music therapist. This process happens in the course of music therapy workshops dedicated to psychotic patients hospitalized in psychiatry. Therefore, this approach differs from the classic therapeutic strategy, supported in particular by Édith Lecourt, in which the patient is in a passive position and the music produced in groups is supposed to cover the voices persecuting him. Conversely, we propose an improvisation device in which the patient is in an active position allowing him to connect with them. Starting from there, we support the idea that the relationship with the instrument requires a time of tuning because this relation is confronted with an impossible : the one imposed by the limits of the instrumentalist's body but also the organological ones of the instrument. On this basis, we make the hypothesis that a musicotherapeutic device, whose fundamental rule is improvisation, creates the possibility to make this tuning time the scene of a negotiation between the psychotic and his superego vociferations expressed with more or less strong rhythms. Hence the challenge of this work is to define this negotiation process through the prism of psychoanalytic theory. In the context of our clinic, we define this process as the one by which the psychotic, because of the specific failure of the relationship to the instrument, tries to respond to the enigmatic, even superegoic call ("Enjoy/play!"), which comes from the place of the instrument. Therefore, from this perspective, the challenge of the music therapy device is to create the conditions allowing patients to experience a possible renegotiation of what did not happen during their access to the symbolism. And doing so without succumbing to the abyss of the superego accusations. This way the music therapy device will aim to attempt novel responses to the symptoms of patients, by creating a new type of relationship to the object (musical instrument).

Key words: Musical instrument, negotiation process, superego, music therapy, psychosis

Remerciements

Je tiens tout spécialement à remercier le Professeur Jean-Michel Vives pour son soutien indéfectible. Il a été, pour moi, un directeur de thèse présent, consciencieux, rigoureux et surtout invocant !

Je remercie également Frédéric Vinot pour m'avoir frayé un chemin de rencontres qui ont eu un impact sans précédent dans cette recherche (comme celle, en 2015, du travail de Bertrand Hell) et pour sa recommandation m'ayant ouvert les portes de l'hôpital de Grasse dans lequel j'ai mené un atelier de musicothérapie pendant plusieurs années, et enfin l'occasion qui m'a été donnée de présenter mon travail aux côtés de Silvia Lippi et Bernard Sève.

Mes remerciements vont aussi à mon amie Nathalie Faure, psychologue clinicienne du service intra-hospitalier de l'hôpital de Grasse. La place qu'elle a donnée à la psychanalyse au sein du service de psychiatrie m'a permis de pousser les murs de mon dispositif sans résistance institutionnelle. Sans elle, je doute que mes ateliers auraient pu être porteurs d'autant d'idées nouvelles. Son intelligence clinique et sa précision théorique ont fait d'elle mon interlocutrice privilégiée tout au long de ce travail de thèse. Raison pour laquelle je lui dédie une grande partie de ce travail.

J'exprime ma gratitude à tous les infirmiers de l'hôpital qui ont pris le risque de s'aventurer dans ce dispositif musicothérapeutique. Merci à M. Lorca, Valentin, Amel, Richab et tous les autres patients pour m'avoir tant enseigné par leurs fulgurantes interprétations.

Je remercie l'ensemble des personnes, enseignants-chercheurs et confrères ayant participé directement ou indirectement à cette aventure passionnante que représente la rédaction d'une thèse. Je pense notamment à tous mes amis proches du laboratoire avec qui j'ai fait ce chemin : Victor, Abdias, Vincent, Karine, Adrien, Arnaud, Gabi, Romain, Paul, Mustapha, Emma, Cécile, Saveria, Elise, Magalie, Anne-Lise, Iris et Pascal.

Merci à Isabelle Milhabet et Philippe Hameau de m'avoir encouragée chaque année au comité de suivi de thèse. Merci à tous les membres du LAPCOS (UPR 7278) mais aussi à toutes les équipes de recherche du Campus Saint-Jean-d'Angely.

Merci à celles et ceux avec qui ont été entreprises bien des tournées musicales durant ces années de thèses : Théo, Roland, Cyril, Isabelle et Nico à qui je dédie tous les fragments musicaux et instrumentaux de ce travail.

Je remercie ma chère amie Maité Iribarnégaray pour m'avoir ouvert la voie au métier de psychologue clinicien. C'est auprès d'elle que j'ai appris et entendu l'improvisation en jeu dans la rencontre clinique.

Une pensée à Lionel Raufast qui m'a permis de toucher la démesure de la pensée dionysiaque dans la clinique des médiations artistiques.

Ma reconnaissance va enfin à Sarah Auvray pour m'avoir aidé à mettre en forme ce travail. Plus qu'une relectrice, elle a été une correspondante exigeante sur le terrain théorique. Je lui dois de nombreux pas de côté salutaires pour cette recherche.

A Nadia, Henry et toute l'équipe de Tizouit. Merci de m'avoir abrité avec ma thèse sous les oliviers ancestraux d'Ait-Oumghar.

J'exprime également mes remerciements à ma famille, Hmida, Ismaël et Yassine que j'aime très fort. A ma mère pour m'avoir transmis l'amour de la recherche et dont la phrase « Jean-Michel ira au Paradis d'avoir dirigé ta thèse ! » restera dans ma mémoire.

A mon père pour tout son amour, son soutien inconditionnel, nos échanges poétiques et pour tout ce qu'il m'a transmis. Merci d'avoir eu ce coup de génie ayant consisté à m'offrir un Guembri.

Enfin, merci à Lou, *Kolbi* qui m'a offert le désir d'aimer et le désir de travailler. Cette thèse n'existerait pas sans elle, et désormais tout peut exister avec elle.

Choukrane Louni !

**Le processus de négociation dans le champ de la clinique psychanalytique :
l'abîme du non-rapport médiatisé dans un atelier de musicothérapie**

Introduction.....	11
Avant-propos.....	11
Sur la piste des Gnawas : trajet thérapeutique, initiation et limite.....	13
Annonce du plan	22
Première Partie : Enjeux théorico-cliniques d'une éthique analytique de la musicothérapie.....	25
Les limites du dispositif proposé par Édith Lecourt : le « beau pathos musical » de M. Lorca	25
Paradoxes de la musicothérapie dans les champs de la psychothérapie et de la psychanalytique de groupe	40
La notion de groupe en question	40
Les psychothérapies psychanalytiques de groupe : vers un traitement groupal.....	40
Éthique du singulier et du collectif	46
Le double éloignement de la matrice groupale : un bug symptomatique	51
Le mauvais œil dans le groupe famille : une mise en scène de la castration	55
Du leurre du mauvais œil au trompe-oreille de la mauvaise oreille	60
Une éthique de la crise et du désordre	68
Une musicothérapie qui « sent bizarre »	68
Ftough errahba : la cure individuelle dans le collectif du marché aux grains.....	70
Le des-ordres dans un atelier d'improvisation musicale.....	73
Repérage théorico-clinique du rapport à l'instrument de musique	76
La fondamentale d'accordage	77
Analyse clinique de la vignette	82
L'accordage de contrôle.....	87
La musique ne dit rien d'autre qu'elle-même : l'action de l'interprète	89
Le nécessaire accordage : une négociation avec l'énigmatique de l'instrument	90
De la résistance de l'instrument à l'insistance de l'instrumentiste : la fausse note à la charge du musicien	93
L'accord[rat]age de l'instrument.....	95
Articulation clinique d'une médiation par l'instrument de musique en collectif.....	97
La cadence du ratage.....	97
La fondamentale au lieu du groupe.....	100
Le premier investissement du musicothérapeute : de la fondamentale du délire à la fondamentale du désir.....	103
La scansion ou le sacrifice de la loi de l'Autre	106
L'économie de la fondamentale.....	107
Le « tube » d'Amel ou l'ère du sujet.....	109
Un tube en chasse un Autre.....	112
Hypothèses théorico-cliniques	113

Deuxième Partie : Le processus de négociation dans la théorie psychanalytique..... 116

La structure trouée du rapport originaire	117
La « passibilité » de l'infans	121
Premiers pas vers une métapsychologie du processus de négociation.....	123
Pulsion invocante et improvisation maternelle	124
La négociation entre l'enfant et la mère et l'avalanche des figures de l'Autre.....	126
Une négociation à trois bandes : la nécessité d'un reste à traiter.....	135
Les « fr-actions » de la Verkehr	140
La « fr-action » lacanienne.....	145
Vers une fr-action freudienne « sous le signe du trafic ».....	149
Les premières évolutions de la phobie du petit Hans.....	150
L'intervention freudienne.....	150
La phobie sous le signe de la Verkehr	152
Sous le signe d'un trafic de la parole	152
Un reste non analysé chez Freud ?.....	155
Le trafic de Freud avec le couple Graf.....	158
Sous le signe d'une VerkehrKomplex.....	162
Le processus de négociation à partir du cas du petit Hans et du couple parental	164
Le couple Graf et « leurre » enfant	165
Qu'est-ce qu'un rapport parental qui rate ?.....	169
Le « trafique » surmoïque	173

Troisième partie : La rencontre promise par la sublimation..... 179

Un rapport imaginaire au rapport pouvant réussir	179
Des sublimations : traiter ou retraiter le ratage du rapport du sujet à l'Autre via le processus de négociation	185
Sublimation et Surmoi : sous la table des négociations	189
Quand la sublimation, originaire ou secondaire, (re)met en jeu le circuit de la pulsion invocante	192
La rencontre ratée de la sublimation de Léonard de Vinci	195
Une pénible lutte avec l'œuvre	196
Quand une sublimation en rattrape une autre.....	199
Vers une fr-action de la sublimation lacanienne	201
Observations sur le rapport à la Chose, l'élévation et la révélation.....	202
« C'est l'intention qui compte » : une sublimation d'occasion re-traitée	206
Le rapport à l'objet instrument comme poinçon du fantasme et l'issue de la sublimation sur la distance fantasmatique	210
Résumé du modèle théorique et mise en perspective de ce dernier dans le cadre du dispositif de musicothérapie	215

Quatrième Partie : La psychose renégociée ?..... 223

Le reste d'un appel dans la faute psychotique	224
Le souk du psychotique.....	224
La Werfen à répétition : insistance du signifiant ou persistance de sa carence	226
Le défaut-plan du Nom-du-Père et l'accusation insensée du psychotique	230

« Et si Ulysse avait eu un instrument de musique pour médiatiser la faute insensée dont l'accuse les sirènes ? ».....	235
Le patient-musicien : un officiant en contrôle	243
Conclusion.....	248
Perspectives.....	256
Bibliographie	260
Index nominum	269

*« Parce que nous détruisons les illusions,
on nous accuse de mettre en péril les idéaux »*

Sigmund Freud¹

¹ Freud, S. (1910), « Perspectives d'avenir de la thérapie psychanalytique », in *La technique psychanalytique*, PUF, coll. Quadrige, éd. 2013, p. 192.

Introduction

Avant-propos

Cette recherche tire son origine de trois processus ayant pris naissance presque simultanément ces dernières années : la découverte de la musique et du rituel de possession des Gnawas ; le travail exigeant de mon propre rapport à mon instrument de musique, le guembri² ; enfin, la mise en place d'un atelier de musicothérapie au sein de l'hôpital psychiatrique où j'exerce en tant que psychologue.

Lors de l'élaboration de mon sujet de thèse, j'ai questionné pendant plusieurs mois des éléments de mon histoire personnelle tout en effectuant des associations d'idées pour en arriver à la problématique de la présente recherche.

Une première relation s'est nouée entre la découverte de la musique gnawa, le moment où mon père m'a offert un guembri et le départ de mon frère jumeau. Si nous étions venus en France pour faire des études, mon frère, lui, a souhaité rentrer au Maroc, mettant ainsi fin au fantasme gémellaire. Face à cette absence, j'ai commencé à me dévoiler par l'intermédiaire du guembri, que j'ai investi au moment de ma découverte de la musique gnawa.

Lors de cette période, j'ai été sidéré de l'écoute d'un morceau du répertoire gnawa³. Le morceau commence par deux accents suspendus joués au guembri, lorsque soudain, le *maaâlem*⁴ amorce un rythme qui me fit littéralement basculer en avant. Dans ce même morceau, quelques secondes passent et les crotales⁵ font écho au guembri, ce qui me fit chuter de nouveau, mais cette fois-ci, la chute fut plus intense et je la sentis intérieure.

Durant cette écoute, les crotales se lancent dans un rythme effréné faisant penser aux bruits de sabots d'un cheval au galop. Les crotales maintiennent ce rythme provoquant une oscillation permanente entre chute et stabilité. Comme cette impression de déséquilibre se

² Le guembri est un instrument à corde pincé avec une table d'harmonie en peau de cou de chameau tendue sur des cordes en boyaux.

³ *Samaoui* : morceau chanté et joué par le défunt maâlem, Hmida Boussou de Casablanca. [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WIOPI00dINQ>

⁴ Maître musicien dans la confrérie des Gnawas. Seul joueur de guembri.

⁵ Les crotales sont des grandes castagnettes en fer en forme de « 8 ». En dialecte marocain, ce terme se prononce *qraqeb* ou *qarqaba*.

maintient, et la cadence va de plus en plus vite, c'est ce rythme ternaire qui apparaît et qui constitue la singularité de la musique gnawa : chuter, se lever et rechuter.

Lors de cette première écoute, j'ai été profondément marqué par ces surprises rythmiques consécutives que provoquent le guembri puis les crotales. Par la suite, en écoutant en boucle l'introduction du morceau, j'ai tenté de retrouver l'expérience de cette sensation initiale, en vain.

Ma véritable entrée dans cette musique se déroula le jour où, quelques mois après avoir partagé mon engouement pour le morceau précité, mon père m'offrit un guembri. Sidéré d'avoir entre les mains un instrument dont je ne savais pas jouer et dont je découvrais à peine le répertoire, je me mis à investir cet objet. Cet instrument nécessitait d'acquérir une nouvelle gestuelle, différente de mes habitudes à la guitare. Néanmoins, mon apprentissage fût orchestré par ce désir de produire moi-même cette bascule que j'avais entendue à l'écoute d'un morceau gnawa.

De là, une question émerge : comment interpréter le cadeau de mon père quelques mois avant le départ de mon frère jumeau ? Lorsque je lui posai la question, il me répondit que son action, bien qu'énigmatique pour lui, relevait de l'évidence. Face à cette réponse, j'ai compris que ce présent convoquait quelque chose de l'ordre de l'inconscient : il avait éprouvé la nécessité de me le transmettre. Ainsi, le guembri représente-t-il un objet en résonance avec la filiation paternelle puisque touchant plus ou moins directement à mes origines. En cela, le guembri vient du père mais il vient aussi d'un savoir qui n'est pas accessible directement.

En mettant en parallèle ce don avec cette modalité active de l'écoute du morceau gnawa et le départ de mon frère, j'é mets l'hypothèse que le travail que j'ai engagé dans mon rapport à cet instrument m'a permis de prévenir la séparation d'avec mon frère, en substituant au fantasme gémellaire, une action sur l'instrument. L'instrument de musique a été alors un nouveau lieu d'investissements psychiques dépassant la stricte nécessité d'un apprentissage musical.

En cela, le propos de cette thèse s'origine de ces investissements. En effet, ces questions susmentionnées ont profondément irrigué ce travail, en mettant à jour un point fondamental que nous retrouverons dans les soubassements de cette recherche théorico-clinique, à savoir : le rapport à l'instrument de musique qui contient une part d'inconscient du sujet.

Sur la piste des Gnawas : trajet thérapeutique, initiation et limite

Quand j'ai engagé ma deuxième année de Master, j'avais une passion déjà bien installée pour la musique gnawa et j'ai commencé à établir des liens entre la théorie psychanalytique et la confrérie des Gnawas. Cette lecture a d'abord commencé au dépend de mon expérience clinique puisque j'allais débiter, quelques mois plus tard, la co-animation de mon premier atelier de musicothérapie à propos duquel nous aurons l'occasion de revenir dans la première partie de ce travail.

La première direction de ce travail fût en effet de tenter une lecture psychanalytique du rituel gnawa. Or, mon expérience auprès des Gnawas se limitait à trois rituels auxquels j'ai assisté et dans lesquels j'ai accompagné des musiciens initiés. Bien que cela m'ait donné l'occasion de vérifier de nombreuses observations décrites dans mes lectures, ces expériences ne me permettaient pas de proposer une ethnographie psychanalytique détaillée.

En cela, cette recherche ne prétend pas s'assimiler à une ethnographie psychanalytique – comme celle réalisée par Nader Aghakhani⁶. Son travail, en plus de nous livrer une ethnographie précise qui n'avait jamais été étudiée jusque-là, propose de lire le rituel des « gens de l'air » iranien à l'aune de la psychanalyse pour en dégager les leviers thérapeutiques.

Ce qui a profondément détourné cette visée fût ma rencontre avec des patients psychotiques dans un dispositif de musicothérapie. En effet, les problématiques cliniques qui me sont apparues dans l'animation d'un atelier de musicothérapie ont pris le dessus sur mes réflexions de l'époque en me permettant surtout de faire un pas de côté sur ma façon d'aborder le rituel : je découvrais qu'il était possible de m'inspirer de l'éthique thérapeutique des gnawas pour consolider les avancées que je faisais sur le terrain. Cela, en prélevant certaines dynamiques essentielles de l'efficacité thérapeutique des gnawas.

Disons-le d'emblée, ce travail de recherche, bien qu'il trouve une origine dans mon intérêt pour la musique gnawa, s'appuie davantage sur une théorisation psychanalytique de la musicothérapie (ce sera l'objet de la deuxième et troisième partie) pour rendre transmissible un

⁶ Ce psychologue et docteur en psychopathologie a soutenu une thèse de doctorat en 2004 à l'Université de Paris 13, dirigée par Vladimir Marinov et Olivier Douville, sur sa rencontre et son initiation avec les « gens de l'air », une confrérie située à l'extrême sud de l'Iran. Aghakhani, N., *Les « gens de l'air », « jeux » de guérison dans le sud de l'Iran*, Paris, L'Harmattan, 2014.

dispositif d'intervention musicothérapeutique auprès de patients psychotiques (première et quatrième partie).

Cette introduction, quant à elle, nous permettra de présenter le dispositif du rituel gnawa en mettant l'accent sur des points éthiques que nous retrouverons dans le dispositif de musicothérapie auquel nous sommes parvenus, et notamment la question qui est engagée à la fois dans le rapport à l'objet médiateur, dans le rituel et dans le dispositif musicothérapeutique.

Partant, nous mettrons au jour un point sur lequel le dispositif de musicothérapie se distingue du rituel susmentionné des Gnawas. En effet, ces derniers ont repéré que l'efficacité thérapeutique de leur rituel ne pouvait opérer sur les psychotiques. D'où l'impossibilité, pour eux, de traiter les *hamquine* (« les fous ») pour qui la possession est trop dangereuse.

Pour commencer, nous proposons de faire un rapide exposé de cette confrérie en suivant le fil de la pensée de Bertrand Hell dans son livre *Possession et chamanisme : les maîtres du désordre*⁷. Son travail nous a conduit à retenir quatre postulats soutenant le rituel.

Le premier postulat est que les esprits des Gnawas sont ambivalents : « [...] *aucun génie n'est complètement bienfaisant ou malfaisant*⁸. » Si bien que l'esprit qui maudit est aussi celui qui guérit. Cette ambivalence est essentielle car elle laisse entendre que l'esprit n'est pas une entité à supprimer ou à exorciser. Du fait de sa double face, il s'agira pour le malade, de marchander avec lui pour que s'établisse un pacte qui aura pour fonction de tenir suffisamment à distance la face persécutrice et de faire alliance avec sa face bienfaisante.

Le second postulat est que le chef de cérémonie, par son positionnement aux frontières des ordres établis, montre qu'il est un allié des esprits. Il doit donc être capable de supporter le désordre du monde des esprits et de montrer aux adeptes comment ces derniers doivent négocier avec eux. Le chef de rituel agit hors de tout cadre langagier, c'est son rapport aux esprits qui constitue le levier thérapeutique pour que l'adepte possédé négocie à son tour, un rapport actif aux génies.

Le troisième postulat est qu'il y a dans le dispositif Gnawa, les conditions requises pour renégocier un pacte avec l'esprit perturbateur : la mise en jeu d'un temps durant lequel l'adepte à l'occasion d'être actif dans son rapport à l'esprit. Ce temps, que nous pouvons retrouver chez

⁷ Hell, B., *Possession et chamanisme : les maîtres du désordre*, Malesherbes, Flammarion. 1999.

⁸ *Ibid.*, p. 141.

Alain Didier-Weill comme un temps de « *délibération interne*⁹ », se trouve dans le rapport des adeptes et des officiants aux objets rituels.

Enfin, le quatrième postulat est que la cure thérapeutique des Gnawas est vue comme une cure individuelle au sein de l'assemblée des adeptes. Est visée dans un premier temps la prise en charge du malade par lui-même. Ce qui, par la suite, aura des conséquences sur le groupe, à savoir que la maladie ne sera plus « contagieuse » (ce point particulier sera traité dans la première partie de ce travail).

Nous mènerons cette analyse en nous référant également aux travaux de l'anthropologue Viviana Pâques qui, dans son livre *La religion des esclaves : recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*¹⁰, a produit une description très précise, fruit de près de trente années d'ethnographie auprès de la confrérie de Marrakech dirigée par El Ayachi, le *moquadem* – chef de culte des Gnawas¹¹.

La trame classique du trajet thérapeutique que font les Gnawas, commence toujours par l'identification, par le sujet lui-même ou, le plus souvent, pas l'entourage de ce dernier, d'une série de malheurs qui se répètent. Pour traiter son désordre, le malade peut consulter plusieurs acteurs de la société marocaine : la médecine moderne, les *fqih* (experts en science coranique pouvant faire office d'exorciste et de guérisseur) ou encore la visite des tombeaux des saints. Mais alors quand fait-on appel aux Gnawas ?

Lorsque le malheur continue de frapper ! Pourquoi ? D'abord, parce que les Gnawas sont les seuls à inviter les esprits noirs dans l'espace rituel, considérés comme les plus dangereux, mais aussi parce qu'ils sont les seuls à s'aventurer dans un lieu où il sera proposé au malade, une autre perspective thérapeutique : marchander avec son esprit et conclure un pacte qui ouvre à un possible savoir-y-faire avec l'esprit perturbateur. En quelques sortes, les gnawas proposent d'affronter le symptôme qui adresse un message énigmatique au sujet.

⁹ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 272.

¹⁰ Pâques, V., *La religion des esclaves : recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti et Vitali, Réédition Acte Sud, 1991.

¹¹ De plus, grâce à sa collaboration avec le réalisateur Jacques Willemont et sa femme Liane Estiez-Willemont, nous disposons aujourd'hui d'un grand nombre de documents audiovisuels et textuels réalisés et rassemblés sur les Gnawas entre 1969 et aujourd'hui. L'ensemble de ces témoignages rassemblant des documentaires, des photos et des entretiens avec des Gnawas et des spécialistes (dont Olivier Douville. [En ligne], URL : <https://www.gnawa.fr/olivier-douville> (consulté le 07/10/2020)), ont récemment été mis en ligne. L'ensemble des médias sont réunis sur le site URL : Gnawa.fr

En effet, pour traiter les adeptes, le travail thérapeutique des Gnawas donnent l'occasion au malade d'être dans une position active vis-à-vis de son symptôme : « *Pour les Gnawas, l'idée d'un « travail » avec les génies prédomine. [...] [...] une conception pour le moins active de la possession*¹². » Pour cette raison, leur rituel s'appuie, non pas sur le rejet du désordre symptomatique qui habite le patient, mais au contraire, sur son retour. Cette formule de B. Hell nous semble parfaitement le démontrer : « *Si le saint érige l'ordre de la société en repoussant ce monde du Sauvage, les Gnawas, eux, s'empressent de le faire revenir*¹³. »

C'est la *moqaddma* (la prêtresse de la confrérie) qui est la seule capable d'identifier ou de deviner le *mulk* (nom donné au génie chez les Gnawas) à l'origine du trouble et ce, lors d'une première consultation. Pour chaque *mulk*, la voyante dispose d'une *mida* – un autel domestique où sont disposées de nombreuses graines affectionnées par chaque esprit. Elle appâte donc les esprits. Après avoir utilisé diverses techniques divinatoires, la *moqaddma* tente de « faire monter » le génie pour le découvrir. En dialecte marocain, on dira que « *ket tel 3lik* », littéralement « elle passe la tête au-dessus du patient » pour voir si elle aperçoit le génie dans les manifestations du malade venu la voir. Mais si le *mulk* ne se manifeste que difficilement, la *moqaddma* décidera d'organiser une *lila* (la nuit rituelle) pour vérifier son intuition et nommer l'esprit perturbateur.

La *lila* est animée et conduite par deux catégories d'intervenants : les musiciens et les chefs de culte (la voyante thérapeute et le chef de la confrérie). Les musiciens se composent d'un maître-musicien qu'on appelle *maâlem*. Il est le chef d'une troupe de joueurs de crotales (généralement 6 ou 7) et d'un chanteur ou diseur de paroles appelé *harksou* qui est aussi celui qui égorge les animaux. Le *maâlem* maîtrise le *guembri*. C'est aussi lui qui assure le bon déroulé du répertoire des Gnawas en passant en revue, chanson après chanson, tous les *mlouk* appelés par les Gnawas. Autrement dit, à chaque chant correspond un *mulk*. Le chef de culte, le *moqaddem*, a pour rôle de faire le lien avec tous les acteurs du rituel et de veiller au bon déroulé de la *lila*.

Au cours de la *lila*, les musiciens passent en revue toutes les cohortes de génies. Si le malade est pris de *jedba* (ravisement lié à la possession) à l'évocation d'une cohorte, alors la *moqaddma* comprend que le génie tourmenteur est un des génies de cette couleur. Mais ce n'est que lorsque le malade est pris d'une violente possession et qu'il perd conscience en tombant à

¹² Hell, B., *op. cit.*, p. 51-52.

¹³ *Ibid.*, p. 170.

terre, que le génie responsable du désordre est identifié et nommé. B. Hell écrit que c'est à partir du moment où l'adepte danse et tombe que « *le travail de guérison peut débiter*¹⁴ ».

Dès lors, une question se pose : pourquoi le travail ne commence qu'à ce moment de chute alors même que le patient a vu la *moqaddma* à plusieurs reprises et qu'il a, en outre, dû éprouver cette première et difficile traversée du rituel de possession ? Pour répondre à cette question, B. Hell explique ce point capital : chez les Gnawas, « *l'efficacité thérapeutique de la danse de possession procède de la finalité globale du culte. La possession n'est qu'un aspect de l'alliance avec la surnature*¹⁵ ».

Il nous semble que B. Hell met l'accent sur le fait que la thérapeutique des gnawas dépassent la seule danse de possession. Ce qui fera tenir le Nom-d'esprit donné à la fin de la danse reposera sur l'initiation de l'adepte. Nous définissons l'initiation de la façon suivante : l'usage que saura faire l'adepte des objets rituels.

En effet, ce que nous découvrons chez les gnawas, c'est que leur négociation avec les esprits est en fait médiatisée dans et par le rapport de l'adepte aux objets rituels. C'est à l'endroit de ce rapport que l'adepte va pouvoir interagir avec l'esprit et c'est sur ce terrain qu'il pourra répondre à l'énigmatique présence du génie.

Plusieurs aspects du rituel nous dévoilent ce rapport actif aux objets que doit traverser un malade dans son initiation. La danse de possession est l'une des facettes de ce travail dont nous verrons qu'elle ne s'arrête pas à la nomination du génie. À bien regarder, ce temps de danse introduit lui-même des temps où se nichent cette négociation médiatisée avec l'esprit. Nous en repérons deux.

Que la danse fasse partie du travail d'initiation de l'adepte repose sur une première évidence. Un malade ne sait pas tout de suite danser. B. Hell distingue même des danses de possession qui n'appellent pas à contracter un pacte avec le génie : « *Tous les « habités » ou tous ceux qui tombent dans jîdba lors des nuits de possession ne sont pas forcément destinés à « être liés ».* Cette relation étroite résulte d'une double intention. Celle de l'élue, qui accepte de

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

*franchir une étape supplémentaire dans son parcours initiatique, et celle du génie, qui par des signes ou des messages oniriques, exprime sa volonté de contracter un pacte*¹⁶. »

De fait, il apparaît une autre dimension de la danse de possession indexant une activité dans le pas de danse. En effet, ce n'est qu'après une longue initiation que l'adepte apprend à reconnaître les codes d'une danse qui n'est jamais parlée, jamais expliquée¹⁷.

On commence ici à comprendre que le rituel montre une autre face que celle, incomplète, consistant à dire que le malade est dansé par le rythme du *mulk* ou que le *mulk* « se danse de lui » (au sens de « se joue de lui »).

À cela, s'ajoute le fait qu'à chaque génie correspond une danse très complexe. Le travail de l'adepte pour dompter son *mulk* doit donc passer par différentes médiations – la danse, le chant, l'usage des encens, etc. – qui, chacune, introduira l'adepte à un savoir écrit sur le non écrit du monde invisible. Autrement dit, chacune de ces médiations l'introduira à penser ce qui est resté innommé pour l'enchaîner à loi du Nom-d'esprit.

Le deuxième rapport de négociation entre l'adepte et l'esprit médiatisé par la danse trouve son ressort dans la musique : il s'agit de l'introduction brusque, dans les rythmes joués par le *maâllem* et ses musiciens, de dissonances qui font trébucher le danseur. Ces très courtes coupures rythmiques mettent à l'épreuve le danseur en ce qu'il a à faire l'épreuve d'une sidération (A. Didier-Weill, 1995) où le rythme de cet Autre que supporte le *maâllem* s'arrête tout d'un coup avant de revenir d'une nouvelle façon. Or, tout le rituel est jalonné de ces coupures. L'enjeu pour le danseur étant « *de faire preuve de sa maîtrise en s'adaptant à la nouvelle cadence*¹⁸ » proposée par le *maâllem*.

D'ailleurs, ne pourrait-on pas avancer l'idée que le *maâllem* joue à jeter l'adepte dans une alternance rythmique, créant un mal-entendu entre l'adepte et l'esprit, trouvant son issue dans le nouveau pas de danse que devra inventer l'adepte ? Mal-entendu dont le *maâllem* se fait le support, et lui posant la question suivante, synonyme d'épreuve : « Trouveras-tu cet acte de

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ Chez les Gnawas, expliquer son savoir est insensé puisqu'il risque d'annihiler toute possibilité de développer une relation privilégiée d'alliance avec son *mulk*. Ce qui, comme nous l'aurons compris, va à l'encontre de l'éthique des Gnawas pour qui ce savoir secret est ce qui constituera plus tard, après l'initiation, la voie par laquelle l'adepte saura reconnaître l'invisible de sa réalité psychique, mais aussi lui répondre et rééditer le pacte qui les unit.

¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

création, ce pas de danse, qui te fera créer ton propre rythme comme support sur lequel t'appuyer ?¹⁹ »

Pour ce qu'il en est de la musique, nous pouvons repérer que le *maallem* entretient un rapport « latent » avec son propre instrument : le guembri. Le *maâllem* n'est pas un simple musicien de foire ; il est aussi un initié qui a préalablement passé un pacte avec le génie qui habite son guembri et qu'il a fallu nommer aussi.

Ces génies s'incarnent donc dans l'instrument de musique du *maallem* et se médiatisent dans le lieu du guembri comme un rapport que les adeptes entendraient. L'on comprend dès lors que la « feinte » du *maâllem*, et la façon dont il aura d'en dégager un nouveau rythme, constitue la teneur de ce que recevra l'adepte dansant.

La musique, elle aussi, participe de ce pas de côté du travail de l'initiation ; elle est une musique jouée, découlant d'un rapport avec une altérité qui habite l'instrument et qu'il faut savoir dompter pour émettre la musique au sujet dansant. Ce n'est qu'à partir de ce rapport que l'adepte pourra consentir à entendre la musique et à chercher les nouveaux pas de danse qui l'introduiront à une nouvelle présence.

¹⁹ Nous reprenons ici une idée d'Alain Didier-Weill sur les limites du pouvoir de la musique : « *C'est au moment où le traumatisme substitue à l'alternance de présence et d'absence du jour et de la nuit la simultanéité synchronique « lumière-ténèbres » que le sujet, perdant le support du rythme de l'Autre, doit devenir capable de créer son propre rythme comme support sur lequel s'appuyer.* » (Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 273.). L'auteur part du constat que le sujet qui danse ne peut pas tomber car il n'y a pas de malentendu avec le rythme qui lui est adressé par l'Autre. L'hésitation avec laquelle il se lance sur la piste de danse ne sera pas aussi bégayante que celle de l'avancée d'un mot face à silence. Bien que nous ne prétendons pas une stricte équivalence entre ces deux bégayements, il nous paraît cependant évident qu'aussi bien dans la danse que dans la parole, le sujet fait l'expérience d'un temps de « *délibération interne, requis par le fait qu'il doit décoder le message reçu et encoder le message émis.* » (*Ibid.*, p. 272.).

Bien qu'il nous semble évident que la parole engage « *la question du vrai et de l'éthique* » (*Ibid.*, p. 257), et cela à partir du postulat lacanien selon lequel nous sommes des êtres parlants, il reste que le rapport à l'art, en tant qu'il est pratiqué et non juste reçu, engage, a aussi un accent de vérité et d'éthique. Il semble que c'est aussi ce que nous montre l'initiation à la danse de possession : le sujet dansant dans les rituels, fait l'expérience, tout au long de son initiation, de sidérations qui peuvent lui faire apparaître une diachronie entre le fait qu'il danse et le fait qu'il ne sait pas ce qu'il fait – rejoignant la problématique que posait Lacan dans la rencontre du sujet avec le *Che Vuoi ?* : « *Est-ce que parlant, le sujet sait ce qu'il fait ? [...] jusqu'au moment de la question, bien entendu nous restons dans l'ignorance et la niaiserie...* » (Lacan, J., *Le Séminaire (1958-1959), Livre VI, Le désir et son interprétation*, Éd. du Seuil, 2013, p. 47.) Ne dit-t-on pas d'ailleurs de quelqu'un en transe qu'« il ne sait plus ce qu'il fait » ? Et c'est précisément ce qui caractérise le rapport du sujet au langage, puisqu'en parlant, il ne sait pas ce qu'il fait, et donc il ne sait pas si cette parole contredit son savoir inconscient. L'initiation de l'adepte n'est-elle pas précisément une aventure censée lui apprendre un savoir-y-faire avec cet invisible qui le constitue et dont il ne soupçonnait pas la présence avant qu'apparaissent ses symptômes ?

À noter, cependant, que le personnage du rituel sur lequel reposera largement ce procès n'est pas le *maâllem* mais le *moqaddem*, le chef de rituel. La fonction du *moqaddem* met en scène sa propre possession. Cette nécessité se construit dans le jeu du rituel du *moqaddem* qui se déroule en deux temps : il se montre d'abord possédé (B. Hell dira que c'est un « *guérisseur-blessé*²⁰ »), puis il change de condition et devient un véritable allié des esprits. Autrement dit, l'efficacité du *moqaddem* repose sur son pouvoir de conduire une négociation à partir de sa propre négociation qui doit être menée à son terme devant les adeptes. Cette « *possession maîtrisée*²¹ » a pour fonction de montrer aux adeptes qu'ils peuvent s'aventurer dans la voie périlleuse de l'alliance sans succomber aux désordres mis en scène par le rituel.

On pourrait dire finalement que ce rituel ouvre un espace où sont mis en jeu des rapports entre les officiants et des objets rituels, figurant ainsi leur rapport aux esprits et ouvrant à un possible rapport actif de négociation entre le malade et son esprit. C'est cela qui semble résonner chez le malade en lui donnant l'occasion de renégocier activement et sortir du désordre symptomatique. Cette négociation passera, elle aussi, par la médiation des objets rituels que l'adepte apprendra, au fil de son initiation, à utiliser pour veiller à ne pas rompre le pacte qu'il aura su faire.

Éluder cette dimension du rapport dans la danse ou dans la musique met de côté ce point essentiel pour notre travail à venir : la musique n'est pas seulement écoutée, elle est aussi jouée, et c'est même sa condition première. La danse n'y échappe pas non plus : elle n'est pas seulement subordonnée à la musique, elle est aussi un engagement du corps du sujet dansant se risquant à la loi de la gravité. Enfin, le rapport à l'instrument du *maâllem* peut avoir un effet sidérant sur le pas de danse et, vice-versa, le pas de danse peut exiger du *maâllem* qu'il improvise de nouveaux accents.

Cependant, bien que les Gnawas mettent à l'honneur cette négociation médiatisée dans le rapport aux objets, ils se sont arrêtés au seuil du traitement de la psychose puisqu'ils refusent de soigner les « *hamqine* » (pluriel du mot *ahmaq* qui désigne le fou).

La problématique qui se pose aux Gnawas est la suivante : comment soutenir la thérapeutique d'un rituel si toute possibilité de négociation avec le génie a été rejetée par le malade ? En effet, si le travail du *moqaddem* et du *maâllem* consiste, en plus, à initier chez le

²⁰ *Ibid.*, p. 294.

²¹ *Ibid.*, p. 55-56.

malade, la possibilité d'entrer dans une relation active avec son *mulk*, et à ouvrir la possibilité d'un pacte qui sera l'enjeu de l'initiation, comment les officiants peuvent-ils travailler si le malade a rejeté toute possibilité de négocier et de faire l'assomption de leur Nom-d'esprit ?

C'est ce que l'on retrouve chez A. Didier-Weill (A. Didier-Weill, 1995, p. 245), lorsqu'il repère que si la musique peut remettre le psychotique dans une disposition dans laquelle il pourra consentir à rencontrer l'esprit perturbateur, il est cependant moins sûr qu'elle lui permette, à elle seule, d'objecter une réponse aux accusations folles du *mulk* « psychotisant ».

Autrement dit, les Gnawas ne veulent pas prendre le risque d'appeler le dieu courroucé si aucune possibilité de négociation n'est possible²².

D'un côté, A. Didier-Weill nous encourage à utiliser la musique du fait qu'elle crée « *les conditions d'un retour du sujet sur ce qui a été forclos [là où] l'interprétation, [qui] dispose du pouvoir de dissoudre le refoulement cause d'une névrose, [...] est le plus souvent impuissante par rapport au délire [...]*²³ ». Mais cette dernière ne peut prétendre à cela car son pouvoir est limité, elle n'est que consolatrice²⁴. D'un autre côté, les Gnawas nous montrent comment, par la médiation musicale, l'on trouve des leviers de négociation dans différents rapports (objets rituels, danses...), indexant eux-mêmes des lieux de réponses ; alors pourquoi les Gnawas ne traitent-ils pas les *hamqine* alors même qu'ils semblent avoir résolu les apories pointées par A. Didier-Weill en déplaçant la question de la possession passive vers l'idée d'une médiation, engageant un travail avec l'esprit ?

Notre hypothèse est la suivante : traiter les psychotiques demanderait aux Gnawas de s'affranchir de l'issue même de leur travail, en laissant advenir une négociation qui pourrait

²² Olivier Douville, dans son ouvrage *Les figures de l'Autre*, introduit un chapitre intitulé « Les Dieux en exil » en pointant, lui aussi, une limite dans la prise en charge des guérisseurs traditionnels : les symptômes liés à la déculturation. Dans la lecture qu'il en fait, il repère une superposition de deux niveaux de symptomatologie que les guérisseurs n'arrivent pas à articuler : « *Nous sommes cliniciens. Nous ne pouvons en aucun cas promettre une terre promise, que ce soit le site de la réconciliation avec les ordres anciens ou celui de la conformité avec les désordres nouveaux. Aussi, ne faisons pas comme si les guérisseurs traditionnels eux-mêmes n'étaient pas, maintenant aussi, désarmés devant ces tableaux de nouvelles pathologies qui évoquent des tableaux traditionnels, mais qui n'en sont plus.* » (Douville, O., *Les figures de l'Autre*, Paris, Dunod, 2014, p. 125.) En ajoutant que, selon nous, cette limite repérée renvoie à la difficulté de donner du relief à la négociation du psychotique supposée impossible.

²³ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 255.

²⁴ Autrement dit, la musique n'a pas le pouvoir de sortir de l'état de sidération. A. Didier-Weill voit la « stupeur mystique » comme cette sidération à l'intérieur de laquelle le sujet reste sidéré, sans pouvoir en revenir, sans se dé-sidérer, op. cit., p. 120 et p. 249.

rater, voir réussir à rater en laissant au psychotique la possibilité d'expérimenter cette impossible négociation.

D'où notre problématique : comment organiser un espace de médiation musicale dans lequel il est possible d'autoriser une rencontre avec une altérité considérée comme dangereuse, voire irréversible, tout en favorisant le travail de négociation que semble engager et médiatiser le rapport à l'objet, l'instrument de musique ?

Annonce du plan

Pour répondre à cette problématique introductive de notre travail de thèse, nous commencerons, dans une première partie, par présenter les enjeux théorico-cliniques d'une éthique analytique de la musicothérapie.

Tout d'abord, il s'agira d'étudier et de relever, à notre sens, les limites du dispositif d'Édith Lecourt, spécialiste de la musicothérapie en France. Nous avons décidé de ne pas consacrer cette partie à un état de l'art de la musicothérapie mais plutôt de confronter le modèle d'Édith Lecourt à notre expérience clinique et au dispositif analytique²⁵. Si Édith Lecourt insiste sur un cadrage de l'atelier guidé par des consignes, nous proposons, pour notre part, un atelier organisé autour de l'improvisation musicale. La consigne unique étant : « Jouez ! »

En multipliant les expériences fondées sur ce modèle dans un atelier de musicothérapie, plusieurs éléments sont apparus successivement. D'une part, l'évidence d'un modèle de psychothérapie en groupe a été remise en cause et son caractère illusoire soulevé. Pour défendre un propos sur le leurre groupal, nous mobiliserons le champ psychanalytique au niveau de son éthique du singulier et du collectif mais aussi au niveau de son éthique de la crise et du désordre. En effet, une fois que l'attention n'est plus focalisée sur le groupe mais sur la singularité du patient, nous supposons que ce dernier va établir un rapport non pas avec l'autre mais avec son instrument. C'est au moment de l'accordage, le tout premier rapport avec l'instrument, que la subjectivité du patient opère une action sur un instrument qui va lui opposer une force de

²⁵ Nous renvoyons, pour ce faire, à la thèse de Sandrine Sebban soutenue en décembre 2020 sous la direction de la Professeure Sylvie Le Poulichet. Sandrine Sebban a soulevé un point très précis concernant les rapports entre la musique, la psychanalyse et la musicothérapie. Sebban, S., *Rythme, corps et symbolisation : le rôle de la médiation thérapeutique musicale dans la prise en charge de personnes psychotiques à l'hôpital*, [Thèse de doctorat non publiée], Université de Paris, présentée et soutenue publiquement le 14 décembre 2020, pp. 34-104.

résistance. Le patient va donc devoir négocier avec cette altérité instrumentale dont l'appel est énigmatique.

L'explication de ce phénomène se clôturera par la présentation du dispositif auquel nous sommes arrivés et la formulation de notre hypothèse principale selon laquelle le temps de l'accordage avec l'instrument sous-tend un temps de négociation plus implicite, entre le psychotique et une altérité qui lui résiste et qui relève de la figure du surmoi « psychotisant ».

À partir de cette hypothèse, la deuxième partie se penchera sur ce temps de négociation dans l'atelier en le mettant en parallèle avec des éléments façonnés dans le champ de la psychanalyse. Le temps d'accordage opéré avant une improvisation musicale sera mis sur le même plan que l'improvisation maternelle dans ses rapports avec l'enfant : elle n'est possible que s'il y a négociation entre les deux parties. De là, nous définirons la négociation comme le processus par lequel la mère tente de répondre au message énigmatique reçu depuis le cri du bébé. De façon concomitante, la négociation est le processus par lequel le bébé va tenter de répondre à l'interprétation signifiante et en partie énigmatique de la mère. Pour le démontrer, nous relirons un cas traité par Freud qui recouvre l'ensemble des points que nous associons au processus de négociation : le cas du petit Hans.

Puis, dans la troisième partie, la rencontre promise par la sublimation articulera le processus de négociation au concept de sublimation. En tant que mécanisme mis en avant par la psychanalyse, la sublimation désigne ce que le sujet met en place pour traiter les restes non-traités dans le rapport originnaire à l'environnement maternel. Nous montrerons que le rapport à l'Autre se fera sous l'égide d'une capacité de sublimation dont la négociation constitue le principe actif.

Ces deux dernières parties nous permettront d'apporter les éléments théoriques qui sous-tendent et permettent de comprendre le fonctionnement du dispositif musicothérapeutique décrit précédemment.

Enfin, la quatrième partie, la psychose renégociée, permettra d'approfondir la question théorique de la forclusion du Nom-du-père à partir de ce même processus de négociation, que nous plaçons désormais sous l'angle du rapport. Cette partie finale sera l'occasion de revenir sur une question de départ introduite au début du manuscrit : « Pourquoi les Gnawas ne traitent-ils pas les psychotiques ? » Nous y répondrons en proposant que ce qui différencie de façon radicale, le rituel gnawa du dispositif analytique est la place laissée à l'adepte ou au patient.

En définitive, cette thèse servira à construire, petit à petit, le modèle d'intelligence d'une pratique de la musicothérapie orientée par le champ psychanalytique. Il ne s'agit donc pas d'une thèse hypothético-déductive mais bien d'une thèse articulée à la clinique des médiations thérapeutiques par l'art.

Première Partie : Enjeux théorico-cliniques d'une éthique analytique de la musicothérapie

Les limites du dispositif proposé par Édith Lecourt : le « beau pathos musical » de M. Lorca

Nous commencerons ce travail de thèse par l'étude des paradoxes qu'une première vignette clinique nous a révélés à travers la formule énigmatique : « C'était un beau pathos musical ! » Une parole énoncée par un patient musicien que nous nommerons M. Lorca. À partir de notre expérience clinique menée dans le cadre de séances de musicothérapie mises en place selon le protocole établi par Édith Lecourt, la spécialiste française de la musicothérapie d'orientation psychanalytique, nous démontrerons en quoi le groupe²⁶ et la volonté de contenance sont un leurre pour le sujet, et ce par l'action du surmoi.

L'atelier que nous animions se déroulait une fois par semaine dans un service de psychiatrie adulte. Les séances duraient généralement un peu plus d'une heure et rassemblaient entre cinq et huit patients. L'un des plus réguliers était M. Lorca. Musicien, ce dernier joue du piano et dit avoir remporté un premier prix de conservatoire. Lors d'un entretien, il raconte avoir joué durant de nombreuses années comme premier pianiste au sein de l'orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction d'un chef d'orchestre de renom dont il ne pouvait cependant divulguer le nom. En entretien, il parle aussi de la mort de son chef d'orchestre qu'il décrivait comme un grand compositeur.

Dans un premier temps, nous décrivons brièvement le cadre que nous avons mis en place au moment de cette rencontre : l'atelier est d'abord inspiré par celui proposé par E. Lecourt. De là, relèverons les observations sur les propositions de M. Lorca pendant ces séances – patient également suivi lors d'entretiens informels, tout au long de l'année. Par la suite, nous analyserons l'interprétation du patient en précisant le contexte dans lequel cette formule a été énoncée. Enfin, après avoir révélé le paradoxe clinique que cette formule est venue pointer, nous mettrons en évidence les problématiques éthiques du cadre proposé par E. Lecourt. Pour ce faire et comme indiqué, nous avons choisi de nous inspirer des séances types proposées par

²⁶ Son cadre musico-thérapeutique que nous détaillerons par la suite, prend appui sur les développements théoriques des thérapies psychanalytiques de groupes, tels que ces dernières ont été énoncées par Wilfred Bion, Didier Anzieu et René Kaës.

É. Lecourt qui a modélisé un cadre²⁷ comportant un ou deux temps d'improvisation entrecoupés par des temps de verbalisation.

Le temps d'improvisation est normalement régi par trois consignes clairement énoncées aux patients. La première consiste à limiter l'improvisation à 10 minutes. La deuxième à fermer les yeux pendant le jeu et la troisième à « *entrer en relation par l'intermédiaire des sons*²⁸ ». Ces règles ont, pour É. Lecourt, une triple fonction de border l'angoisse liée à cet ouvert de l'improvisation, mettre l'accent sur le manque et enfin, favoriser la relation à l'autre.

Lors des séances animées au cours de cette période, les patients étaient invités à improviser durant un court moment : « un temps de chauffe ». Bien qu'il ne s'agît pas d'improviser 10 minutes précises, la durée de cette phase durait à peu près ce délai. L'arrêt du jeu se décidait de façon assez arbitraire sans que cela ne vienne ponctuer la mise à jour d'une manifestation inconsciente chez le patient – ce que la pratique de la scansion crée par J. Lacan permet justement de faire entendre²⁹. D'ailleurs, pour É. Lecourt, la consigne limitant l'improvisation à dix minutes est une façon d'éviter au groupe l'affect d'angoisse qui peut apparaître si, par exemple, un patient impose son jeu aux autres. C'est ce qu'elle appelle « [...] *l'entraînement rythmique*³⁰ ».

Même si nous ne chronométrons pas ce temps d'improvisation, nous veillons, comme proposé dans le dispositif d'É. Lecourt, à arrêter le temps d'improvisation lorsque le jeu d'un

²⁷ Nous parlerons systématiquement du « cadre » pour désigner l'atelier d'Édith Lecourt. Le cadre est à différencier du « dispositif » tel que le distinguera F. Vinot dans « Pulsions et médiation : qu'est-ce qu'un dispositif ? », in Vinot, F. ; Vives, J.-M. (sous la dir.) (2014), *Les médiations thérapeutiques par l'art, Le Réel en jeu*, éd. Érès, pp. 199-220 : « On pressent déjà qu'une pensée du cadre se différenciera nettement de celle de dispositif : d'un côté l'enveloppe, de l'autre la coupure. » (*Ibid.*, p. 206). La coupure est à envisager comme « la part d'incomplétude du cadre qui, si elle est « assumée dans son énonciation même, alors les sujets peuvent s'emparer de cette zone informe, non déterminée, pour construire (au sens freudien) leur propre dispositif, c'est-à-dire leur propre système de balisage de la jouissance. » (*Ibid.*, p. 213.)

²⁸ Lecourt, E. (2007). « De l'écoute musicale à l'écoute clinique. Formation à la musicothérapie analytique de groupe », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 48, p. 88.

²⁹ Ce qui pose la question de l'existence d'une scansion musicale et ce sur quoi elle peut porter.

³⁰ « [...] un membre du groupe se précipite, dès la consigne donnée, pour offrir au groupe un rythme auquel s'accrocher. Ce dernier, qui permet d'éviter l'angoisse du début, devient lui-même vite angoissant par la contrainte de la répétition ; c'est alors que la limite de dix minutes donnée à l'improvisation est ressentie avec soulagement... » Lecourt, E., « Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation - Sons, bruits et voix de groupe », in *Revue de la psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°41, 2003, p. 83.

ou de plusieurs patients impose une forme de désordre nous semblant être sur la pente d'une angoisse imminente.

Cette cacophonie ne nous semble pas être le fait d'un impossible accordage groupal, consécutif au fait que plusieurs patients étaient davantage tournés sur leur instrument plutôt que sur leur rapport aux autres, donc au groupe. M. Lorca, par exemple, après avoir monté et branché le synthétiseur et l'avoir placé toujours au même endroit, jouait systématiquement des airs de piano classiques sans se préoccuper de ce qui se jouait autour de lui. Il se pouvait ainsi que l'on entende M. Lorca jouer l'introduction de la symphonie n°5 de Beethoven pendant qu'une autre patiente frappait fort la peau d'un djembé sans que l'on puisse clairement y distinguer un pattern rythmique répété³¹.

Ce que nous avons donc découvert, au cours de ces séances, se résume au fait que les propositions des patients, au cours de ces temps d'improvisation, sont des réponses propres à chaque patient à l'ouvert énigmatique que l'improvisation invite à expérimenter – nous en détaillerons les étapes dans un chapitre ultérieur. Ainsi, la responsabilité de cette angoisse n'incombe-t-elle plus à un patient qui agit ou réagit à l'improvisation, mais plutôt au thérapeute qui laisse aux patients, et donc au groupe, la responsabilité de garantir le bon déroulé ou non de l'atelier.

En effet, cette limite du temps d'improvisation posé arbitrairement semble davantage soulager le musicothérapeute que soulager les patients. Si cette angoisse concerne bien le patient, elle indique un point d'absence du thérapeute qui devrait, par sa présence et son implication dans l'improvisation, permettre au patient de tenter des réponses face à l'énigmatique de l'improvisation musicale, face à « *cet énigmatique « de lui-même » à partir duquel il a pu s'autoriser [en venant à l'atelier et/ou en prenant un instrument de musique pour jouer] [...]*³² » Dit autrement, il semblerait qu'arrêter l'improvisation au terme des 10 minutes est une façon d'éviter au thérapeute l'affect d'angoisse qui lui pend aux oreilles s'il n'a plus

³¹ Nous ne hiérarchisons pas ces deux rapports aux instruments. Classifier les patients selon leur musicalité est un écueil qu'il nous faudra constamment éviter. La raison étant que si dans la production musicale de M. Lorca, nous pouvons retrouver une « *causalité entre les sons* » garante de la musique (Wolff, F., *Pourquoi la musique ?*, Saint-Amand-Montrond, Fayard, 2015, p. 64.) il n'est pas du tout certain que sa production soit causée et orientée par le manque qui cause le désir d'un sujet. Au contraire, la structure de ses productions musicales laisse entendre qu'il choisit davantage une causalité de sons, celle d'autres compositeurs – on pourrait dire qu'il est causé et joué par l'Autre - ce qui lui permet d'éviter d'être mis en cause par une instance persécutrice, le surmoi vociférant, si cette structure venait à se causer de lui-même, autrement dit s'il venait à parler de lui-même.

³² Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 209.

d'autres choix que d'intervenir personnellement dans le jeu et de se confronter lui-même à l'improvisation, à cet énigmatique de lui-même. Pour paraphraser É. Lecourt, nous dirions avec un brin de provocation que : « C'est alors que la limite de dix minutes donnée à l'improvisation est ressentie avec soulagement... par le thérapeute. »

Partant de là, la problématique éthique³³ qui se pose est la suivante : le patient accepte la partie que lui propose le thérapeute en venant à l'atelier. Mais là où il pensait jouer dans le transfert avec l'analyste par le biais de la médiation de l'objet instrument, le thérapeute lui fait faux bond. Il lui fait faux bon comme on pourrait le dire de quelqu'un qui n'est pas venu ou qui a manqué à un engagement. Et il lui fait faux bond au sens littéral, autrement dit comme on signifie qu'un joueur (en l'occurrence le paumiste-thérapeute, du nom des joueurs du jeu de Paume) envoie une balle³⁴ qui rebondit mal ou rebondit en déviant de sa trajectoire – elle ne va pas là où le paumiste adverse l'attend. Ce qui a pour conséquence que la balle ne peut être renvoyée par le joueur adverse, à savoir le patient. Ce qui, du même coup, *paume* ce dernier.

Cette problématique renvoie au transfert et, en particulier, à la position du musicothérapeute dans le transfert : comment peut-il supposer qu'un patient puisse prendre la parole – en renvoyant la balle sonore qui lui vient du musicothérapeute – si ce dernier est non seulement absent de la partie mais qu'en plus, il rend la balle qu'il envoie irrattrapable ? Non pas que cette balle soit lancée à trop vive allure et qu'elle passe donc sous le nez du patient –

³³ Dès le début de son séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan nous propose plusieurs entrées pour cerner le terme « d'éthique » dans la pratique analytique. Dans sa première leçon du 18 novembre 1959, il précise d'abord que l'éthique, ce n'est pas la morale. En effet, si la morale exige du sujet « *un sentiment d'obligation* » (Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960)*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 11.) dans lequel il doit répondre d'un idéal de conduite se référant à des injonctions prenant la forme d'une censure, l'éthique quant à elle relève d'un commandement exigeant du sujet qu'il s'affranchisse par son action de la loi morale en allant contre l'impératif surmoïque. Et Lacan soutient avec force que cette exigence concerne l'analyste en premier lieu. C'est à lui que revient la responsabilité de ne pas laisser glisser le travail analytique sur la pente d'un moralisme n'ayant « *pour but que d'apaiser la culpabilité* » (*ibid.*, p. 13.) du patient lorsqu'il adresse sa demande à l'analyste : « *Sommes-nous simplement, nous analystes, à cette occasion, ce quelque chose qui accueille ici le suppliant, qui lui donne un lieu d'asile ? Sommes-nous simplement, et c'est déjà beaucoup, ce quelque chose qui doit répondre à une demande, à la demande de ne pas souffrir, au moins sans comprendre ? – dans l'espoir que, de comprendre, il ne libérera pas seulement le sujet de son ignorance, mais de sa souffrance elle-même.* » (*Ibid.*, p. 16-17). Pour comprendre, la réponse de l'analyste « *doit garder la discipline la plus sévère pour ne pas laisser s'adultérer le sens, en somme profondément inconscient, de cette demande* » (*ibid.*, p. 9.). La problématique éthique que nous proposons ici concerne le positionnement du musicothérapeute et les idéaux qui s'y glissent risquant d'écraser le travail du côté d'une harmonisation musicale et donc, d'une harmonisation des symptômes du patient.

³⁴ Cette question rejoint la passionnante analogie que propose Alain Didier-Weill entre la partie de tennis et la partie analytique. Nous nous en servons pour approfondir cette piste. Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 324.

ce qui le sidérerait et aurait l'avantage de servir la question du transfert, et donc la position de l'analyste comme sujet supposé savoir³⁵ – mais parce qu'elle est lancée d'une façon qui rend impossible une réponse du patient.

À partir de la célèbre formule éthique de Freud à destination des psychanalystes : « À chaque nouveau cas, oubliez tout ce que vous savez », A. Didier-Weill ajoute : « *Que signifie la résistance de l'analyste à oublier ce qu'il sait déjà, pour être enseignable dans la surprise, par ce qu'il ne sait pas encore ?*³⁶ » Une partie de la réponse est dans la question, à savoir qu'on peut opposer une pratique du musicothérapeute qui a recourt à des règles et à des consignes qu'il connaît déjà – qui circonscriront à la fois les réponses des patients et les interprétations du clinicien – et qui n'impliqueront pas que le patient fasse l'épreuve d'une loi symbolique qui, contrairement à la règle, ne donne pas son mode d'emploi sinon qu'elle se situe à l'opposé de ce qu'est une règle³⁷.

C'est face à ce silence et à cette incertitude quant à la justesse d'une action thérapeutique, que le musicothérapeute ayant recourt à des règles va préférer la présence continue d'une référence écrite de la consigne qui, elle au moins, ne manquera pas³⁸. En cela, cette thèse qui, au départ était destinée à l'analysant ayant affaire à cette instance censurante qu'est le surmoi qui le conforte dans la constance du symptôme, sera aussi soumise à l'éthique du positionnement de l'analyste. En effet, la question se pose de savoir si l'analyste ou le musicothérapeute pourra, lui aussi, préférer la présence contenante et constante du surmoi plutôt que la page blanche et angoissante qu'ouvre l'appel au franchissement promulgué par la loi symbolique.

³⁵ « *Que cette balle puisse supposer qu'il aurait pu être [le sujet, le patient] ailleurs que là où il est [à un endroit où il peut la retourner à son partenaire] le renvoie au fait qu'il y a un « quelque part » où il aurait pu être, mais sans y être. La supposition de ce « quelque part », [...] situe cette balle au lieu d'un sujet supposé savoir ce que le sujet ne sait pas encore. La force du questionnement que transmet la balle est ainsi la cause immédiate d'un transfert sidérant comparable au transfert analytique [...].* », Didier-Weill, A., *ibid.*, p. 325.

³⁶ *Ibid.*, p. 335.

³⁷ En effet : « *La loi est donc déficiente par rapport à la règle du jeu car, au-delà de ce qu'elle interdit nommément, elle est habitée par un silence au terme duquel elle ne délivre pas un mode d'emploi définitif, de sorte qu'elle n'octroie pas à l'homme la garantie de savoir comment s'y prendre pour que cette partie qu'est sa vie soit jouée selon elle. Il y a ainsi, dans la loi, un point de silence fondamental qui instruit l'homme [...] en ce point, il est dans une solitude absolue dont il ne peut sortir qu'en osant l'acte de parler là où la loi se tait, et de l'interpréter là où elle ne livre pas la clé de son sens.* » *Ibid.*, p. 192.

³⁸ Dans la thèse d'A. Didier-Weill, on retrouve une opposition entre le vide de cette absence et l'instance surmoïque à laquelle le sujet va préférer la présence qui, elle au moins, ne manque pas (*Ibid.*, p. 209.).

Enfin, cette limite du temps de la séance réglée par la montre nous ramène à un vieux débat qui a beaucoup agité les sociétés psychanalytiques du temps où J. Lacan était didacticien à l'Association de Psychanalyse Internationale. Le conflit entre Lacan et l'IPA éclata pour des raisons techniques. On reprocha à Lacan la brièveté de ses séances. En fait, ce reproche en voilait un autre plus caché. Lacan contestait l'idée que la fin d'une analyse soit réglée par une machine, par la montre. Celle-ci devant, selon lui, être instituée par un acte éthique : la présence vivante de l'analyste : « *L'analyste devient le partenaire susceptible de répondre à ce qui manque au niveau de l'inscription du temps pour un sujet. L'analyste est le temps et il est, ou il devrait être, capable de l'incarner pour chaque analysant, au lieu de le penser. Tel est l'un des paris d'un analyste lacanien*³⁹. »

Pour le musicothérapeute, il s'agit donc d'être libre de l'arrêt du temps de l'improvisation à condition que le thérapeute s'inscrive dans le temps et qu'il prenne à sa charge les interruptions du temps psychique⁴⁰ du patient. Or, cela demande un engagement réel de la part du musicothérapeute⁴¹.

La deuxième consigne que propose Édith Lecourt, dans son dispositif, consiste à demander aux patients de fermer leurs yeux et de « *se centrer sur le non-verbal*⁴² ». Pour elle, cette consigne va non seulement avoir pour effet « *d'isoler le paramètre sonore* » mais aussi de réaliser ce qu'elle appelle une « *démédiation*⁴³ » du regard. Cette proposition de cadre repose

³⁹ Izcovich, L., *Les marques d'une psychanalyse*, Paris, éd. Stilus, 2015, p. 39.

⁴⁰ A. Didier-Weill disait à ce propos : « *La conquête du temps humain est l'effet de deux processus. [...] D'une part, elle est l'effet du refoulement originnaire du musical par la parole. Par ce refoulement la parole institue un temps profane qui, en profanant le temps sacré, anhistorique de l'Autre, le laisse substituer comme immémorable, mais commémorable. [...] D'autre part, il tend à substituer au pouvoir surmoïque, qui temps à figer le temps en fixant le sujet dans un présent à perpétuité, un temps historique détenant le pouvoir d'arracher celui-ci à l'intemporel, en l'introduisant au devenir.* », Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 344.

⁴¹ Nous verrons à la fin de cette première partie, comment le musicothérapeute prend à sa charge ce rapport au surmoi du patient et comment il incite le psychotique à se faire entendre, jusqu'au point où sa réponse pourra sidérer le musicothérapeute. Nous verrons aussi que ce qui autorise la scansion et les séances à durée variable prend appui sur la rythmicité de la voix du musicothérapeute qui porte elle-même sur la scansion que lui impose sa propre castration dans son rapport à l'instrument de musique qu'il joue pendant l'improvisation collective. Ainsi, la scansion relative au temps des séances porterait sur le rapport à l'instrument de musique, un rapport rythmique et donc temporel.

⁴² *Ibid.*, en référence à Lecourt, E., op. cit., 2003, p. 83.

⁴³ *Ibid.* L'auteur écrit : « *À proprement parler, on pourrait dire qu'il s'agit d'une forme de dé-médiation tant le visuel joue un rôle central dans la plupart des autres médiations.* »

sur deux hypothèses : la première est que les sens ne peuvent se superposer si l'on veut accéder à une strate psychique régressive⁴⁴, de nature originnaire ou inconsciente.

Pour mieux expliquer cette idée, il convient, en premier lieu, de s'entendre sur ce que l'on nomme régression. Si ce processus est largement défini en psychanalyse comme une réponse défensive du sujet qui consiste en un retour à des stades antérieurs du développement libidinal ou d'un retour aux premières relations d'objet, il a néanmoins été revu et critiqué par Lacan dès le début de son enseignement. En effet, Lacan a notamment critiqué ce réalisme de la régression du sujet. En re-questionnant l'orientation de la cure, et notamment ce que cherche l'analyste dans la relation intersubjective avec l'analysant, Lacan s'arrête sur la régression et en dénonce l'usage dans les milieux analytiques : « *Que l'usage du terme de régression comme d'un mécanisme, quelque chose qui se passerait dans la réalité, est vraiment une illusion*⁴⁵. » Lacan ajoute, non sans quelque ironie :

« [...] voyons-nous jamais quelqu'un, un adulte, vraiment régresser, revenir à l'état de petit enfant, se mettre à vagir ? On croirait que la régression est quelque chose qui existe. Comme le faisait remarquer Lang, c'est un symptôme qui doit être interprété comme tel. Il y a régression sur le plan de la signification, et rien d'autre !⁴⁶ »

Ainsi, si c'est le symptôme qui est à interpréter, on comprend donc que c'est davantage la relation symptomatique à l'objet médiateur, en l'occurrence l'objet instrument, qui est à analyser. Et cette relation à l'objet se joue et se rejoue dans le transfert mais d'aucune manière l'on ne peut demander au patient de rejouer ces premiers liens objectaux avec l'Autre en essayant de le réaliser en fermant les yeux.

La deuxième hypothèse, qui est dans la continuité de la première, est que c'est seulement en fermant les yeux que le sujet peut « *réaliser l'importance du manque*⁴⁷ ». Autrement dit, fermer les yeux inviterait le patient à régresser, sur un mode réaliste, puisqu'il s'agit de le réaliser, à un état où il prendrait conscience de la béance du manque de l'Autre. Dit autrement, en faisant la promotion du manque et en invitant les patients à réaliser ce rapport en fermant les yeux, É. Lecourt recrée une situation où le sujet est amputé d'un sens, de la vision, pour

⁴⁴ *Ibid.* L'auteur écrit : « *C'est dire d'emblée l'importance du processus régressif induit par ce dispositif.* »

⁴⁵ Lacan, J., *Le Moi dans la théorie de Freud*, Leçon du 2 février 1955, p. 159 (ALI).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Lecourt, E., *op. cit.*, 2003, p. 80.

éprouver de façon réaliste le manque de l'Autre, le manque réel de son regard. Mais là aussi, c'est une illusion car l'absence de l'Autre ne relève pas que d'une absence réelle.

Ce n'est pas parce que l'on ferme les yeux que l'Autre ne continue pas à faire valoir sa loi. A. Didier-Weill ajoutera : « *Pour notre part, nous sommes amenés à comprendre que, là où le sujet n'a pas pu, du fait d'un défaut du don [ou du son] symbolique, procéder à une Bejahung du signifiant, il incorpore l'objet du regard en tant qu'il le substitue à ce qui n'est pas advenu à la signifiance. Ce regard est d'autant plus mortifère (premier surmoi) que le défaut symbolique est proche d'une forclusion*⁴⁸. »

D'ailleurs, l'on pourrait aller jusqu'à dire qu'à l'absence de l'Autre qui regarde, se substitue la voix du thérapeute qui dicte des consignes à suivre. C'est lui qui devient le support d'un Autre possiblement persécutant qui exige que l'on réponde à sa demande. Autrement dit, c'est le contraire qui se passe : en organisant un lieu « réaliste » où le sujet ne serait plus regardé, le dispositif d'E. Lecourt risque d'entraîner le patient dans un lieu où il est d'autant plus regardé mais cette fois, par une voix.

A. Didier-Weill montre cette articulation entre le regard et la voix dans le commandement surmoïque :

« *Le regard surmoïque est l'expression d'une telle vengeance, par laquelle le moi, telle l'autruche croyant n'être pas vue parce qu'elle ne voit pas, tombe sous le coup d'un regard qui lui signifie silencieusement ceci : « Ne savais-tu pas qu'en te cachant de moi tu me ferais revenir sous la forme d'un regard qui ne cesserait de te tourmenter en te demandant : « Où es-tu quand tu te crois caché et que tu apprends que je te vois ? Quand s'effondre de mensonge pas lequel tu simules de ne pas dissimuler ? »*⁴⁹ » Ce à quoi il ajoute : « *Le paradoxe du surmoi, c'est d'incarner le fait que « l'œil entend », et que « l'œil parle », à ceci près qu'il n'entend pas du tout comme le fait l'oreille, et qu'il ne parle pas du tout comme le fait la bouche : s'il entend, c'est sur le mode du divinement de pensée, et s'il parle, ce n'est pas en supposant le sujet mais en le désupposant*⁵⁰. »

Cliniquement, nous pouvons observer ce phénomène de deux façons distinctes : d'abord lorsque certains patients tentent de s'accrocher au son de groupe ou à leur instrument, non pas comme un média mais comme un objet venant endiguer toute possibilité de manque. Le paradoxe qui apparaît ici, c'est qu'en promouvant le manque par ces consignes, le thérapeute

⁴⁸ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 86.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

l'endigue en faisant régresser le patient et en l'invitant à combler la frustration de la vision avec l'objet son et l'objet groupe. Et cela, de la même façon que l'enfant, lorsqu'il est confronté au refus d'amour maternel, compense ce dernier « *dans l'écrasement de la satisfaction réelle*⁵¹ » sur l'objet réel, soit en s'emparant du sein pour compenser ce manque, pour « *clôre tous les problèmes*⁵² », pour clore le problème de la frustration. Lacan disait à ce sujet : « *Chaque fois qu'il y a frustration d'amour, la frustration se compense par la satisfaction du besoin*⁵³. » C'est le cas par exemple de l'objet sein.

Par ailleurs, pour Lacan, à partir du moment où l'enfant est capable de prendre l'objet réel, le sein par exemple, comme une part de l'objet symbolique, il peut alors tout à fait substituer cette frustration d'amour par cet objet qu'est la parole. Cependant, c'est dans cet acte de substitution par la parole que Lacan situera la naissance du Surmoi :

« C'est dans la mesure où la réaction orale à l'objet primitif de dévoration vient en compensation de la frustration d'amour, dans la mesure où ceci est une réaction d'incorporation, que le modèle, le moule est donné à cette sorte d'incorporation qui est l'incorporation de certaines paroles entre autres, et qui est à l'origine de la formation précoce de ce qu'on appelle le Surmoi. Ce que sous le nom de Surmoi, le sujet incorpore, c'est ce quelque chose analogue à l'objet de besoin non pas en tant qu'il est lui-même le don, mais en tant qu'il est le substitut à défaut du don, ce qui n'est pas du tout pareil⁵⁴. »

C'est donc à partir de cette tension entre frustration/incorporation/surmoi que nous comprenons comment cette incorporation de l'objet son et de l'objet groupe, venant en compensation de la vision, peut être la souche d'un surmoi persécutant que le patient va convoquer dans le temps de l'atelier.

En effet, certains patients comme M. Lorca sont allés jusqu'à solliciter leur voix hallucinée pour couvrir cette amputation. Pourquoi font-ils appel à leur voix ? L'hypothèse que nous faisons est que ce mouvement d'incorporation du son, du groupe ou de l'instrument comme objet réel, vient en compensation de la frustration qu'É. Lecourt recrée pour que le patient éprouve de façon réaliste, le manque de l'Autre. En amputant la vision, elle fait encore plus exister le regard dans sa forme sonore car la vision sert souvent à pacifier la dimension persécutive du regard.

⁵¹ Lacan, J., Le Séminaire (1956-57), Livre IV, *La relation d'objet*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 356.

⁵² *Ibid.*, p. 226.

⁵³ *Ibid.*, Leçon du 6 février 1957.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

Ainsi, le patient va-t-il remplacer cette chose qui n'advient pas dans l'atelier (positionnement du thérapeute, vision qui voile le mauvais œil surmoïque), par la voix hallucinée qui, elle au moins, ne manque pas puisqu'elle aura le patient à l'œil !

La troisième consigne d'E. Lecourt – que, dans les ateliers que nous dirigeons, nous réservons pour un autre temps d'improvisation après le « temps de chauffe » – s'énonce de la manière suivante : « *Le groupe est ainsi invité à associer librement par les sons dans un contexte relationnel. Ce dernier est souligné par la consigne : « Il s'agit de tenter d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons » (il n'est pas demandé de faire de la musique). Le groupe se trouve ainsi poussé à explorer cette zone obscure du fond sonore dans son rapport aux effets sonores expressifs et communicationnels*⁵⁵. »

Cette consigne, et notamment l'invitation faite à l'intersubjectivité, est très rarement respectée dans la mesure où, lors du temps de chauffe, la plupart des patients dirigent leur attention non pas sur les autres mais sur leur instrument⁵⁶. Ce qui provoque de la cacophonie dont nous ne savions que faire, si ce n'est l'atténuer en réorganisant l'atelier avec des consignes qui permettaient de l'éviter.

Pour cela, nous n'avions qu'à accueillir les remarques de M. Lorca qui, à chaque fin de séance, proposait des consignes strictes comme : « *On pourrait essayer de jouer quelque chose avec moins d'instruments percussifs et en trois mouvements, plus courts, en diminuendo.* »

⁵⁵ Lecourt, E., « Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation. Sons, bruits et voix de groupe », *op. cit.*, p. 80.

⁵⁶ Ici, il ne s'agit pas d'affirmer que, dans la mesure où le schizophrène a des difficultés dans son rapport à l'autre, il se rabat alors sur l'objet du quotidien. Une critique que nous pourrions rétorquer à la consigne visant à entrer en relation avec les autres, qui n'est que rarement respectée. Au-delà du fait que la médiation du rapport à l'objet instrument semble être le point pivot du travail thérapeutique et du transfert dans un atelier de musicothérapie, nous défendons l'idée que l'invitation faite à l'intersubjectivité, ou l'investissement avec un autre, invite à organiser une scène dans laquelle le patient risque d'idéaliser la production groupale et son symptôme avec. Jean Oury nous alertait sur cette évidence : « *On sait bien, ceci a été souligné tout à l'heure par Henri Maldiney, que la difficulté, surtout au niveau des psychoses, comme le disait Gisela Pankow, est une perturbation du Miteinandersein, de « l'être avec l'autre ». Mais il faut moduler cette réflexion. J'avais même, par prudence, dit qu'il fallait se méfier de ce que j'avais nommé « le mythe du mit », c'est-à-dire le mythe de l'avec. Être attentif à qui manie « l'avec ».* » Oury, J., « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », in « Cahier de psychologie clinique », n°21, De Boeck Supérieur, 2003, p. 159.

M. Lorca intervient régulièrement pendant l'atelier. Lorsque nous finissons d'expliquer une consigne ou que nous terminons un exercice⁵⁷, il propose de le modifier dans l'espoir de produire une musique juste, avec le moins de fausses notes possible. Nous y répondons en proposant des temps de jeu inspirés de ses propositions mais quelques peu remaniés pour inclure les autres participants. Par exemple, un premier musicien doit jouer une phrase rythmique, qu'une seconde personne vient agrémenter et ainsi de suite, en limitant les joueurs à trois ou quatre personnes pas plus. Le résultat fut une sorte d'improvisation contenue ou contrôlée.

Nous repérons alors une ambivalence dans laquelle se trouve souvent M. Lorca. Alors que sa proposition est entendue, il ne s'en saisit pas dans le jeu. Il lui arrive par exemple d'arrêter de jouer net, comme si l'exercice l'ennuyait au plus haut point. Lors des temps d'improvisation, on peut même observer une attention particulière orientée sur son synthétiseur.

Ainsi, en répondant à la demande du patient, nous ne faisons que couvrir ce que la cacophonie laisse entendre. Autrement dit, la demande à laquelle nous répondons semble voiler ce qui dépasse la demande du patient, ce qui le concerne au plus haut point, à savoir son rapport à la mort, et que Lacan, à la suite de Freud, a ainsi formulé : « *Comment l'homme, c'est-à-dire un vivant, peut-il accéder, cet instinct de mort, son propre rapport à la mort, à en connaître ?*⁵⁸ » Il y a donc un leurre du point de vue du patient, un leurre puisque qui le dispositif permet de satisfaire sa demande consistant à taire tout rapport à un possible crescendo mortifère.

Mais il est apparu aussi que nous nous satisfaisions du son de groupe, nous permettant de nous leurrer nous-même quant à la position clinique nécessaire pour traiter l'au-delà de la demande du patient. Une position qui nécessite une implication réelle, s'émancipant des consignes vues comme média de la rencontre clinique. Jusqu'à une période récente, nous étions largement satisfaits du déroulement des ateliers, puisque M. Lorca se prêtait aux exercices demandés et qu'il semblait lui-même avoir été satisfait de son besoin de diminuendo.

Cela montre qu'en tant que musicothérapeute, nous devons interroger notre positionnement lorsque nous répondons à la demande du patient. Cette position, qui aboutit à une forme de satisfaction, apparaît comme une volonté de faire l'économie de notre désir et de

⁵⁷ Lecourt, É., *La musicothérapie, Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Cahier d'exercices inclus, Paris, éd. Eyrolles, 2019.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 341.

notre propre rapport à ce jugement dernier – rapport qui est engagé dans l'improvisation. Une réalité précaire qui, si elle est évitée par le psychologue, ne peut pas permettre à ce dernier, d'attendre une traversée chez le patient. Comme le formulait Lacan : « *Ce que l'analyste a à donner [c'est] ce qu'il a. Et ce qu'il a, ce n'est rien d'autre que son désir, comme l'analysé, à ceci près que c'est un désir averti.*⁵⁹ »

Vient ensuite un temps d'improvisation libre qui était enregistré avec un micro d'enregistrement. La consigne donnée induit de ne pas changer d'instrument en cours de jeu. Ce matériel sera ensuite le point de départ d'un temps de verbalisation. Selon É. Lecourt, l'écoute collective et le feedback participent à favoriser l'enveloppe groupale à partir de la dynamique créée par l'analyse des temps musicaux. En somme, ce temps de parole libre a pour fonction de relancer une dynamique groupale, là où elle aurait pu manquer dans le temps d'improvisation musicale.

É. Lecourt soutient que : « *Les temps de verbalisation permettent au groupe de progressivement saisir et accepter les contradictions entre ces différents moments, et les différentes écoutes du matériel du groupe*⁶⁰. » L'intérêt de l'écoute est donc de pointer les « contradictions » de chaque patient vis-à-vis du jeu de groupe. Selon Édith Lecourt⁶¹, le temps d'écoute permettrait que le clinicien puisse identifier les moments de la vie du groupe dans le jeu, de même que la présence singulière du joueur. Autrement dit, c'est une façon de repérer plus facilement qui joue de quel instrument et de pouvoir, en plus de polir ces contradictions dans le temps de la verbalisation, de « policier » les faits et gestes des patients : « je t'ai à l'œil du groupe ».

Enfin, le dispositif modélisé par É. Lecourt se termine par l'ajout d'un dernier temps d'improvisation, après ce temps de parole. C'est précisément ici que le thérapeute s'engage : « *C'est aussi à ce niveau que se centrent les interventions du musicothérapeute : proposer une nouvelle improvisation, modifier les instruments à disposition [...], et, surtout, favoriser la prise de conscience au cours des moments de verbalisation : prise de conscience des processus groupaux et de l'implication individuelle dans ces processus*⁶². » Ici, le musicothérapeute ne participe pas directement à l'improvisation. Ce qu'elle appelle « interventions », consiste à se

⁵⁹ *Ibid.*, p. 347.

⁶⁰ Lecourt, É., « La musicothérapie, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe », in *Revue de la psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 37, 2001, p. 111.

⁶¹ Lecourt, É., « L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre », in *Insistance*, n°6, 2011, pp. 119-132.

⁶² *Ibid.*

positionner en mettant en place un nouveau cadre qui encourage une production de groupe. Cette production esthétique groupale serait l'indicateur que le groupe a triomphé de la cacophonie inhérente à l'improvisation et qu'É. Lecourt désigne par des « [...] *angoisses de destruction (engloutissement de l'individu dans le groupe, dévoration, morcellement, etc.)* [...] »⁶³ »

Le groupe aura triomphé de cette angoisse en mettant en commun les mécanismes de défense de chaque patient, ce qui revient à projeter sur le groupe l'idéal du moi de chacun. Cela questionne les affinités entre l'idéal du moi et le surmoi⁶⁴, et le leurre que cela peut impliquer pour le patient, dans la mesure où l'idéal du moi se réfère aux idéaux collectifs et qu'il constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer – ce sera la question que nous traiterons dans le prochain point.

Toutefois, cette idée soulève un problème important dans un dispositif destiné à des patients psychotiques – ou à des patients névrosés d'ailleurs : si le patient s'écoute jouer, ne risque-t-il pas, dans le meilleur des cas, de se comparer à une forme idéale, et dans le pire des cas – ce qui est le plus courant dans la psychose – d'être en proie à un délire de surveillance, autrement dit, d'être en proie à ce qu'Alain Didier-Weill a appelé « *un surmoi psychotisant*⁶⁵ » ? Cet auteur définissant ce dernier comme quelque chose de : « [...] *non représenté, non représentable, le monstre se spécifie, en tant que réel, par le fait de transmettre sa présence non par l'intermédiaire d'une pensée inconsciente mais par l'intermédiaire de ce que Freud nomme « perception interne ».* [...] *Par cette perception interne, le sujet accédant au réel sans médiation signifiante fait l'expérience mortifère du monde d'iniquité qu'est un monde sans loi* [...] »⁶⁶ »

Nous sommes ici face à une contradiction de taille : derrière l'invitation à la prise de conscience des contradictions du groupe, se trouve un encouragement à se soumettre à la merci de l'œil de la conscience morale non seulement du groupe (puisque'il semble que ce soit en référence à la production groupale que la contradiction se révèle), mais aussi du surmoi du sujet. Lacan pose ce paradoxe dans *L'Éthique de la psychanalyse*, en dénonçant la perspective de la

⁶³ Lecourt, É. et al., « Émotions contretransférentielles dans la relation art-thérapeutique. Émotion de la rencontre, émotion esthétique », in *Psychosomatique relationnelle*, n° 2, 2014, p. 72.

⁶⁴ Daniel Lagache écrivait à ce propos : « [...] *le surmoi correspond à l'autorité et l'idéal du moi à la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité.* », Lagache, D. (1955), *La psychanalyse*, Paris, Puf, 2019, p. 39.

⁶⁵ Didier-Weill, A., *Les Trois Temps de la Loi*, op. cit., p. 66.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

réduction de la « contradiction » du sujet vis-à-vis de cette autre forme du consensus groupal qu'est la conscience morale⁶⁷.

« *Il est possible que le surmoi serve d'appui à la conscience morale, mais chacun sait bien qu'il n'a rien à faire avec elle en ce qui concerne ses exigences les plus obligatoires. Ce qu'il exige n'a rien à faire avec ce dont nous serions en droit de faire la règle universelle de notre action, c'est le b.a.-ba de la vérité analytique. Mais il ne suffit pas de le constater, il faut en rendre raison*⁶⁸. »

S'il ne suffit plus de le constater, comment en prendre la mesure et éviter concrètement l'écueil surmoïque ? Cet écueil, c'est l'illusion d'une position de confort dans laquelle les consignes donnent la mesure de la réalité sans qu'il y ait à chercher au-delà. Il semble que ce soit là la pente principale des médiations thérapeutiques par l'art. L'esthétique musicale de groupe va-t-elle dans le sens d'un travail thérapeutique tel que l'éthique analytique le défend ? Autrement dit, va-t-elle dans le sens d'un au-delà du leurre de l'apaisement, de l'enthousiasme et donc de l'harmonisation psychique que peuvent promettre les art-thérapies⁶⁹⁻⁷⁰ ou menace-t-elle plutôt le travail analytique médiatisé par la parole.

Nous pouvons clore ce chapitre en rééditant cette énigmatique expression de M. Lorca avant de quitter l'atelier : « *Quel beau pathos musical !* » Par cette phrase, M. Lorca révèle le leurre en lequel consiste l'ensemble de ce dispositif. En somme, l'atelier se déroule bien lorsque ce leurre esthétique (qui n'est pas dénué de pathos) vient couvrir la béance cacophonique que le patient tente de boucher coûte que coûte.

L'analyse de cette formule nous mettra sur la voie de la critique fondamentale que nous ferons au cadre d'Édith Lecourt et à la théorie psychanalyse des groupes : le groupe, et la

⁶⁷ Lacan, J., *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 349.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁹ « *Les cliniciens plus ou moins ralliés à celles-ci, [Lacan fait ici référence à la vision kleinienne du concept de sublimation], aboutissent – je vous l'indique tout de suite, quitte à vous le justifier par la suite – à une notion assez réduite, et assez puérile, de ce qu'on pourrait appeler une athérapie. L'ensemble de ce qui se met sous la rubrique des Beaux-arts, c'est-à-dire un certain nombre d'exercices gymnastiques, dansatoires et autres, sont supposés pouvoir apporter au sujet des satisfactions, un élément de solution de ses problèmes, un équilibre.* », Lacan, J., *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 128.

À noter que dans d'autres versions du séminaire, comme celle de l'ALI par exemple, le terme « athérapie », dont on ne sait pas très bien ce qu'il veut dire, est remplacé par « art-thérapie », ce qui vient à point nommé au vu de ce que travaille Lacan dans ce séminaire.

⁷⁰ Expression que Frédéric Vinot et Jean-Michel Vives ont d'ailleurs critiquée pour lui préférer celle de « médiation thérapeutique par l'art », in Vinot, F. ; Vives, J.-M. (sous la dir.), op. cit., p. 8.

volonté de contenance qui y est encouragée, est un leurre pour le patient, et ce par l'action du surmoi qui veille au grain⁷¹ et qui veille aussi à qu'aucun patient ne dépasse le cadre ainsi posé. Ce qu'a mis à jour M. Lorca en nous livrant son interprétation, c'est que viser une contenance groupale sous la forme d'une esthétique musicale groupale exalte les symptômes des patients et les idéalise, les siens en particulier puisqu'il est musicien.

Cette critique nous amènera également à montrer en quoi le cadre d'Édith Lecourt, tout en se revendiquant de la sublimation, répond davantage à un processus d'idéalisation « [...] d'où le manque serait absent, enfermant le sujet dans la fascination par un objet leurre qui instaure une dépendance proportionnelle à l'espoir qui a été placé en lui [...] »⁷² En effet, pour M. Lorca, le cadre de l'atelier musicothérapeutique sera l'idéalisation de l'objet musique incluant l'idéalisation de l'objet symptôme qui lui fera dire que c'est « un beau pathos musical ».

L'idéalisation, qui est un processus psychique où les qualités et la valeur de l'objet sont portées à une forme idéale implique en fait que le patient trouve plus simple de s'identifier à ce pathos idéalisé, à cette fascination pathologique si j'ose dire – ce qui ne le change pas de « *sa position de récepteur de la voix hallucinée, [et donc] dans l'impossibilité d'oublier l'Autre*⁷³ » – plutôt que de renoncer à son pathos, « *de s'oublier et de se produire comme parlant*⁷⁴ », affranchi de la voix de l'Autre.

Dès lors, comment pourrions-nous penser un dispositif qui ne se résumerait plus à « un beau pathos musical » mais à un « bel éthos musical » ? Autrement dit, à une vision du beau qui ne leurre plus le sujet dans son affinité avec l'idéalisation, mais qui le dépouille de son rapport à la loi morale et à ses leurre.

⁷¹ « Voici l'histoire : un fou qui se prend pour un grain de blé, se trouvant guéri, sort du service où il était hospitalisé ; à la sortie de l'hôpital, rencontrant une poule, il fait demi-tour, terrifié, et demande à son psychiatre de le réinternier. Question du psychiatre étonné : « Je ne comprends pas, il y a cinq minutes, vous étiez guéri, vous saviez que vous n'étiez plus un grain de blé... » Réponse du fou : « Oui, moi je le sais, mais elle, est-ce qu'elle le sait ? » » (Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 32) Nous reprenons cette histoire car nous verrons que veiller au grain, c'est veiller à ce que le patient psychotique ne contredise pas ou ne réponde pas à la malédiction qui le voue à cette déchéance : « Tu n'es que ça, qu'un grain de blé. »

⁷² Mijolla-Mellor, S. de, *Le choix de la sublimation*, Paris, Le fil rouge, 2009, p. 113.

⁷³ Didier-Weill, A., *Les Trois temps de la loi*, op. cit., p. 333.

⁷⁴ *Ibid.*

Paradoxes de la musicothérapie dans les champs de la psychothérapie et de la psychanalytique de groupe

Nous émettons l'hypothèse selon laquelle le groupe thérapeutique, en visant une unité groupale, leurre le sujet. En effet, en groupe, le patient est libre de créer, sous la condition que sa création s'inscrive dans le cadre de ce que le groupe ainsi formé, considère comme acceptable. Or, si le sujet va un petit peu trop loin dans ce que ce type de groupe est capable d'accueillir pour maintenir son homéostasie sonore, il sera soumis à une instance dissuasive que nous associons, dès à présent, au mauvais œil surmoïque et que nous pouvons définir ainsi : « Ne crée pas au-delà de l'œil *bienveillant* que je pose sur toi. »

C'est précisément sur ce dernier point que nous éclairera l'exemple du mauvais œil, vécu dans le groupe familial au Maroc.

Partant de là, nous ferons l'hypothèse que le dispositif de musicothérapie mis en place par Édith Lecourt convoque une instance similaire à celle du mauvais œil dans laquelle se reconnaît déjà l'incarnation du surmoi, que nous pouvons appeler : la mauvaise oreille.

Nous verrons cependant qu'il est possible de donner une toute autre perspective au groupe, en se fondant sur l'exemple du rituel gnawa reposant sur le groupe « sans le groupe », ou pour le dire autrement, sur le groupe comme unité fantasmatique nécessitant le désordre.

La notion de groupe en question

Les psychothérapies psychanalytiques de groupe : vers un traitement groupal

Afin de réaliser un état des lieux des psychothérapies de type psychanalytique œuvrant selon le modèle du groupe, nous partirons des thérapies « en » groupe tels que les ont abordées des psychologues comme Bion et Foulkes⁷⁵. Ces derniers vont mettre l'accent sur le groupe en tant que création d'une entité indépendante, produit de la somme des individualités. Cette conception prend appui sur l'indifférenciation des membres du groupe, pour mettre en avant le mouvement d'une entité groupale se créant sur la scène. Le groupe y sera considéré comme une entité spécifique dont le mouvement va pouvoir être analysé. Autrement dit, l'interprétation va

⁷⁵ Hinshelwood, R. D. "Bion et Foulkes. Le groupe comme un tout", in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2009/1 (N°52), pp. 99 à 109.

concerner le transfert du groupe et non les transferts individuels. C'est ce qu'on appelle « la psychothérapie psychanalytique de groupe ».

Toutefois, il s'avère que le collectif suit parfois une ligne moins droite et plus sinueuse, voire qu'il prenne la direction d'une « pente collective » qui perturbe la visée même du groupe, et met en conflit les participants. S'impose alors une sorte de contagion émotionnelle. Cette contagion s'exprime par des états affectifs que Bion appelle « *présupposés de base*⁷⁶ ». Il s'agit, plus exactement, de la résurgence d'états affectifs archaïques remontant à la première enfance. Ce sont ces manifestations émotionnelles des présupposés de base qui vont déterminer la dynamique du groupe et sa direction, découlant elle-même de la communion de ses membres. Bion avertit d'ailleurs qu'il est impossible « *à un individu de rester distinct des autres dans un groupe agissant selon les présupposés de base*⁷⁷ ».

Par la suite, ces considérations sur le groupe ont été précisées et modélisées dans les travaux de Didier Anzieu et de René Kaës. En effet, c'est D. Anzieu qui est le premier, en s'appuyant sur les travaux de Bion, à comparer le groupe thérapeutique à un espace onirique partagé par les membres du groupe⁷⁸. Cette hypothèse repose donc sur des points communs que D. Anzieu a repérés entre les caractéristiques de la scène que le groupe thérapeutique forme, et la scène du rêve telle qu'elle a été pensée par Freud (S. Freud, 1900).

Plus concrètement, l'individu en groupe serait, comme dans le rêve, plongé dans un monde qui allie à la fois la projection dans la scène du groupe de ses désirs inconscients (lesquels deviendraient externes, et donc analysables) et le renfermement de l'individu dans une topique interne dans laquelle « *un retrait de l'investissement corporel par la conscience doit s'accomplir [...]*⁷⁹ ».

Cette analogie que fait D. Anzieu entre le rêve et le groupe repose sur une conception de la scène du groupe vue comme une enveloppe onirique⁸⁰. En réalité, cette entité est une sorte d'enveloppe groupale qu'il repère comme étant une trame imaginario-symbolique sur laquelle

⁷⁶ Bion, W. (1976). *Recherches sur les petits groupes*, Paris, Puf, 2014.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁸ In Anzieu, D. (1981), *Le corps de l'œuvre : Essais Psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1986.

⁷⁹ Kaes, R., « L'analogie du groupe et du rêve : implications et développements », in « Psychologie clinique et projective », n°7, éd. Érès, 2001, p. 10.

⁸⁰ Nous renvoyons au chapitre 3 « Analogie du groupe et du rêve : le groupe, accomplissement imaginaire de désirs et de menaces », in *Le groupe et L'inconscient*. Anzieu, D. (1975), *Le groupe et l'inconscient*, Paris, 3^e édition, 1999, Dunod, 2016, p. 59.

les individus peuvent projeter leurs topiques inconscientes et leurs dynamiques. Ce que Anzieu présentifie comme un « *soi groupal originaire*⁸¹ ». C'est également ce soi groupal qui, comme le rêve qui est déposé par l'analysant en analyse, permet d'ouvrir la voie à l'analyse des enjeux inconscients du patient et permet donc l'interprétation de ces derniers mais également de leurs effets. En somme, œuvrant tel un tamis, le groupe va recevoir les restes diurnes et les rêves nocturnes de chaque rêveur en les filtrant dans les liens intersubjectifs.

De Bion à Anzieu, l'idée forte de cette thèse est de considérer le groupe comme une imago maternelle dans lequel vont se rejouer certains aspects de cette relation originaire entre le bébé et sa mère⁸².

Afin de préciser la nature de ces fantasmes inconscients individuels et leurs rapports au soi du groupe, mais aussi pour expliquer ce qu'est devenue l'imago maternelle, Anzieu théorise ce qu'il appelle « *l'illusion groupale*⁸³ ». Le groupe peut faire une expérience consistant à éprouver l'illusion symbiotique des premiers rapports entre le bébé et l'environnement maternel. Il s'agit donc de l'illusion d'une imago maternelle bienveillante, et d'une mère « suffisamment bonne ». C'est cette trame symbolique ou ce « cadre contenant⁸⁴ » qui va permettre au patient de projeter ses conflits internes et de les adresser dans les liens intersubjectifs qui constituent le groupe.

Ainsi, plus le groupe sera contenant et plus le patient s'y livrera, car quoi qu'il réponde, quoi qu'il exprime, le groupe ne s'effondrera pas, du moins pas à la moindre séparation. Ce qui amène de surcroît le patient à exercer une « activité », précisément là où le bébé était passif dans le rapport symbiotique avec la mère.

À ce propos, les perspectives de D. Anzieu n'augurent pas que le patient ait l'occasion de revenir sur ce qui a raté dans ce rapport primordial qui est recontacté ou rejoué. R. Kaës insiste sur cette question : « *Le propos d'Anzieu n'est pas de restituer au rêveur sa subjectivité. Mais la question se pose*⁸⁵ » étant donné que l'illusion groupale est davantage décrite comme la phase

⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

⁸² *Ibid.*, p. 100.

⁸³ Anzieu introduisant ce concept : « *Aux trois grandes formes sociales de l'illusion décrites par Freud dès Totem et Tabou (1912-1913) et approfondies ensuite par lui dans ses travaux de psychanalyse appliquée à la culture – [...] –, je propose d'ajouter une quatrième : l'illusion groupale* », in Anzieu, D. (1975), *Le groupe et l'inconscient*, op. cit., p. 74.

⁸⁴ Rappelons ici les paradoxes que nous avons soulevés avec le cadre d'E. Lecourt à la page 15, à l'aide de la différence que fait F. Vinot entre le cadre et le dispositif.

⁸⁵ (Kaës, 2001, p. 13).

culminante du « soi groupal ». En effet, cette restitution ne peut passer que par le pas supplémentaire que fait R. Kaës avec le concept « d'appareil psychique groupal ». En plus de considérer la projection de l'individu dans le groupe, la somme de ces projections crée un appareil psychique groupal qui a une incidence sur l'inconscient individuel.

Cette hypothèse est une façon de soutenir que le groupe, qui forme la matrice maternelle, aurait par ses réponses et son interaction avec chacun, un effet d'interprétation qui modifierait structurellement le positionnement inconscient des patients.

La dynamique ou le processus qu'a théorisé R. Kaës et qui caractérise ces événements, ces productions et leurs effets, est « *l'alliance inconsciente*⁸⁶ ». La nature de ce pacte, notamment dans ses liens intersubjectifs, va révéler la teneur inconsciente des investissements dudit sujet. Et c'est là que Kaës voit l'usage des dispositifs psychanalytiques de groupe comme révélateurs de ces alliances : « *Du point de vue clinique, l'analyse des alliances inconscientes dans les groupes montre l'intérêt du dispositif psychanalytique du groupe : le sujet est mis à l'épreuve de l'expérience des alliances inconscientes dont il a été partie prenante et dont il a à se dégager pour parvenir à la conscience que ces alliances ont été, pour une part, constitutives de sa subjectivité*⁸⁷. »

Dans le cadre des psychothérapies psychanalytiques de groupe, il nous semble que le terme « alliance » a été choisi car il implique la nécessité de faire lien avec l'autre. Ce qui implique une certaine contrainte de l'intersubjectivité pour maintenir une formation de groupe, une unité. Supposition que nous soutenons à partir de la définition qu'en donne R. Kaës et du choix du mot alliance dont l'étymologie rappelle son action d'unir à tout prix. Sur cette question, R. Kaës écrit : « *L'ensemble ainsi lié tient une part prépondérante de sa réalité psychique des alliances, des contrats et des pactes que ses sujets concluent et que leur place dans l'ensemble les oblige à maintenir. L'idée d'alliance inconsciente implique en effet celles d'une obligation et d'un assujettissement*⁸⁸. »

Nous verrons dans les parties suivantes que la teneur du pacte, de l'alliance n'est repérable que si elle est affranchie des rapports « obligés ». En effet, pourquoi faudrait-il en passer par le consensus de l'alliance avec l'autre pour se confronter à la question de

⁸⁶ Kaës, R., *Les alliances inconscientes*, Paris, Dunod, 2009.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ Kaës, R., « Le sujet, le lien et le groupe : groupalité psychique et alliances inconscientes », in « Cahiers de psychologie clinique », n°34, De Boeck Supérieur, 2010, p. 33.

l'inconscient ? Cette perspective nous semble impliquer forcément une soumission au pacte alors même qu'il s'agit de contracter un autre pacte qui ne serait plus symptomatique. Un affranchissement qui ne mettra dès lors plus en évidence une « alliance inconsciente » qui lie, mais une « négociation » qui ne lie pas à tout prix et qui précise davantage le processus du pacte dans le rapport aux objets.

Dans le processus clinique, R. Kaës repère le rapport à l'autre et le pacte ainsi conclu au niveau de ce qu'il appelle : le « *plus-d'un-autre*⁸⁹ ». Ainsi, les conflits que l'on dépose ou que l'on rejoue avec le « plus-d'un-autre » du rapport primordial (l'imgo maternelle), ont-ils des effets sur la dynamique inconsciente de chaque patient.

L'issue pour le sujet étant de se positionner singulièrement dans ce rêve collectif. En effet, en s'appuyant sur l'activité onirique de l'autre ou du « plus-d'un-autre », le sujet va s'en différencier.

De là, nous pouvons affirmer d'après l'auteur que si l'illusion groupale promet la remise en route de la continuité symbiotique et bienveillante entre l'enfant et sa mère, elle permet surtout de faire accéder le patient à une désillusion groupale, soit à la nécessaire différenciation.

Enfin, nous terminerons cet état des lieux par la question fondamentale de l'intervention du psychanalyste dans le travail en groupe.

Mettons l'accent sur le positionnement du thérapeute que l'on retrouve dans les observations que nous a livrées D. Anzieu dans son ouvrage *Le Groupe et l'Inconscient*⁹⁰. Anzieu décrit l'observation d'un groupe de diagnostic pendant trois jours. Cette observation nous intéresse car elle articule à la fois la position du thérapeute et la question du surmoi telle que nous l'avons soulevée dans le dispositif proposé par É. Lecourt. Dans ce chapitre, et ce sera le seul d'ailleurs, Anzieu repère que la présence du surmoi dans le groupe peut inhiber le travail de chacun dans le groupe et les mouvements du groupe. Il va même jusqu'à dire que personne n'a véritablement travaillé cette question du surmoi dans les groupes : « *Cette résistance contre-transférentielle nous a sans doute privés jusqu'ici d'une analyse du fonctionnement*

⁸⁹ Kaës, R., « Métapsychologie des espaces psychiques coordonnés », in « Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n°62, éd. Érès, 2014, p. 17.

⁹⁰ Anzieu, D., *Le Groupe et l'Inconscient*, Chapitre 9 : « Le groupe, l'imgo paternelle et le surmoi », *op. cit.*, p. 166.

*surmoïque dans les groupes réels alors que dans ceux-ci la projection du surmoi sur le groupe constitue l'éventualité la plus répondue*⁹¹. »

Dans le cas qu'il rapporte, un participant nommé Alex s'est substitué à la souplesse des règles et des consignes que le thérapeute proposait au départ pour ne pas être désigné comme surmoi du groupe, et a pris cette fonction : « *Alors que j'avais été attentif à alléger les consignes initiales et sans doute en partie à cause de cela, Alex a imposé un réseau serré et pesant de règles au groupe [...]*⁹². » Pour déjouer ces commandements surmoïques, Anzieu prend le parti « *d'interpréter indirectement*⁹³ » le fonctionnement surmoïque du participant. En guise de solution, il désigne Alex comme surmoi du groupe – « *il accepta la description que je donnais de lui-même parce qu'elle était objective d'intention et de ton*⁹⁴ » –, soit d'offrir au groupe la possibilité de faire le procès du surmoi en le séparant d'Alex qui devient le porteur de cette fonction et non plus l'être de cette fonction.

Cette vignette nous fait penser à ce qu'É. Lecourt a mis en place comme consigne pour éviter qu'un patient ne prenne cette fonction : limiter le temps d'improvisation à 10 minutes. Ce qu'on aperçoit de premier abord, c'est que là où Anzieu se positionne réellement en se servant de la figure surmoïque pour la travailler en groupe, évitant de fait qu'elle ne l'envahisse, E. Lecourt s'en décharge pour laisser cette régulation à la charge de la règle. Cependant, dans les deux cas la figure du surmoi est laissée à la responsabilité d'un patient ou d'un participant⁹⁵, et dans les deux cas, il est fait l'hypothèse que la manifestation du surmoi est l'effet d'un allègement des consignes – Anzieu en a fait les frais et Lecourt en évite les frais en resserrant le cadre de l'atelier.

Au sein de notre propre pratique, il nous apparaît qu'un atelier d'improvisation totale, sans consigne, ne donne presque aucune prise à une censure surmoïque groupale. Certes, le surmoi des patients ne sera pas exclu du lieu du groupe mais bien au contraire, il sera mis en jeu dans le rapport du patient à son instrument et donc sans que celui-ci ne s'immisce dans les productions des autres patients. La liberté sera donc donnée à chacun d'expérimenter ce rapport

⁹¹ *Ibid.*, p. 182.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁵ D. Anzieu écrivait à propos d'Alex : « *Pour le reste du groupe ce fut un grand soulagement : je situais leur problème là où il était réellement, à savoir que l'attitude d'Alex les empêchait d'être libres et spontanés.* », *op. cit.*

au surmoi, seul à côté des autres. Ainsi, aucun patient ne sera responsable des censures ou des libertés des autres.

En définitive, notre critique consiste donc à repérer la pente illusoire de ce rêve partagé, rassemblant la régression qu'il implique et la sortie subjectivante qu'il promet. À partir de là, une question se pose : peut-on traiter le groupe comme tel alors que la psychanalyse tente de subjectiver les sujets ? Soutenir l'idée que l'on va faire de l'individuel en passant par le collectif pose, de fait, la question du cadre des thérapies de groupe. Ce cadre relève-t-il de l'universel ou du singulier, ou des deux ?

Éthique du singulier et du collectif

La première question qui s'est posée au fil de nos lectures, est de saisir la façon dont les théoriciens des groupes psychanalytiques critiquent la rencontre singulière dans le dispositif analytique. Ils soutiennent que les psychanalystes laissent en marge⁹⁶ la réalité extérieure de l'analysant, ses relations intersubjectives, son rapport au groupe (familial, professionnel, scolaire, etc.) Une réalité psychique interpersonnelle ou intersubjective qui serait isolée par les psychanalystes. Mais cette vision de la pratique psychanalytique semble bien poussiéreuse et individualiste. Son dispositif exclut⁹⁷ le sujet de son « ensemble », de tout rapport à l'autre et aux autres.

Le « divan » traite bien du sujet social, mais il le traite dans la perspective du sujet lui-même, et non pas dans la perspective du groupe ou des groupes (sauf dans le cadre de cures familiales et autres). Sur le divan, ce qui est traité, c'est le sujet dans toutes les facettes de sa vie. Y compris celles incluant le sujet « dans le groupe ».

En cela, bien que le référentiel freudien ait ouvert le champ à une réflexion sur ce que le père de la psychanalyse nommait, en 1921, la « psychologie sociale » - en repérant de possibles

⁹⁶ Dans son dernier ouvrage, R. Kaës introduit la psychanalyse de groupe en la défendant comme une extension du dispositif de la cure dite individuelle. Une extension nécessaire pour traiter des problématiques des sujets qui trouvent leur origine dans les rapports intersubjectifs. Il écrit : « *Les dispositifs plurisubjectifs comportent des différences essentielles par rapport à la cure type. Ils mettent en travail non pas principalement un seul espace de réalité psychique – celui d'un seul sujet –, mais plusieurs.* » Kaës, R., *L'extension de la psychanalyse, Pour une métapsychologie du troisième type*, Malakoff, Dunod, 2015, p. XI.

⁹⁷ « *Alors que la pratique de la cure se centre sur deux espaces psychiques, celui de l'analyste et celui de l'analysant, et met les qualités du premier du premier au service de la mise au jour du second [...].* », *Ibid.*, p. 14.

différences entre la psychologie individuelle et la psychologie des masses - il semblerait qu'il ne remette pas en question pour autant les limites de la cure individuelle dans le rapport qu'aurait l'individu à ses groupes d'appartenance. Tout au contraire, à la lecture du texte *Psychologie Collective et Analyse du Moi*, il semble que Freud ait gardé le cap consistant à montrer que la psychologie du groupe n'a pas vocation à dépasser, par son analyse des effets psychiques touchant les membres qui constituent le groupe, les limites de la théorie analytique. Voici un passage qui soutient cette interprétation :

« *L'opposition entre la psychologie individuelle et la psychologie sociale ou collective qui peut, à première vue, paraître très profonde, perd beaucoup de son acuité lorsqu'on l'examine de plus près*⁹⁸. »

Pour nous, le débat n'est pas tant de savoir si le groupe a un effet sur l'individu. En effet, l'on sait depuis Freud, que l'incompréhension ou la tension du sujet face au monde qui l'entoure, et qui s'exprime chez le cri du bébé par exemple, ne peut être apaisée que par la mise en signification ou l'intervention d'une personne soucieuse de l'état du sujet. Ce qui montre bien que l'environnement joue un rôle primordial dans la subjectivation du sujet. Sans oublier qu'il y a aussi le fait que l'environnement maternant apporte au bébé la possibilité de formuler une réponse. Une réponse qui va elle-même exiger de se repositionner à l'égard du bébé ou du jeune enfant. Cette exigence éthique s'inscrit dans notre modèle théorique.

Ainsi, si nous considérons que la réponse singulière de l'enfant a des effets sur son environnement, la cure dite « individuelle » exclut-elle le sujet singulier des questions propres à sa position ou aux effets qu'ont sur lui ses différents environnements (social, politique, familial etc. ?) Cette remarque exige de questionner le positionnement et la place de l'analyste dans la cure. Qui est-il pour le sujet ? Que représente-t-il ? Quels effets ce rapport intersubjectif a-t-il dans le positionnement du sujet hors l'espace de la cure ?

Tout d'abord, il s'agit de définir la cure individuelle comme une cure *en* groupe - un groupe de deux où prédominent des effets de transfert qui sont la quintessence des rapports intersubjectifs. En effet, si l'analyste est le support de l'Autre, comme sujet supposé savoir, alors ce rapport dépasse largement l'individualité. De fait, les effets de la cure résonnent bien au-delà de la cure elle-même et vont s'exporter dans la vie quotidienne du sujet. En se

⁹⁸ Freud, S. (1921), *Psychologie Collective et Analyse du Moi*, Payot & Rivages, 1962, p. 83.

positionnant subjectivement dans le transfert, le sujet singulier gagne ainsi sa place dans le collectif. Et cela peut même impliquer le repositionnement du collectif par rapport à lui.

Notons que la différenciation établie par Lacan entre l'autre et l'Autre apporte des réponses assez éclairantes sur ce débat. Certains concepts issus des théories du groupe rejoignent les conceptions antérieures aux approches lacaniennes, et notamment le « *plus-d'un-autre* » de R. Kaës.

En effet, le concept de grand Autre développé par Lacan, et qui a traversé tout l'enseignement de ce dernier, répond à cet argument des limites de la cure en individuel. Lorsque l'on considère l'Autre du sujet comme un lieu qui dépasse la subjectivation par autrui où se joue et se rejoue la matrice du sujet (sa dialectique fondamentale), un tout nouveau rapport à autrui est alors calqué sur ce rapport. Ce qui signifie que dans chaque rapport à autrui (qui est un rapport imaginaire, illusoire), le sujet peut entendre comment cela parle de lui-même. Autrement dit, tout rapport à autrui dépend de ce rapport à l'Autre, ou plutôt tout rapport à autrui est un artefact du rapport originaire à l'Autre. Et si le psychanalyste se fait support de l'Autre, dans le lien transférentiel, alors ce qui se joue, et ce qui se rejoue dans l'analyse individuelle, a des effets certains sur la position du sujet dans les groupes qui l'entourent.

Ainsi, la célèbre formule « *Je est un autre*⁹⁹ » de Rimbaud est récupéré par Lacan pour rappeler que l'Autre est « *ce qui prend fonction d'être le lieu de la parole*¹⁰⁰ ». Mais cette parole de Rimbaud peut être poussée plus loin, jusqu'à en tirer que « *l'Autre est un Je pour un autre Je, et que cette conjonction de subjectivité est précisément ce qui définit le Nous*¹⁰¹ ».

Kaës part de cette sentence de Rimbaud pour montrer que la psychanalyse s'est peu préoccupée de la question de l'intersubjectivité car certains psychanalystes – Lacan en poupe – se sont méfiés de la dérive d'une intersubjectivité pensée du côté du relationnel ou de l'interactionnel. Il est certain que Lacan s'est très tôt méfié de cette imbrication, craignant que les psychanalystes ne se contentent de la formule de Rimbaud en considérant l'autre comme tel. Dès la deuxième année de son séminaire, Lacan prévient : « *Ne vous laissez pas épater par ça, ne vous mettez pas à répandre dans les rues que je est un autre – ça ne fait aucun effet,*

⁹⁹ Rimbaud, A., *Lettres à Izambard le 13 mai et à Demeny 15 mai 1871*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 248 et 250.

¹⁰⁰ Lacan, J., Séminaire 1966-1967, *La logique du fantasme*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce. Séance du 18 janvier 1967.

¹⁰¹ Kaës, R., *L'extension de la psychanalyse, Pour une métapsychologie de troisième type*, op. cit., p. 246.

*croyez-moi. Et de plus, ça ne veut rien dire. Parce qu'il faut d'abord savoir ce que ça veut dire, un autre. L'autre, ne vous gargarisez pas de ce terme. [...] Qu'est-ce que vous voulez dire par là, l'autre ? – son semblable, son prochain, son idéal de je, une cuvette ? Tout ça, c'est des autres*¹⁰². »

Lacan ouvre ici une réflexion nouvelle : le sujet ne peut être assimilé à l'individu en tant que tel. Le sujet tel que l'aborde la psychanalyse, n'est pas l'individu tel qu'on le rencontre dans la société ou dans les groupes sociaux. « *C'est autre chose qu'un organisme qui s'adapte*¹⁰³ », disait Lacan. Soit, l'intersubjectivité prise de façon réaliste peut nous leurrer sur ce qu'elle dit de la vérité du sujet : la vérité n'est qu'apparence, la seule vérité du sujet est celle qui se réfère à l'Autre comme lieu de la parole du sujet¹⁰⁴.

Jean Laplanche¹⁰⁵, dans sa thèse sur la théorie de la séduction généralisée, part de la nécessité de penser l'Autre comme un autre qui a aussi un inconscient qui lui échappe tout autant que le sujet. Laplanche part de ce constat pour démontrer que le message de l'Autre est énigmatique pour le sujet qui le reçoit mais aussi pour l'Autre lui-même¹⁰⁶.

Nous rejoignons davantage cette conception de l'intersubjectivité qui termine sa logique non pas dans la constitution d'un nous où l'on « répondrait de » l'autre, mais à un je qui est habité par un autre et ses messages énigmatiques. Laplanche ne s'est pas positionné dans ce débat mais une de ses formules (sur laquelle nous reviendrons) le laisse clairement entendre : « *La réponse donc, au message de l'autre, à laquelle j'ai fait allusion dans mon titre, vous voyez que je la décale du « répondre de » – qui serait la « responsabilité », et qui se décline, à nouveau, à partir d'un sujet copernicien – au « répondre à*¹⁰⁷. » L'issue n'est pas du tout la même et pourtant, la nécessité de considérer un autre concret au départ de la formule logique est similaire.

À partir de là, le but de l'analyse va différer. Si dans les théories soutenues par Bion jusqu'à Kaës, l'interprétation va concerner le groupe comme entité, la perspective que promeut

¹⁰² Lacan, J., *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 17.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁴ « *Rétablir l'Autre dans le seul statut qui vaille, qui est pour lui celui du lieu de la parole, est le point de départ nécessaire d'où chaque chose, dans notre expérience analytique, peut reprendre sa juste place.* », Lacan, J., Séminaire 1966-1967, *La logique du fantasme*, Séance du 18 janvier 1967, op. cit.

¹⁰⁵ Laplanche, J., *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, Quadrille/Puf, 1999.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 165.

Laplanche – mais aussi Freud et Lacan – va concerner le sujet en tant que la situation analytique va commémorer, par la situation transférentielle, « *le procès originaire, où l'autre à « conquérir » n'était pas l'autre interne inconscient, mais l'autre externe source des messages énigmatiques*¹⁰⁸ ».

Telle est la question éthique principale de la psychanalyse, défendue par J-M. Vives lorsqu'il re-questionne l'articulation de l'universel et du singulier qui se fait de façon « *mœbienne où singulier et universel se trouveraient en continuité [...] 109* ».

Et d'ajouter :

« [...] *le singulier psychanalytique serait la surrection d'un universel au sein du singulier qui correspond à la manière que tout humain a de répondre, singulièrement, au commandement éthique qui se trouve être à son origine : « Sois ! », « Deviens ! » Commandement qui est à l'origine même du devenir de tout sujet et qui à ce titre concerne chacun d'entre nous. Il peut donc, à partir de là, être considéré comme universel.* » [...] *Le singulier, ainsi défini, est à la fois une nécessité et la production du dispositif analytique tout en s'inscrivant sur fond universel*¹¹⁰. »

Tout ceci revient donc à questionner la nécessité même de travailler en groupe. En effet, est-ce nécessaire de travailler en groupe si l'universalité de la question individuelle peut être abordée dans la cure individuelle ?

En nous fondant sur notre clinique et sur les nouvelles perspectives qu'ouvrent les critiques susmentionnées, nous allons montrer qu'il existe tout de même un intérêt certain au travail en groupe. Un intérêt qui ne réside ni dans l'illusion groupale que promet le groupe, ni dans les effets de traitement inconscient d'une « *psyché de groupe*¹¹¹ ». Nous allons voir qu'il y a un abord du collectif qui peut permettre de s'affranchir¹¹² de l'intersubjectivité et donc du

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰⁹ Vives, J.-M. « En quoi la psychanalyse nous conduit-elle à (re)penser la question de l'articulation de l'universel et du singulier ? », in *Insistance*, n° 8, 2012, p. 41.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹¹ R. Kaës s'appuie notamment sur Freud pour étayer cette hypothèse. Il écrit : « *Le groupe est le lieu d'une réalité psychique inconsciente qui lui est propre. Cette découverte valide avec précision, dans la clinique et non plus par spéculation, l'intuition freudienne qu'il existe une psyché de groupe* », in Kaës, R., *L'extension de la psychanalyse, Pour une métapsychologie du troisième type*, op. cit., p. VII.

¹¹² En s'autorisant de Lacan, Nicolas Guérin dirait : « *[Le désaide] marque un franchissement subjectif où le sujet réalise et consent à sa solitude, son solus ipse comme dirait Heidegger. Sans l'Autre donc, mais pas sans quelques autres. Il s'agit là d'une logique collective qui n'est ni celle de l'universel ni celle de l'individualisme. Elle fait valoir le « chacun » entre autres au détriment du « tout en l'occasion* ». » Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc*, Toulouse, éd. Érès, 2019, p. 80.

leurre que cela implique – un leurre dont nous avons vu qu’il pouvait se retourner contre le psychotique par l’intermédiaire du surmoi.

Le double éloignement de la matrice groupale : un bug symptomatique

Dans le présent chapitre, nous essaierons de montrer que le groupe thérapeutique tel que le promet les psychothérapies psychanalytiques de groupe (ou PPG), invite à un leurre, là où il n’est possible de jouer que la partition du fantasme sous différentes formes. Ce qui, avec les autres, revient à tourner autour du pot¹¹³. En effet, nous faisons l’hypothèse que cette entité du groupe est un tenant lieu d’un écran fantasmatique groupal qui sépare doublement le sujet barré du Réel¹¹⁴, attendu que son fantasme singulier lui fait déjà écran. Ce qui précisément, ne lui permet pas d’a-border ce Réel.

Il nous semble que c’est la thèse que Lacan a soutenue à différents endroits de son enseignement : au lieu d’un inconscient collectif, nous sommes face à un fantasme collectif. Pourquoi le formuler ainsi ? Nous repérons cette idée à partir de son travail sur la langue que Joyce crée, le gaélique. Lacan généralise cette création de la langue à partir du moment où le sujet lui donne un sens et donc, lorsqu’il crée la langue en même temps qu’il la parle. Lacan vient alors ajouter : « *C’est en cela qu’il n’y a pas d’inconscient collectif, qu’il n’y a que des inconscients particuliers, pour autant que chacun, à chaque instant, donne un petit coup de pouce à la langue qu’il parle*¹¹⁵. » Autrement dit, chacun est responsable des positions qu’il prend vis-à-vis de sa langue, de sa prise de parole et des fantasmes qu’il y engage. Il nous semble que c’est aussi ce que Lacan laisse entendre lorsqu’il écrit cette célèbre formule : « *Le collectif n’est rien, que le sujet de l’individuel*¹¹⁶. » Cela signifie qu’il y a d’abord une position subjective avant d’avoir une position qui prend en compte les autres et le collectif.

¹¹³ Nous faisons référence au sketch de Raymond Devos « Le plaisir des sens ». Dans ce sketch, Raymond Devos raconte comment un jour, il s’est retrouvé coincé dans un rond-point dans lequel toutes les rues étaient à sens interdit. Autrement dit, il n’avait plus aucun moyen de sortir du rond-point. Il s’est retrouvé là, coincé, à tourner avec les autres. Mais personne ne s’en plaint car « *ils ont l’essence, ils sont nourris, ils sont contents* ». On voit ici comment on peut, en groupe, tourner autour de la contenance maternelle et de l’objet qu’elle présente, le son de groupe – paronomase avec le mot « sein » – ou le sens du groupe, et la difficulté de s’en séparer et d’en sortir. Nous verrons plus tard que même la séparation et/ou la décontenance du groupe promues par les PPG et É. Lecourt, restent dans le même sens de circulation et ne permettent pas de sortie du rond-point.

¹¹⁴ Autrement dit, qui obture la réalité œdipienne qui est la réalité du Nom-du-Père. Sans cet écran, c’est la confrontation directe avec un Nom-du-Père Réel, soit le surmoi.

¹¹⁵ Lacan, J., *Le Séminaire (1975-1976)*, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, p. 133.

¹¹⁶ Lacan, J. (1945), « Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée », in Lacan, J. (1966), *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 211.

De fait, il devient plus difficile de considérer l'enveloppe groupale comme un inconscient, comme un sujet groupal : \mathfrak{Sg} .

De là, on comprend que la question de l'enveloppe prend la « déforme » du sujet. Si l'action consiste, pour l'analysant, à traverser le fantasme¹¹⁷ comme l'a décrit Lacan, elle semble bien compliquée dans le cadre d'un groupe (sauf à considérer que le fantasme groupal - produit de l'inconscient groupal¹¹⁸ - doit être traversé en groupe).

Ces critiques incitent à nous questionner sur la possibilité pour un membre du groupe de s'extirper au moment du fantasme groupal en jouant une autre partition, un autre rythme. C'est ce que nous pouvons rencontrer dans le dispositif d'É. Lecourt lorsque sont désignées, durant les temps d'écoute de l'enregistrement, les « contradictions » d'un patient-musicien. Ce dernier est ainsi désigné comme tentant de se désaliéner des autres mais d'une façon passivée car il ne peut quitter le groupe. Se retirer de cet espace lui est interdit par la structure même du cadre.

Dans ces conditions, le groupe est aliéné à une face de la jouissance de l'Autre. Tant que cette aliénation dure, nul n'éprouve le besoin de faire appel à la police surmoïque, celle de l'enregistrement et de la désignation des contradictions vis-à-vis du groupe. Cette défense de la jouissance de l'Autre qui condamne l'intrasubjectivité (laquelle, au contraire, encourage la différenciation à l'Autre). En effet, comme nous l'avons déjà aperçu, il semble y avoir une affinité topologique entre cette loi aliénante – que nous appellerons « matricielle » en référence à cet « Autre groupale Maternel » – et le surmoi en tant qu'il se dresse comme garde d'une éventuelle sortie du sujet, d'un possible affranchissement de la loi de l'Autre.

En cela, notre proposition suggère que le mouvement du groupe (soit les intersubjectivités) a pour effet de leurrer le regard surmoïque.

En effet, en mobilisant les intersubjectivités, cette voie surmoïque (sous la forme du micro-enregistreur) trouve à s'occuper autrement qu'en accusant le singulier. Le mouvement enveloppant du groupe fait écran à un possible regard surmoïque qui condamnerait

¹¹⁷ Référence à Lacan qui écrit : « *Comment peut être vécu, par un sujet qui traverse le fantasme radical, comment dès lors est vécue la pulsion ?* », in Lacan, J., *Le Séminaire (1963-1964), Livre XI, Les quatre concepts de la psychanalyse*, Éd. du Seuil, 1973, p. 149.

¹¹⁸ Reprenant la formule de Lacan, « *l'Inconscient est structuré comme un langage* », Kaës affirme « *l'Inconscient et l'espace psychique sont d'abord structurés comme un groupe* », Kaës, R., « Le sujet, le lien et le groupe : groupalité psychique et alliances inconscientes », *op. cit.*, pp. 24-25.

l'intrasubjectivité, du fait que le groupe lui propose une image idéale – dont nous verrons qu'elle est perdue par le surmoi. Une image consistant en un possible retour de l'Autre sous la forme du Soi groupal.

On comprend dès lors que si le groupe maintient une dynamique à la fois fantasmatique et imaginaire, le surmoi qui condamne les intrasubjectivités est leurré. Ainsi, tant que les membres du groupe ne revendiquent pas de se libérer de l'illusion qui les tient trop près de la m-aire (nous pourrions même dire, du niveau de la m-aire autrement dit du nid d'aigle maternel), il n'y a pas de risque que ne s'abatte sur eux la culpabilité surmoïque - celle qui va les rappeler à l'ordre du surmoi, autrement dit, à l'ordre du désir de l'Autre. Ce qui revient en une idéalisation¹¹⁹ puisque les individus s'identifient à un objet valorisé : l'entité groupale, en l'occurrence.

Cependant, cela signifie aussi que, dans ces conditions groupales, l'intrasubjectivité est placée sous le signe du surmoi. On pourrait même avancer que le fantasme groupal, la symbiose maternelle, l'illusion groupale ont un rapport de complicité ou de duplicité avec le surmoi. Pourquoi ? Parce que tant que l'illusion n'est pas remise en doute, le surmoi ne bronche pas. Le mouvement du groupe leurre l'œil du mauvais œil et permet à quelques-uns de jouer en contradiction avec le groupe. De fait, il est impossible de s'en sortir car l'illusion va jusqu'à autoriser quelques-uns à expérimenter quelque chose d'une sortie de la matrice du groupe.

Pour établir un parallèle avec un film de science-fiction ayant fait grand bruit, y compris chez les philosophes et les psychologues, nous estimons que le film *Matrix*¹²⁰ dépeint avec finesse, la matrice que l'on trouve ici.

En effet, *Matrix* présente un futur dystopique dans lequel la réalité perçue par la plupart des humains est en fait une simulation virtuelle mise en place par un générateur technologique appelée la « Matrix » – la plupart des humains s'y soumettent plus ou moins volontairement. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les différents systèmes de défense que les machines, par le biais de l'intelligence artificielle, ont mis en place pour éviter que la réalité n'apparaisse aux humains, comme l'explique Georgy Katzarov (2011) : « [...] les machines qui sont

¹¹⁹ À propos de l'idéalisation, S. De Mijolla-Mellor écrivait que : « Dans la mesure où l'idéalisation implique de croire que l'idéal est advenu et qu'il s'incarne dans un objet réel, qui peut d'ailleurs être une partie du Moi lui-même, elle est du côté de l'illusion. » Mijolla-Mellor, S., *Le choix de la sublimation*, op. cit., p. 112.

¹²⁰ *Matrix*, film américain écrit et réalisé par Andy et Larry Wachowski et sorti en 1999.

responsables empêchent de voir l'origine de la vision, elles interdisent à l'illusion d'être décodée comme illusion, [et] à l'œil de se voir lui-même¹²¹ ».

Cette matrice imparfaite contient différents bugs, qui se manifestent à travers les nombreuses légendes, folklores et mythologies qui émaillent l'histoire (vampires, loups-garous, miracles et autres apparitions étranges...). Les machines font alors appel à des agents de la matrice qui ont pour fonction de réparer ces bugs. Agissant en tant que véritable police de la matrice, ils colmatent les erreurs matricielles qui révèlent, par leur existence, un autre monde oublié des humains. Un monde plus Réel que le leur, imaginaire.

De ce point de vue, l'on peut poser que si ces bugs ne perdurent pas et ne trouent trop la matrice, ils n'inquiètent ni ne sont inquiétés par les « agents ». Mais tel n'est pas le cas de Néo, le personnage principal de la saga *Matrix*. Il est désigné comme l'Élu qui permettra aux humains vivant de l'autre côté de l'écran de la matrice, de s'en libérer.

Néo est considéré comme le bug le plus important de cette matrice car il pourra jouer, après une longue initiation, avec les paramètres de ce monde virtuel. Dès qu'il est repéré et contacté par le personnage de Morpheus (ce dernier étant persuadé que Néo est cet Elu recherché), les agents interceptent Néo et posent sur la table des négociations, un dossier regroupant tous les « crimes informatiques » commis par Néo, et lui proposent d'effacer tout son « casier virtuel » s'il coopère.

Partant de là, nous faisons l'hypothèse que l'expression du bug est une expression symptomatique¹²² de la matrice se trouvant *dans* la matrice. Aussi, ne pouvons-nous pas

¹²¹ Katzarov, G., « Échos d'un avenir passé (quelques remarques sur *Matrix*), in « La clinique lacanienne », n°20, éd. Érès, 2011, p. 184.

¹²² Nous faisons ici largement référence aux apports de F. Vinot, portant sur ce que le jazz peut enseigner à la pratique analytique (Vinot, F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », in *Insistance*, n°6, 2011, pp. 159-172.). Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous travaillerons sur la psychose mais pour le redire rapidement, F. Vinot nous invite à distinguer deux types d'approche du jazz. Celle reposant sur une improvisation qui consiste à composer un solo sur les accords proposés à chaque nouvelle mesure, par la grille harmonique que suivent et proposent les autres musiciens – ce qui implique un franchissement de la barre de mesure. Et l'improvisation free jazz qui consiste à démanteler la trame de la grille harmonique pour improviser, cette fois-ci, sans le support de la tonalité qui oriente le musicien. Il est donc question ici, d'un affranchissement de la barre de mesure.

Si nous considérons la grille harmonique comme lieu des signifiants du musicien, il apparaît alors qu'il y aurait deux types d'improvisation : « *Un franchissement qualifiable de symptomatique* » qui renvoie au symptôme comme production du sujet devant l'énigme du désir de l'Autre « *qui ne dit pas comment lier les notes entre elles* » (Vinot, F., *Jouer dans la structure, jouer avec la structure : remarques au sujet du werfen*, in « *Insistance* », n°10, éd. Érès, 2013, p. 77.), et un « *affranchissement renvoyant à*

envisager que, comme Néo, le sujet passe d'un bug symptomatique touchant le fonctionnement matriciel, à une forme de bug qui ne servirait que le sujet, un bug sinthomatique. Le sujet créant alors un bug-de-soi-même faisant sortir le sujet de la structure matricielle. Le but étant de ne plus être le symptôme du groupe et de passer à une expression singulière dans le groupe mais émancipée du groupe.

Le mauvais œil dans le groupe famille : une mise en scène de la castration

Il nous semble pertinent d'aborder ici une expérience personnelle et familiale récurrente et qui éclaire ces hypothèses. Il s'agit des dîners passés chez notre grand-mère, au Maroc. Voici comment se passent en général ces dîners.

Les membres de la famille arrivent petit à petit, petit groupe par petit groupe ou individualité par individualité. Nous pouvons voir ensuite qu'au fil de la soirée, quelque chose s'apparentant à un mouvement groupal se constituer, car l'on ne fait pas groupe tout le temps, surtout lorsque nous arrivons. À bien y regarder, rares sont les fois où une cohésion groupale existe lors d'une soirée. La plupart du temps, la position psychique individuelle se voit noyée dans le groupe familial. Nous traduirions cette position par un questionnement sur sa présence non assumée, autrement dit qui n'implique pas un choix de la part du sujet.

Lorsque nous dînons, cette forme précise du groupe se place sous l'œil aimant de la grand-mère, alors qu'elle-même se retire pour nous regarder. Pourquoi ne mange-t-elle pas avec nous ? Dans son économie psychique et celle du groupe, à quoi sert cette mise à l'écart ? Notre interprétation semble ouvrir des perspectives tout à fait intéressantes : le dîner est le substitut de son sein. De fait, elle ne peut pas jouir du sein qu'elle nous offre puisqu'elle ne peut pas jouir d'elle-même. Sa fonction est donc de nous offrir sur un plateau, un substitut du sein maternel : le couscous.

Cela dit, c'est lorsque toute la famille décide de se séparer qu'apparaît l'enjeu du groupe « famille ». À ce moment-là, tout le monde se salue et notre grand-mère nous retient et nous

une dimension sinthomatique » (Vinot, F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », *op. cit.*, p. 170.) qui renverrait au sinthome comme production qui « viendrait d'ailleurs que la grille » (Vinot, F., « Jouer dans la structure, jouer avec la structure : remarques au sujet du werfen », *op. cit.*, p. 79.)

dit : « *Ne partez pas tous en même temps, sortez par petit groupe, sinon on vous jettera le mauvais œil.* »

L'interprétation de cet avertissement ainsi lancé est la suivante : « *Ne faites pas groupe au-delà du regard que je pose sur vous, sinon vous risquez d'être maudits par un Autre qui vous jettera le mauvais œil.* »

En effet, faire groupe au-delà de son œil risquerait de provoquer de l'envie chez un autre qui est partout et nulle part à la fois (un voisin, un passant etc.). Ce mauvais œil que l'on appelle l'Aïn, « l'œil » en arabe dialectal, pourrait avoir des conséquences dramatiques sur le groupe qui se verrait maudit et qui, de ce fait, porterait sur nous individuellement, une malédiction aux risques les plus dangereux¹²³.

Notre première hypothèse est que le mauvais œil, c'est l'Autre Maternel, soit notre grand-mère qui est susceptible de le jeter. Cela rejoint les observations ethnologiques de Slimane Touhami qui explique très justement et très finement que : « *Au Maroc, on met en garde contre l'aïn walidine – l'œil des parents – qui peut se retourner contre ceux que l'on aime le plus*¹²⁴. »

Tout d'abord, on peut penser que notre grand-mère est menacée d'être quittée par le collectif familial. Le départ susceptible est de provoquer une perte chez elle. Elle convoque donc le mauvais œil qui a pour fonction de filtrer petit à petit la perte imminente qu'on lui impose. En cela, c'est une solution qu'elle invente et invoque pour continuer à jouir de nous face à une perte rédhibitoire. Nous faisons également l'hypothèse qu'elle invoque une face maudite et non symbolisée du Nom-du-Père qu'est le Surmoi et qui est susceptible de nous faire culpabiliser si nous venions à insister sur notre désir de la quitter et donc de nous individualiser en dehors de la matrice groupale.

Néanmoins, le recours du Nom-du-Père implique inévitablement la question de la castration et du manque. En nous faisant partir petit groupe par petit groupe, l'on peut penser que notre grand-mère nous invite en réalité, à faire avec notre propre individualité et à nous dé-

¹²³ C'est Emile Mauchamp qui dès 1911, repère cette dangerosité de l'Aïn : « [...] l'action du regard porté sur les êtres et sur les choses : « Celui qui a le mauvais œil admire, touche, montre, distingue en un mot un objet ou une personne et aussitôt l'être dépérit, meurt même quelquefois ; ou bien il est victime d'un accident, les objets se détériorent, s'émiettent... », in Mauchamps, E. (1911), *La sorcellerie au Maroc*, Paris, Dorbon Aîné, 2013, p. 214.

¹²⁴ Touhami, S., « Dieu maudisse celui qui t'a lancé ce regard - Une ethnographie des soins du mauvais œil dans les familles maghrébines de France », in *L'Autre*, n°10, 2009, p. 320.

fusionner du groupe familial qui est, malgré tous ses mouvements, pris dans les filets incestueux et donc dans l'aliénation.

En effet, en nous demandant de sortir par petits groupes, elle nous oblige à choisir avec qui nous sortons de chez elle. Autrement dit, elle nous oblige à retourner vers une forme d'intrasubjectivité et à nous positionner : « *C'est ton choix qui te protégera du mauvais œil.* »

Toutefois, un paradoxe apparaît dans la question posée par la suite par la grand-mère : « Es-tu bien rentré avec ton père après le dîner ? » Cette demande se traduit en réalité par : « *Si tu ne me choisis pas en restant là, avec moi, alors choisis mon fils bien aimé, ton père.* »

Le fantasme demeure donc celui d'une fusion, bien qu'elle saute une génération. À un inceste, elle en propose un autre. Elle invoque donc une face du Nom-du-Père qui vient faire coupure à sa jouissance mais qui, dans le même temps, apparaît comme une menace qui invite à nous individualiser sous l'égide de sa jouissance qui est projetée sur le petit-fils pour perpétuer (à l'infini), fantasmatiquement, son fils auprès d'elle. En cela, elle nous transmet sa modalité de solution. La production du mauvais œil est à la fois l'évocation de son désir de fusion et en même temps, la mise en mot d'une désaliénation partielle. Seulement voilà, pourquoi est-elle partielle ?

Il semblerait que la solution de notre grand-mère soit un leurre car en réalité, le mauvais œil n'est pas converti et donc exclus du lieu du groupe, il est déjà là. Il pèse à chaque instant sur les individualités du groupe. Et puisque c'est sous son toit que nous faisons groupe, alors nous tombons inévitablement sous la menace d'un mauvais œil prêt à nous maudire si l'on s'individualisait ou si l'on voulait ressortir.

Les temps d'illusion groupale sont aussi des leures car ils répondent de créations défensives face aux choix angoissants qu'impose le fait de répondre à la question « *qu'est-ce que je fous là ?*¹²⁵ » Ainsi, si le mauvais œil est une face du Nom-du-Père qui permet de tenir à distance la jouissance de la Mère, il est aussi une face du Nom-du-Père qui maudit le sujet dans sa liberté puisqu'il est allié¹²⁶ à la jouissance de l'Autre. Il interdit la mère en même temps qu'il

¹²⁵ C'est cette même question que se pose J. Oury, en se demandant quelle est la capacité du thérapeute à désirer, soit à dé-fusionner du désir de l'Autre, in Oury (1976), *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Paris, Payot, 2001.

¹²⁶ J.-M. Vives écrivait à ce propos : « *C'est qu'en fait, il existe chez le sujet même une instance mal-disante à son encontre, instance qui se trouve à l'intérieur même de la place forte et qui peut constituer à l'occasion un trop efficace allié de l'Autre dans sa dimension persécutrice.* » Vives, J.-M.,

pèse sur le sujet qui est assigné à ne rester « pas trop loin » de cette dernière. L'idée que nous soutiendrons est la suivante : il y a la loi de l'Autre, « *se brancher sur le désir de la mère*¹²⁷ », et une face non symbolisée du Nom-du-Père qui en est la gardienne – Freud aurait dit en son temps qu'elle en est l'avocate¹²⁸. La grand-mère marocaine fait appel au mauvais œil pour dissuader tout affranchissement du sujet. Ce qui importe, c'est que la loi de l'Autre fasse appel en dernier recours au surmoi, pour empêcher le sujet de sortir du champ de sa jouissance.

Cette scène familiale et les enjeux qu'elle révèle rappellent le mythe de la horde que Freud a développé dans *Totem et Tabou*, et qu'André Bombart et Jacques Gagey ont repris dans un article paru en 1976¹²⁹ pour illustrer, entre autres choses, comment les groupes thérapeutiques relevaient de la horde primitive telle que mise en scène dans ce mythe.

Les auteurs rappellent que les groupes sont des formations dans lesquelles les individus sont sous l'autorité d'un idéal groupal soutenu par un thérapeute et que « *le lien horizontal « positif » entre les participants et le lien « amoureux » avec le chef réduisent considérablement les débouchés du désir individuel.*¹³⁰ ». À cela, ils ajoutent la position paradoxale des frères de la horde dont le désir est placé sous le signe de l'autorité du Père. Ils sont empêchés de satisfaire leur désir du fait que le regard du père, son mauvais œil, pèse réellement sur eux¹³¹. Les frères sont ainsi livrés à une ambivalence à l'égard du père, à l'égard de ce surmoi réel.

En nous rappelant que les frères sont dans une situation groupale dans laquelle ils s'identifient au surmoi, les auteurs laissent entendre que les situations de groupe qui s'orientent d'un idéal commun, se soutiennent d'une figure surmoïque, comme celle du père de la horde, limitant ainsi considérablement les désirs de ses participants.

« Variations psychanalytiques sur *La voix du loup* de Michel Poizat », in Gillie, C. (dir.), *La voix entre chien et loup*, Voix/Psychanalyse, 2014, p. 8.

¹²⁷ Lacan, J., *L'éthique*, op. cit., p. 329, à propos de ce que vise Antigone.

¹²⁸ « *Tandis que le moi est essentiellement représentant du monde extérieur, de la réalité, le sur-moi se pose face à lui comme avocat du monde intérieur du ça.* » Freud, S. (1923), *Le moi et le ça*, in *Œuvres Complètes*, Tome XVI. Paris, Puf, 1991, p. 279-280.

¹²⁹ Bombart, A., Gagey, J., « De quelques vérités élémentaires sur le groupe en tant qu'objet analytique », in *Psychanalyse à l'université*, Paris, Tome I – n°2, éd. Réplique, mars 1976, p. 301-312.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 306.

¹³¹ À ce moment du mythe, la figure du surmoi est affichée comme réelle car les frères n'ont pas encore introjecté la figure interdictrice et censurante du père. Pour cela, il leur faudra le tuer.

En précisant que le réel surmoïque dans les groupes est ici entendu comme une instance venant de l'intérieur et ayant une influence « sourd-moi(se)¹³² » sur le désir des participants du groupe, en les leurrant sur la question de la castration.

Ainsi, A. Bombart et J. Gagey, tout en suivant rigoureusement le travail de Freud, pointent le leurre que promettent les psychothérapies de groupe et leurs effets sur les désirs de leurs participants. En effet, les auteurs ont pointé l'incidence qu'opère sur le positionnement du clinicien, le moment où le thérapeute lui-même se voit occuper la place du surmoi¹³³.

En définitif, cet article permet à A. Bombart et J. Gagey de rappeler cette évidence analytique « *qu'il n'y a de désir qu'individuel (les collectifs comme tels n'ont pas de désirs, seulement des intérêts)*¹³⁴ ».

Il s'agit donc de remettre question l'idée préconçue selon laquelle le groupe est une entité en soi. Dans ces espaces thérapeutiques, au contraire, le groupe peut être aliénant pour le sujet car il risque de le soumettre à la persécution de l'Autre et donc, de l'empêcher de se subjectiver. Raison pour laquelle les PPG ont aussi pensé un second temps nécessaire à l'illusion groupale : la désillusion groupale¹³⁵. Ce temps est, pour rester dans l'analogie avec la symbiose maternelle, le moment où l'enfant devra accéder à la nécessaire différenciation entre lui et son environnement maternel. Dès lors, si c'est une phase nécessaire pour la subjectivation d'un sujet, elle l'est aussi pour le groupe.

Pour É. Lecourt, la désillusion groupale s'exprime par une cacophonie¹³⁶. Elle indique ainsi que le groupe se prépare à composer une musique de groupe originale qui exprime une

¹³² Ce néologisme articule l'idée que le surmoi est une instance « sournoise » car elle tire l'efficacité de son action cachée derrière le leurre présenté au sujet : celui d'un idéal commun. C'est ce qui encourage le sujet à ce qu'il se rende « sourd » à toute possibilité de sortir de cette satisfaction illusoire. Le sujet va donc préférer la surdité plutôt que de répondre à l'appel énigmatique et possiblement dangereux d'un au-delà du principe de plaisir. N'est-ce pas ce qu'illustre la curieuse décision d'Ulysse de boucher les oreilles à ses marins alors qu'il va préférer s'attacher au mât plutôt que de trouver une autre solution qui serait moins symptomatique ? Comme si Ulysse faisait taire toute possibilité de désordre si les marins venaient à quitter le bateau. Un désordre tel qu'il ferait échouer le bateau – ou le groupe – sur les rochers et gâcherait toute la jouissance d'un Ulysse attaché en première loge devant le spectacle du chant des sirènes.

¹³³ Nous évoquons cette possibilité au travers de notre première vignette clinique (cf. p. 27).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 305.

¹³⁵ D. Anzieu écrivait à ce sujet : « [...] le travail de dégageant par rapport à une illusion requiert le passage par la désillusion [...] », in Anzieu, D., *op. cit.*, p. 91.

¹³⁶ A la vue des paradoxes que révèle le rapport entre le groupe et la mauvaise oreille, la substitution d'un objet à un autre qui ne serait pas désavoué par le surmoi nous semble « passifier » le sujet – néologisme qui met l'accent sur l'idée de rendre passif le sujet en pacifiant toute cacophonie

« radiographie de la structure groupale et condensé de l'histoire du groupe ¹³⁷ ». Cette création groupale qui fait suite à la cacophonie, si elle est reconnue par le groupe comme une musique dont elle a été la productrice, ouvre alors une porte vers un extérieur du groupe puisque possiblement reconnue par le social ¹³⁸. Mais la question reste entière lorsque l'on se fonde sur la description que nous avons faite du groupe familial au Maroc : même s'il faut « composer avec les places de chacun ¹³⁹ » dans ce temps cacophonique, cette solution ne s'inscrit-elle pas dans une illusion de choix, exactement comme le promet la sortie du repas familial sous l'égide de l'œil surmoïque auquel fait appel la grand-mère ?

Ce que promet la désillusion groupale est du même ordre que le prétendu enjeu de la scène illusoire que promet la grand-mère : quoi qu'il se passe, la jouissance de l'Autre sera castrée par le Nom-du-Père du mauvais œil que convoque la grand-mère marocaine.

Du leurre du mauvais œil au trompe-oreille de la mauvaise oreille

Dès lors, comment organiser un lieu dans nos ateliers de musicothérapie, où le mauvais œil n'aurait plus de prise sur le sujet ? Un lieu inconnu de l'Autre et d'où le sujet répondrait de lui-même (Alain Didier-Weill, 1995) ? Pour répondre à ces problématiques, il nous faut tout d'abord distinguer la stratégie qui consiste à leurrer le mauvais œil impliquant qu'on s'individualise sous son regard, et celle qui consiste à le tromper en « allant voir ailleurs », en répondant d'un lieu où le sujet n'est plus seulement vu par l'Autre mais voit de lui-même.

symptomatique. Mais cela met également l'accent sur la suspicion surmoïque qui pèse sur le dispositif et qui nous invite à ne « pas-s'y-fier » !

¹³⁷ (É. Lecourt, 2011, p. 129).

¹³⁸ Ce qui n'est pas sans nous rappeler les vives critiques qu'a formulées Lacan dans *l'Éthique* à propos de la définition de la sublimation et de la pente idéalisante qu'elle prenait quand il s'agissait de déterminer son issue par une reconnaissance sociale : « *Quand Freud, au début des modes d'accentuation de sa doctrine, commence dans première topique à articuler ce qui concerne la sublimation, nommément dans les Trois essais sur la théorie de la sexualité, la sublimation se caractérise par un changement dans les objets, ou dans la libido, qui ne se fait pas par l'intermédiaire d'un retour du refoulé, qui ne se fait pas symptomatiquement, indirectement, mais directement, d'une façon qui satisfait directement. La libido sexuelle vient trouver sa satisfaction dans des objets – comment les distingue-t-il d'abord ? Tout bêtement, tout massivement, et à vrai dire non sans ouvrir un champ de perplexité infinie, comme des objets socialement valorisés, des objets auxquels le groupe peut donner son approbation, pour autant que ce sont des objets d'utilité publique. C'est ainsi qu'est définie la possibilité de la sublimation.* » Lacan, J., *L'éthique*, op. cit., p. 113.

¹³⁹ (E. Lecourt et al., 2014, p. 72).

C'est un article de J.-M. Vives¹⁴⁰ qui nous a permis d'avancer cette fine distinction entre la stratégie qui consiste à leurrer le mauvais œil – en faisant en sorte qu'il ne maudisse pas le sujet en s'y aliénant – et une autre stratégie, plus éthique pour le musicothérapeute et plus salubre pour le patient, qui consisterait à ne plus donner de prise au mauvais œil en créant au sein de l'atelier, un trompe-l'œil à destination du mauvais œil – ce qui reviendrait à le sidérer et donc à le convertir¹⁴¹.

À partir du Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* et de la distinction que fait Lacan entre le leurre et le trompe-l'œil dans l'apologue opposant les peintres grecs Zeuxis et Parrhasios¹⁴², J.-M. Vives va proposer une extension de la problématique que soulève Lacan, touchant directement l'éthique de la cure analytique.

Voici l'anecdote telle que la raconte J.-M. Vives : « *Chacun voulant montrer l'entendue de son talent, les deux artistes décident de lutter sur le terrain de la représentation de la réalité en ce qu'elle permet de piéger le regard. Zeuxis choisit de dessiner sur un mur des raisins réalisés de telle sorte que les oiseaux viennent essayer de les picorer. Parrhasios pourtant triomphe de son adversaire en peignant sur la muraille un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui dit : « Alors, et maintenant, montre-nous, toi ce que tu as fait derrière ça¹⁴³. »*

La différence fondamentale entre le leurre et le trompe-l'œil que révèle ce concours d'illusion, réside dans le fait qu'à la différence du leurre qui mobilise la fascination du sujet au réalisme du tableau, le trompe-l'œil laisse entrevoir un au-delà du voile, « *un au-delà de la prise imaginaire qui déjoue la fascination du leurre¹⁴⁴* ». D'un côté, l'objet esthétique est idéalisé par le regardant qui peut aller jusqu'à fétichiser l'image, la représentation et boucher

¹⁴⁰ Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », in Céline Masson, *Psychisme et création*, L'esprit du temps, « Perspectives Psychanalytiques », 2014, p. 43-65.

¹⁴¹ A. Didier-Weill dans son dernier ouvrage, *Qu'est-ce que le surmoi ? Recherche clinique et théorique*, soutenait la nécessité d'une « *conversion d'un surmoi à l'autre*. » Il l'explique : « *Qu'une injonction surmoïque puisse se transmuter en énoncé symbolique est une opération réalisable dans une cure analytique*. » Didier-Weill, A., *Qu'est-ce que le Surmoi ? Recherche clinique et théorique*, Paris, éd. Érès, 2016, p. 33.

¹⁴² Lacan, J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Leçon du 4 mars et du 11 mars 1964, *op. cit.*

¹⁴³ Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », *op. cit.*, p. 44. Lacan raconte cette anecdote à la fin de la séance du 4 mars 1964 et l'analyse dans la séance du 11 mars 1964.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

le manque qui risque de se présenter si l'objet venait à manquer ; d'un autre côté, l'objet voile, et dans le même mouvement dévoile, le vide inhérent du rapport du sujet à l'objet. Ce dernier rapport laisse entrevoir ce qu'il y a derrière l'objet – la question de Zeuxis l'illustre : le désir lié à l'activité pulsionnelle, « *ici le désir de voir visant à se satisfaire à travers l'activité de la pulsion scopique*¹⁴⁵. »

Nous retrouvons les contradictions cliniques dans le dispositif que nous avons mis en place et telles qu'elles nous ont été enseignées par M. Lorca à travers son interprétation : il semblerait que ce dispositif vise le même point que celui de Zeuxis, à savoir qu'un atelier qui vise « *le désir compris [...] comme tendance à la réactualisation de la première présence secourable*¹⁴⁶ », qui tend vers une imago maternelle suffisamment bonne, et donc sous l'égide de l'esthétique, leurre au point où nous arrivons à une expression de compromis dans laquelle le pathos du patient est idéalisé et ainsi évite d'être mis au travail.

C'est ainsi que J.-M. Vives passe de cette anecdote fort enseignante à la nécessité d'une éthique de l'analyste et de son dispositif qui ne leurre pas le sujet là où il s'agit d'être confronté au manque et à la castration. Finalement, à travers sa formule, ce patient musicien « *ne demande qu'à être leurré lorsqu'il s'agit d'être confronté à la castration*¹⁴⁷ ». Et il s'en réjouit !

On peut dès lors enrichir nos précédentes critiques sur la consigne d'E. Lecourt qui consiste à demander aux patients de fermer les yeux pendant le temps d'improvisation. On pourrait faire l'hypothèse qu'il est demandé aux patients de croire à ce qu'ils ne voient pas : le sonore. Autrement dit, de croire à ce qu'ils entendent. Comme si le tableau sur lequel se jouait la joute entre Zeuxis et Parrhosios était sonore. Dans ce cas, c'est la composition musicale de Zeuxis qui est promue. Ce qui signifie que là où la vision et son au-delà sont plongés dans le noir, l'objet sonore est convoqué aussi comme un leurre musical. Si Zeuxis avait été art-thérapeute – à considérer que la scène qu'il a peinte soit un dispositif thérapeutique – il aurait été probable que quelques patients auraient foncé dans le mur de l'illusion promis par son dispositif, en idéalisant et en s'aliénant à cette illusion.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

En fait, il semblerait qu'É. Lecourt tente de trouver le regard en le « dé-médiatisant¹⁴⁸ » dans le dispositif, probablement dans le but de contacter de façon réaliste l'au-delà que promet le trompe-l'œil. Sauf qu'en organisant cela réellement, elle substitue une illusion à une autre : le sonore devient un leurre musical et annihile toute possibilité pour le patient de tromper l'oreille – un trompe-oreille d'une mauvaise oreille¹⁴⁹ – d'un surmoi qui deviendrait possiblement vociférant si le patient venait à sortir de l'illusion organisée par ce type de groupe.

Il est intéressant de voir comment l'on passe d'une dimension du leurre qui bouche la possibilité d'une dynamique pulsionnelle avec l'objet regard – le cas de Zeuxis – à une dimension du leurre qui bouche la possibilité d'une dynamique pulsionnelle avec l'objet voix. Finalement, la tentative d'E. Lecourt de tromper l'œil du mauvais œil en demandant aux patients de fermer les yeux empêche toute possibilité de relancer le processus d'invocation¹⁵⁰ du sujet, dans la mesure où non seulement le sonore est positionné comme leurre (ce qui implique que son dispositif ne consiste pas en un trompe-oreille de la mauvaise oreille), mais aussi parce que la dimension vocale et vociférante du surmoi s'assure que ce leurre ne soit pas remis en cause par le patient. A contrario, J.-M. Vives soutient que le trompe-l'œil « *met en cause la réalité [et] met à mal la perspective et les lois qui la régissent pour débusquer l'inapparent tapi aux cœurs des apparences [...]*¹⁵¹ » Ajoutons à cela que, dans les conditions d'un dispositif qui organise le leurre, si cette réalité est mise en cause, l'Autre (la grand-mère marocaine, le groupe ou la conscience morale) peut faire appel à une face culpabilisatrice du

¹⁴⁸ En référence à É. Lecourt : « *À proprement parler, on pourrait dire qu'il s'agit d'une forme de dé-médiation tant le visuel joue un rôle central dans la plupart des autres médiations.* » Lecourt, É., « Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation - Sons, bruits et voix de groupe », *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁹ Il semblerait que l'annonce faite par le thérapeute que l'improvisation sera enregistrée convoquerait une instance similaire à celle du mauvais œil, que nous pourrions appeler : la mauvaise oreille. Une mauvaise oreille convoquée par E. Lecourt pour se consoler elle-même et consoler les patients, devant l'imminence de la séparation ou de la cacophonie que peut provoquer le temps d'improvisation en groupe. L'annonce de cet enregistrement deviendrait alors un point fixe qui écoute les patients et enregistre tout ce qu'ils jouent.

¹⁵⁰ Nous reviendrons plus longuement sur le concept de pulsion invocante introduite par Lacan en 1964 (Lacan, J., Le Séminaire (1963-1964), Livre XI, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, *op. cit.*) mais pour présenter ce concept rapidement, la pulsion invocante est largement impliquée dans le processus d'oubli de la voix de l'Autre maternel visant à ce que le l'enfant se fasse entendre – ce qui est l'enjeu du refoulement originaire. Or, cet oubli ne peut s'engager que par une co-construction signifiante, soutenue par l'improvisation maternelle. Comment ? Face au cri incompréhensible de l'enfant, la mère doit improviser, inventer une réponse, une interprétation qui engage son désir. Ce qui laisse entendre qu'à la naissance du sujet, il y a l'existence d'un Autre désirant qui peut se faire bon entendeur du cri de l'enfant en interprétant ce dernier comme un appel.

¹⁵¹ Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », *op. cit.*, p. 51.

surmoi pour dissuader le sujet de sa sortie de la scène musicale, commandée par le musicothérapeute à travers une panoplie de « consignes ». Le dispositif devient, dès lors, un obstacle mis en scène par la censure.

Rappelons que le surmoi est convoqué par le sujet dans la mesure où il va préférer la présence constante de l'Autre plutôt que son silence et l'angoisse que cela implique pour lui – renvoyant à la formule « au moins lui, ne manque pas » (Didier-Weill, 2008). À travers la vignette clinique de M. Lorca, nous avons repéré que cette défense surmoïque venait à se substituer à un faux bond du musicothérapeute. C'est à ce positionnement du musicothérapeute que nous proposons une autre position éthique, laquelle s'inscrit dans l'éthique du trompe-l'œil telle que définie par J.-M. Vives. Une position du musicothérapeute qui s'organise autour de la position du trompe-oreille et qui permettra au patient de « *rejoue[r] quelque chose de la confrontation à la castration sans que se mette en place des défenses qui viendraient la dénier*¹⁵² » – ce que fait le surmoi.

Partant de là, deux questions se posent : comment cette position analytique s'articule avec le trompe-l'œil et comment la position du musicothérapeute, qui serait une extension de la position analytique, s'articule avec un trompe-oreille d'une mauvaise oreille ? Autrement dit, comment sortir de ce leurre sans risquer d'être condamné, culpabilisé, censuré par la mauvaise oreille de l'Autre ?

Pour répondre à ces questions, J.-M. Vives nous propose de considérer que l'idée selon laquelle le patient devrait d'abord passer par une phase d'illusion suivie d'une seconde phase de désillusion, est une « *vision du processus analytique certes séduisante, ne serait-ce que par l'optimisme qui la soutient, pourtant elle me semble présenter une difficulté de taille qui est d'impliquer un savoir préalable sur l'être de l'homme : le psychanalyste sait ce qui est bon pour son patient*¹⁵³ ». Et cela, de la même façon que la grand-mère marocaine sait ce qui est bon pour ses enfants.

Ainsi, les symptômes que présente le patient ne sont-ils plus à prendre comme des signes d'une demande à laquelle l'analyste répond – ou désigne comme des « contradictions » à résoudre. Bien qu'il se situe en place de cause du symptôme du patient (ce qui rejoint l'illusion

¹⁵² *Ibid.*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 58.

du leurre¹⁵⁴), l'analyste a pour mission de tenir une position où il fait le mort¹⁵⁵ par sa non réponse¹⁵⁶, révélant ainsi au patient l'au-delà de son symptôme, l'objet en cause dans son désir : « *C'est la non réponse de l'analyste, cette mise à mal de la demande par le trouage du leurre qui va faire opérer au patient un déplacement qui se manifestera par le surgissement du « Che vuoi ? » et la même introduira la question du désir et de sa cause*¹⁵⁷. »

Ce que peut faire le musicothérapeute pour organiser un lieu où le patient ne soit pas pris dans son propre leurre et où il n'encourt pas d'être accusé par la mauvaise oreille, va trouver son ressort dans sa position active comme objet. Ce qui rejoint et répond en partie à la question que posait A. Didier-Weill : « *L'analyste pourra-t-il tuer le mauvais œil qui méduse l'analysant ? Pourra-t-il, à cet égard, ne pas tuer la Méduse en usant, comme Persée l'a fait, d'une ruse lui ayant permis de la décapiter sans la regarder ? Pourra-t-il, autrement dit, la tuer par le simple fait de la regarder, en face, sans en être médusé ?*¹⁵⁸ »

Pour affirmer ce propos, nous partons de ce que disait Lacan à propos de la fonction que prend l'analyste pour l'analysant : « *S'il y a quelque élément de progrès dans les voies où j'essaie de vous mener, c'est de vous faire remarquer qu'à vous prendre pour un autre, le sujet vous met au niveau de l'Autre, avec un grand A*¹⁵⁹. » Comment le musicothérapeute « se joue-t-il » Autre ? Doit-il jouer dans la même scène que les patients mais tout en laissant en suspens la nature de son propre désir ? Il se fait, dès lors, support d'un Autre qui change de face, qui n'est plus persécuteur. En jouant dans la béance qu'ouvre l'improvisation, et à condition que celle-ci ne soit orientée par aucune consigne, le musicothérapeute rend énigmatique sa présence dans le jeu. Lacan disait à ce propos : « *C'est en tant que l'analyste est la présence-support d'un désir entièrement voilé qu'il est ce Che vuoi ? incarné*¹⁶⁰. » Et 'est sur cette énigme invocante que le transfert va s'appuyer.

¹⁵⁴ « [...] il accepte d'occuper pour l'analysant la place de n'importe quel objet. », *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁵ Lacan proposait que l'analyste prenne la place du mort : « [...] il puisse y avoir quelque rapport de l'analyste [...] avec Hadès, avec la mort. » Lacan, J., *Le Séminaire (1960-1961)*, Livre VIII, *Le Transfert*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 226.

¹⁵⁶ On pourrait dire que l'analyste, ou le musicothérapeute en l'occasion, fait la sourde oreille à la demande du patient – ce qui est un comble pour un musicothérapeute !

¹⁵⁷ Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁸ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 289.

¹⁵⁹ Lacan, J., *Séminaire 1961-1962*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce. Leçon du 29 novembre 1961.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Dans ces conditions, le patient joue face au silence du musicothérapeute. Ce silence signifiant que le musicothérapeute joue sans rien ne demander à personne¹⁶¹. En effet, le musicothérapeute se dégage de toutes les attentes qu'il aurait vis-à-vis des patients et donc de toute position de maîtrise possiblement surmoïque qu'il pourrait prendre, soit en devenant un persécuteur soit en laissant la voix à n'importe quelle autre manifestation surmoïque.

Il participe ainsi à la scène qu'il a peinte pour le patient et ouvre, par la nature énigmatique de sa position n'attendant rien du patient¹⁶² tout en jouant lui-même, la possibilité que le patient qui joue, reçoive de l'Autre un « *Che Vuoi ?!*¹⁶³ » invocant – plutôt qu'un « Pas un mot ! » archaïque (Didier-Weill, 2008) et censurant. Cette perspective théorico-clinique nous laisse envisager la possibilité que le patient puisse ensuite interroger l'Autre que le musicothérapeute supporte (en se demandant et en objectant : « Mais que veux-tu, toi ?! ») dans la scène ainsi créée.

L'épreuve qui attend le patient consiste en un lien de transfert établi avec cet Autre qu'est le musicothérapeute. Il s'agit d'un autre transfert que celui qui le liait et l'enchaînait à la répétition. Il va rencontrer un Autre lui donnant ce qu'il n'a pas : l'inouï qui le meut dans son rapport au jeu musical. Celui qui supporte son manque sans céder sur son désir. « *Le désir de l'analyste [...] ne s'articule que de son propre manque : rencontrant ce manque par lequel est*

¹⁶¹ Dans *l'Éthique*, Lacan propose de considérer la satisfaction liée à la sublimation comme « *une satisfaction qui ne demande rien à personne.* » Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, L'éthique, op. cit.*, p. 136.

¹⁶² À ce propos, dans le cadre d'une formation en musicothérapie que j'anime à destination des Master 2 en psychologie clinique, j'ai proposé d'expérimenter l'atelier type d'E. Lecourt. Pendant un temps de parole, une étudiante a témoigné du fait que j'étais devenu, dans le temps d'improvisation « à l'aveugle » auquel je ne participais pas, un complice de son surmoi. J'étais devenu une figure surmoïque garante des attentes de l'Autre, à savoir coller au groupe et ne pas jouer ailleurs que là où joue le groupe. Elle disait : « J'ai voulu coller au groupe. Je n'arrivais pas à y aller. » Ce à quoi elle a ajouté : « Vous êtes devenu un loup ! » Il est assez étonnant que la figure du loup vienne ici imaginer la face persécutrice du surmoi lorsque l'on sait que Michel Poizat a consacré un article et une intervention orale à ce sujet. Il écrira par exemple : « *Est-ce la raison pour laquelle il (le loup) fut un des animaux parmi les plus anciennement domestiqués, tant il est vrai que tenter de pacifier une figure « imaginarisant » le surmoi peut bien être considéré par une société d'humains comme une tâche prioritaire ?* » Poizat, M., « L'inquiétante étrangeté de la voix ou la voix du loup », in *Psychologie Clinique*, n°19, 2005, p. 141-150. J.-M. Vives, dans un article rendant hommage à Michel Poizat, ajoutera : « *Continu de la voix qui se manifeste dans le hurlement et continu du regard supporté par un œil qui jamais ne cligne sont les deux éléments qui participeront à l'inquiétante étrangeté lupine où Michel Poizat repérait une imaginarisation du surmoi.* » Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », *op. cit.*, p. 2.

¹⁶³ Lacan disait à ce propos : « *Ce Che vuoi ? [...] est, si l'on peut dire, la réponse de l'Autre à cet acte de parler du sujet.* » Lacan, J., *Le Séminaire (1958-1959), Livre VI, Le désir et son interprétation, op. cit.*, p. 47.

signifié que le sujet de l'inconscient n'est « pas tout » regardable, l'omniscience et l'omnipotence du regard de Méduse sont déstituées [...].¹⁶⁴ » Le patient pourra alors faire la rencontre d'un Autre qui ne se pose pas en maître de son savoir, en surmoi. Ce faisant, il pourra envisager de recommencer à jouer autrement.

Dans le jeu du musicothérapeute, le patient va entendre un analyste non seulement averti des contraintes du surmoi, mais un Autre divisé qui l'informe qu'il est, lui aussi, sous l'ascendant d'un impossible. En ajoutant que, de ce réel, il est possible de reprendre la parole là où le patient l'avait laissée tomber, précisément dans le réel. Dans cette position d'artiste peintre, l'analyste invite le regard du mauvais œil « *à déposer là son regard, comme on dépose les armes*¹⁶⁵ ». Le musicothérapeute substitue donc à mauvaise oreille une oreille qui ne demande rien au patient, une oreille qui, pour reprendre une interrogation de Lacan, est « *un[e oreille] qui bénit*¹⁶⁶ ».

Dès lors, le musicothérapeute se constitue comme trompe-oreille de la mauvaise oreille dans la mesure où il se substitue à l'Autre et fait savoir à son avocat surmoïque – c'est dans ce sens qu'il le trompe – qu'ici, il peut laisser l'accusé répondre, il peut « déposer son oreille ». Voici que le patient se retrouve donc dans une position où, devant le silence de l'Autre (celui qui anime son jeu) à l'énigme de son désir, il peut poser la question introductive à son désir à lui. Le musicothérapeute rend ainsi possible « *une prise de parole contre l'insulte et la malédiction qui vise à faire choir le sujet. [...]. À l'appel silencieux du groupe « viens te perdre en nous » tente de faire contrepoids le « deviens ! » que soutient l'analyste*¹⁶⁷ ».

Le patient a maintenant l'espace de répondre d'un lieu topologique où il ne sera plus maudit. Et ce, de la même façon que Parrhasios qui par son trompe-l'œil provoque sa rentrée dans la scène de l'au-delà du voile, dans la mesure où Zeuxis lui demande de lui montrer ce qui s'y cache.

Le dispositif de Parrhasios entraîne donc un changement radical dans la position du spectateur qui n'est plus passif devant l'œuvre fascinante : il devient actif vis-à-vis de l'objet

¹⁶⁴ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 289.

¹⁶⁵ Lacan, J., Le Séminaire (1963-1964), Livre XI, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁶ « [...] la vraie fonction de l'organe œil, plein de voracité [...] est le mauvais œil. [...] Il est frappant, si l'on songe à l'universalité de la fonction du mauvais œil, qu'il n'y ait trace nulle part d'un bon œil, d'un œil qui bénit. » Ibid.

¹⁶⁷ Vives, J.-M., « Variations psychanalytiques sur *La voix du loup* de Michel Poizat », op. cit., p. 7.

en posant une question à l'Autre : « *Qu'y a-t-il derrière ça ?* » demande Zeuxis qui désire voir, « *Rien, mais c'est de ce rien que se soutient ton désir* » pourrait répondre Parrhasios¹⁶⁸. » Il nous semble que c'est là aussi l'enjeu majeur d'un atelier de musicothérapie s'orientant de l'éthique analytique : médiatiser le transfert pour le rendre possible sans que s'abattent sur le sujet, le regard et la voix du surmoi. Cette médiation, ce n'est pas l'œuvre seule qui la supporte mais bien plus le rapport actif du musicothérapeute puis du patient à l'objet artistique. C'est cela, le trompe-oreille de la mauvaise oreille.

Pour nous mettre sur la piste de nos futurs développements, nous reprendrons la dernière question que pose J.-M. Vives dans son article sur le regard et la voix du loup : « *Que pourrait bien être l'essence de cet ordre [169] qui permettrait de venir pacifier la gourmandise surmoïque ? Il ne pourrait s'agir que d'un ordre éminemment éthique qui pourrait venir faire barrage au mauvais œil et à la grosse voix hurlante du loup surmoïque*¹⁷⁰. » Notre proposition s'articulera à partir de ce que nous avons repéré comme l'une des issues du groupe famille au Maroc redoutée par l'Autre : viser une éthique du désordre en sortant tous en même temps. Un désordre qui impliquerait que le regard de l'Autre n'ait plus de prise sur le sujet ni sur le collectif. Et cela, au lieu d'un « *ordre contre l'ordre*¹⁷¹ » surmoïque, que nous pouvons qualifier de « des-ordres contre l'ordre ».

Une éthique de la crise et du désordre

Une musicothérapie qui « sent bizarre »

Nous avons vu que dès que la crise se fait entendre, le système en appelle au point fixe surmoïque qui arrête net la crise. Les consignes et les règles venant, de fait, éviter toute crise réelle de la partie musicothérapeutique.

Y aurait-il un autre versant de la crise qui ne serait pas récupéré par le système mais par le musicothérapeute ? Une crise qui crève l'écran de l'illusion et confronte le sujet à l'angoisse

¹⁶⁸ Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁹ L'auteur fait référence ici à la proposition de Lacan dans son Séminaire *L'angoisse* selon laquelle la résolution de l'angoisse du sujet face au commandement surmoïque trouve son issue dans « *l'introduction d'un autre ordre.* » Lacan, J., Le Séminaire (1962-1963), Livre X, *L'angoisse*, *op. cit.*, p. 320.

¹⁷⁰ Vives, J.-M., « Variations psychanalytiques sur *La voix du loup* de Michel Poizat », *op. cit.*, p. 10.

¹⁷¹ *Ibid.*

archaïque qui, jusqu'à maintenant, avait été colmatée imaginativement, soit par le sujet lorsqu'il convoque ses voix, soit par le système, le cadre, qui remet en place un leurre. Perspective qui place donc la crise au cœur du travail thérapeutique, à condition qu'elle ne soit pas tue. Le musicothérapeute a comme mission d'organiser cette crise, de la laisser ouverte et d'y travailler *in situ* avec le patient.

Si la crise du système peut constituer une occasion de travailler sur le Réel du sujet et d'espérer le déplacer, voire de le re-voiler autrement, elle doit s'émanciper des consignes, des règles communes, de la comparaison aux autres, de l'Un comme référence.

Désormais, il s'agit donc de proposer un affranchissement du dispositif de musicothérapie tel que nous l'avons critiqué.

Cet affranchissement se fera à partir de ce que propose F. Vinot en conclusion d'un article¹⁷² paru en 2013 dans la revue *Insistance*. Il y articule la pente ennuyeuse qui guette la pratique analytique – et qu'avait repérée A. Didier-Weill lors d'une conférence qu'il donna sur les *Trois Surmois* (8 mai 1979) dans le séminaire de Lacan – avec une formule pessimiste du guitariste Franck Zappa : « Le jazz n'est pas mort mais il commence à sentir bizarre. » F. Vinot affirme, quant à lui : « *La psychanalyse n'est pas morte, mais elle commence à sentir bizarre*¹⁷³. »

L'auteur opère une distinction entre deux types d'approche du jazz qu'il corrèle à la pratique analytique : l'improvisation symptomatique et l'improvisation sinthomatique.

Certes, F. Vinot ne hiérarchise pas ces deux types d'improvisation, mais laisse clairement entendre que la psychanalyse, dans son travail théorico-clinique, a un intérêt à « jouer avec la structure » sans se détourner de certains concepts laissés à l'abandon – comme celui repris par A. Didier-Weill, lui-même repris par F. Vinot dans cet article sur « *La Werfen* ».

L'enjeu pour la théorie et la pratique de la musicothérapie est de franchir la censure qui, pour l'instant, la retient dans une scène où son dispositif symptomatique destine les patients à

¹⁷² Vinot, F., *Jouer dans la structure, jouer avec la structure : remarques au sujet du werfen*, op. cit., pp. 75-80.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 78.

jouer dans la structure. Pour reprendre le ton de Vinot, « *après tout, ce n'est peut-être pas si grave que ça, si c'est [cette musicothérapie] qui sent bizarre*¹⁷⁴ ».

Finalement, cette éthique de la crise ouvre la possibilité de jouer une musicothérapie hors structure. Une musicothérapie qui, à l'image du dispositif de composition d'Ornette Coleman¹⁷⁵ dont F. Vinot relève les enjeux, viendrait « percuter » et « mettre en crise » le discours de la musicothérapie qui joue dans la structure.

Partant de là, nous nous orienterons vers une musicothérapie où est proposée une économie de groupe qui ne prendra plus comme base des objets spéculatifs, exaltés psychologiquement, mais où l'on mettra en scène un savoir-y-faire avec l'objet s'inscrivant dans une économie psychique durable.

Pour préciser cette nouvelle éthique du groupe en musicothérapie, nous allons aborder le rituel de possession des Gnawas du Maroc et voir comment ils pensent la question de l'individuel et du collectif.

Ftough errahba : la cure individuelle dans le collectif du marché aux grains

Il convient de noter que les Gnawas organisent leur nuit rituelle à partir d'une conception du groupe « sans le groupe », ou d'une organisation du groupe en tant qu'unité fantasmatique nécessitant le désordre. Cet abord du groupe repose sur une imaginarisation du lieu où sont réalisées les danses sacrées comme une figure du marché aux grains, *el rahba*.

En effet, l'espace de danse de possession est vu comme un marché dans lequel chaque adepte négocie son objet auprès des marchands, en se servant à sa convenance. Ce marché se présente dans un grand plateau qui est posé devant le *maalle*m et dans lequel sont disposées plusieurs sortes de grains. Les Gnawas appellent ce plateau *tbika*. Il est censé symboliser le

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁵ L'auteur nous raconte : « *Ornette Coleman, en 1960, enregistre l'album Free Jazz avec double quartet, c'est-à-dire deux quartets : deux basses, deux batteries, deux saxophones et deux trompettes. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce dispositif, c'est que pendant qu'un instrumentiste joue dans la grille, joue dans la structure, un autre vient le percuter, percuter son discours pour le faire sortir de la structure. [...] cette façon de questionner radicalement, de mettre en crise le narcissisme du soliste. Là, tout à coup, le soliste, on vient lui rentrer dedans, ce n'est plus celui qui se met devant et que les autres accompagnent.* » *Ibid.*, p. 78.

monde réel, celui où le rituel a réellement lieu et c'est pour cela qu'il est posé au moment où les premiers *mulk* sont invoqués.

Pour introduire la manière dont les Gnawas abordent la notion de groupe, nous reprendrons le témoignage du *moqaddem* El Ayachi, enregistré en 1988 par Jacques Willemont¹⁷⁶. Voici ce nous dit ce *Moqaddem* à propos de la scène thérapeutique des Gnawas, nommée *derdeba* :

03 : 00 : « *Chez nous, les anciens, la derdeba, c'est l'assemblée (la réunion des adeptes). Si dans cette assemblée, il en manque un, tu dois aller le chercher. L'assemblée, c'est aussi la Tbika, la mida, la mida autour de laquelle on se réunit.* »

19 : 37 : « *La mida, c'est la dounia (le monde d'ici-bas). S'il n'y a pas de dounia, il n'y a rien.* »

21 : 41 : « [Ftough Rahba ?] »

21 : 43 : « *Ftough rahba ? Ftough rahba (le marché aux grains)... Ftough rahba, monsieur... La rahba... Dans la rahba, il y a de l'orge, du blé, du maïs, du sel, il y a aussi... les haricots blancs... La rahba réunit tout cela... Celui qui est perdu, il va au marché et il achète ce qu'il peut. Certains veulent deux kilos, trois ou quatre kilos... Celui qui cherche quelque chose, le trouve dans la rahba. Chez nous, la rahba, c'est la tbika. Car quand la tbika arrive, la rahba s'ouvre.* »

Grâce à ce témoignage d'El Ayachi, nous comprenons que même si les Gnawas se réunissent au même endroit, autour du marché aux grains, l'entrée dans ce marché se fera de façon individuelle, de même que la phase de négociation des produits qui y sont présentés. Cette éthique du groupe s'inscrit sous le signe de l'assemblée, *derdba*. Pour les Gnawas, l'assemblée est donc le terme qui permet de penser un groupe sans l'associer à l'idée d'homogénéité du groupe et ses pentes aliénantes. Certes, tous les adeptes se trouvent être au même endroit mais la danse de possession et la négociation qu'elle implique sont, quant à elles, individuelles. L'assemblée, c'est donc la réunion de plusieurs malades autour de plusieurs objets que chacun négocie à sa convenance.

¹⁷⁶ [En ligne], URL : <https://www.gnawa.fr/al-ayachi92efe985> (consulté le 04/07/2021).

Cette éthique du groupe se trouve confirmée dans l'animation de la danse de possession. Pour accompagner les danses de possession, le *moqaddem* entoure la taille des adeptes avec un drap de la couleur du génie qui les possède.

Cette intervention pourrait indiquer que le *moqaddem* danse avec l'adepte sans pour autant danser devant lui comme un modèle à suivre. Le *moqaddem* n'est pas celui qui sait danser et qui montre comment danser. Non ! Le *Moqaddem* prend une position dans laquelle il est supposé-savoir-danser et supposé savoir-y-négocier avec les esprits perturbateurs (c'est d'ailleurs lui qui, lors du rituel, entre le premier en transe). Aussi, l'adepte est-il soutenu et accompagné dans sa danse avec suffisamment de mou dans la tenue du drap pour que le danseur puisse inventer ses propres pas (comme en escalade lorsque celui qui assure le grimpeur anticipe en donnant du mou au moment où le grimpeur franchit une prise). Par cette position, le *moqaddem* devient celui qui est supposé savoir qu'il y a du sujet qui saura négocier en s'affranchissant du pas de danse de l'Autre *mulk*.

Cependant, ce positionnement du *moqaddem* nous montre aussi que même si la danse peut être collective, l'intervention ou l'interprétation du *moqaddem* ne concerne jamais le groupe en entier¹⁷⁷, comme nous invite à le penser les psychothérapies psychanalytiques de groupe. Nous n'oserions même pas imaginer que le *moqaddem* entoure tous les adeptes d'un seul drap, en resserrant les adeptes et en les contraignant à danser avec les autres, et non pas à côté les uns des autres comme pour les empêcher de tomber... D'autant que chez les Gnawas, la chute signe la nomination du *mulk* possesseur. Comment pourrait-on soutenir le paradoxe d'une chute signant la fin de la crise extatique si les adeptes étaient tenus ensemble par le même fil ?

La cure thérapeutique des Gnawas est donc vue comme une cure individuelle. Si la maladie de l'individu représente un danger pour tous et que le rituel se fait en groupe, il n'en reste pas moins qu'il ne s'agit pas d'un travail de groupe, mais d'un rituel consistant en une cérémonie collective touchant des sujets en particulier.

¹⁷⁷ Et pour ne pas laisser les autres adeptes sans cette assurance, on peut voir le *moqaddem* passer d'un adepte à l'autre ou solliciter d'autres acteurs du rituel (des adeptes initiés, par exemple) pour accompagner la danse de possession.

Le des-ordres dans un atelier d'improvisation musicale

Ainsi, en suivant les écueils cliniques et théoriques que nous avons rencontrés jusqu'à maintenant, tout en nous inspirant de la façon dont les Gnawas pensent le travail en groupe, il convient d'envisager une autre direction de travail, orientée par l'improvisation. En effet, il nous a semblé nécessaire de proposer un dispositif d'improvisation totale, sans consignes, afin d'accéder à une éthique renversée du fonctionnement groupal.

Le groupe n'est pas la panacée des intersubjectivités. Selon nous, le groupe est le lieu où l'on peut justement ne pas faire groupe.

Cliniquement, tout cela est repérable lors de l'atelier musique que nous proposons aujourd'hui. L'atelier commence par le désir du clinicien qui va au chevet du patient (le réveiller de sa sieste journalière) pour l'interpeller directement sur son envie ou pas de se joindre à l'activité proposée. À partir de là, le patient donne ou non son consentement à venir. Lorsqu'un patient demande de quoi il s'agit car il ne connaît pas encore l'activité, nous répondons de manière assez énigmatique sur les thématiques de l'improvisation et de l'instrument joué ou des types d'instruments disponibles. Ainsi, les patients acceptant de venir se réunissent dans un même lieu pour une même activité sur la base de ces signifiants.

Une fois dans cet espace-temps du dispositif, les patients se confrontent à une injonction paradoxale qui est celle d'une règle fondamentale de l'atelier : l'improvisation. Il faut préciser que la consigne n'est pas orientée vers une improvisation musicale mais bien vers une improvisation au sens large qui consiste à improviser ensemble et à être ensemble dans ce lieu. Nous retrouvons ce type d'injonction paradoxale dans le free jazz. À ce sujet, Silvia Lippi rapporte, dans une note de bas de page, comment Paolo Fabbri traduit le commandement éthique donné aux musiciens free jazz : « *Le paradoxe de l'ordre contradictoire « soyez libres » se résout [dans le free jazz] en jouant ensemble en état d'émergence.*¹⁷⁸ » Cet ordre provoque un état de perplexité, lui-même renvoyant à un état de sidération (Didier-Weill, 1995). En effet, alors que les patients sont orientés vers une activité dont ils ont coutume en psychiatrie (attendu que diverses activités leur sont proposées qui sensiblement, sont régies par les mêmes règles consistant à répondre à la demande du soignant ou de l'institution), ici, ils se heurtent à une

¹⁷⁸ Fabbri. P., « L'improvvisazione Jazz : conversazione e racconto » in AA.VV., *Jazz in Emilia Romagna. L'arte, la storia, il pubblico*, Network, Edizioni, 2005. Cité par Lippi, S., *Rythme et mélancolie*, Toulouse, éd. Érès, 2019, p. 150.

nouvelle consigne qui les projette dans une forme de sidération où tout est possible. Nous verrons que ce type d'organisation met à l'honneur l'émergence des processus en action – évitant de surcroît l'idéalisation à l'œuvre créée – à partir desquels les patients pourront inventer leurs solutions. Tout cela à partir d'une structure qui n'est pas celle d'un ordre commun ramenant forcément à une création devant être reconnue par le social.

Au cours de ce premier temps, lorsque les patients se saisissent ou non d'un instrument de musique, nous remarquons qu'ils font fi des autres membres du groupe. Ils sont tous focalisés sur leur rapport à l'instrument de musique choisi. En cela, la mise en place d'un dispositif bordé par la notion d'improvisation, laquelle en constitue le fondement essentiel, implique nécessairement, comme nous le verrons dans la prochaine partie, de mettre au cœur du travail non plus l'objet artistique (la musique) mais le rapport à l'instrument de musique.

Ce premier temps d'accordage nous révèle, dès le départ de l'atelier, un collectif de singularités. La réunion préalable des patients dans un même lieu, qui sera nommé « groupe » par l'Autre de l'institution, ne garantissant ni la formation du groupe, ni la naissance de relations intersubjectives. D'ailleurs, il est à souligner que nous n'encourageons pas cette perspective¹⁷⁹,

¹⁷⁹ Dans le cadre de la formation à la musicothérapie que nous dispensons à l'université, nous pouvons observer, presque systématiquement, que les étudiants vont tenter une réponse groupale face à ce dispositif. Elle prend la forme d'un imaginaire de groupe tendu vers un objet créé par le groupe et qui répond à une esthétique de groupe. Autrement dit, à la question énigmatique à laquelle confronte l'improvisation, est produite une réponse collective qui s'ébauche souvent lors de nos premiers cours. Une réponse groupale qui, par sa contenance, risque d'éclipser la réponse singulière du sujet. En effet, cette illusion promet au sujet, en l'occurrence à l'étudiant, de colmater le destin tragique inhérent au rapport à l'instrument en idéalisant l'œuvre créée en groupe, et donc en idéalisant le groupe. On assiste alors à la mise en place d'un leurre. Un leurre qui leurre le sujet à l'endroit de la question posée par l'Autre, lui évitant un engagement sacrificiel, plus acceptable pour son économie psychique. La problématique du formateur se trouve être que s'il arrête et/ou soutient ce temps d'improvisation tel qu'il se présente, il laisse alors entendre aux étudiants que l'éthique clinique sert l'harmonisation psychologique. D'ailleurs, les étudiants s'arrêtent souvent sur un fondu sonore de fermeture, servant d'apogée à leur volonté esthétique qui les a contentés durant le temps de l'improvisation. C'est ici que l'engagement du formateur clinicien est primordial. Il est même la pierre angulaire du travail de formation. En continuant de jouer au-delà du final esthétique des participants, en continuant à jouer malgré la fin de la création groupale, il fait déchoir, dans le transfert, la position esthétique idéale et ramène le sujet à cette réalité précaire dont Lacan nous disait que « *c'est justement dans la mesure où son accès est si précaire que les commandements qui en tracent la voie sont tyranniques* » (Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960)*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 40). Le clinicien formateur qui n'adhère pas au cadre imaginaire inhérent au groupe, vient ainsi re-questionner à l'endroit même de la certitude groupale, la position du sujet : « *Ce que l'analyste a à donner [c'est] ce qu'il a. Et ce qu'il a, ce n'est rien d'autre que son désir, comme l'analysé, à ceci près que c'est un désir averti* » (ibid., p. 347). Ce positionnement et cette expérience sont souvent sidérants pour les étudiants. Ils sont une véritable source de travail pour border les enjeux éthiques de la rencontre clinique d'orientation analytique.

que ce soit au niveau de notre positionnement ou de notre discours véhiculé auprès des équipes et des patients.

Nous supposons que l'ensemble des patients réunis dans un même lieu et pour une même activité, permet de s'affranchir de l'intersubjectivité et donc du leurre que cela implique. Pour nourrir cette proposition, nous reprendrons une thèse de Lacan datant de 1954 dans la réponse qu'il fait au commentaire de Jean-Hyppolite sur la *Verneinung* et qu'Alberto C. Cabral résume comme suit : « *L'ex-sistence d'un élément est nécessaire pour qu'un ensemble acquière de la consistance. [...] C'est parce qu'un (élément) réel est exclu que l'ensemble acquiert une consistance symbolique qui pourra à son tour (secondairement) être l'objet de surcharges imaginaires*¹⁸⁰. »

Autrement dit, nous choisissons de retourner la proposition de Lacan, en mettant en place les conditions même d'une possible auto-exclusion par chacun des membres. Ainsi, le groupe se forme en même temps qu'il se dissout. L'ensemble devient dès lors un prétexte pour que soit possible une sortie, une exclusion de l'un d'entre eux. En recréant un contexte de cacophonie, en proposant une improvisation totale et en ne prenant pas le parti de l'intersubjectivité dans notre positionnement, nous mettons les patients en situation de ne pas faire groupe là où cela pourrait être simple de faire groupe. Nous leur proposons, en fait, de se repositionner dans l'intrasubjectivité avec d'autres.

L'exclusion devient entremêlée à la structure. Nous pouvons ajouter que l'ordre s'ordonne par le des-ordre. En consacrant le dernier chapitre de son ouvrage au free jazz, S. Lippi nous propose des formules qui répondent précisément à cette éthique renversée du groupe. Elle écrit, par exemple, que « *la structure est un « Tout sans clôture » [...]*¹⁸¹ » ou encore, citant Deleuze et Guattari : « *La structure n'est pas une unité fonctionnelle car l'unité n'est pas la somme de ses parties : « nous ne croyons à des totalités qu'à côté*^{182et183}. »

Ainsi, les concepts d'illusion et de désillusion groupale ne se temporalisent-ils plus (sur le plan chronologique) comme deux temps bien distincts, mais plutôt comme une dynamique d'inclusion et d'exclusion, d'aliénation et de séparation : deux phases se déroulant de façon

¹⁸⁰ Cabral, A., « Lacan et le groupe analytique : usages et destins de la jouissance de l'exclusion, Traduit de l'espagnol par Hacker, A.-L., in « Revue française de psychanalyse », n°82, Puf, 2018, p. 1022.

¹⁸¹ Lippi, S., *op. cit.*, p. 146.

¹⁸² Deleuze, G., Guattari, F., *L'anti-Œdipe I*, Capitalisme et schizophrénie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 50.

¹⁸³ Lippi, S., *op. cit.*, p. 147.

simultanée et qui provoquent cette émulsion groupale qui répond « *d'une logique collective qui, comme le dit Nicolas Guérin, n'est ni celle de l'universel ni celle de l'individualisme. Elle fait valoir le « chacun » entre autres au détriment du « tout en l'occasion*¹⁸⁴. »

Ce glissement de notre dispositif s'est fait au fil du travail théorico-clinique accompagnant cette recherche. Cette évolution nous a permis de prendre la mesure des écueils découverts et de proposer des pistes nouvelles. Sortir de l'idéalisation de la « production sonore » nous a ouvert à un nouveau champ, déjà présent lors de nos premiers ateliers de musicothérapie : celui du rapport à l'instrument de musique comme carrefour des enjeux de la rencontre clinique entre le thérapeute et le patient.

Nous proposons donc, à ce stade, de suspendre un instant la description du dispositif auquel nous sommes arrivées, sous-tendu par l'improvisation, pour revenir au moment où, dans nos ateliers de musicothérapie, l'inconscient se mêle du rapport à l'instrument de musique. Et cela, tant du côté du musicothérapeute que du patient.

Ce détour théorico-clinique nous permettra de considérer plus précisément ce qui se joue lorsque le patient fait face à l'espace vertigineux que nous organisons par le dispositif d'improvisation : en effet, le patient engage alors une action subjective qu'il médatisera par et dans l'objet instrument. C'est précisément sur ce point qu'interviendra le musicothérapeute.

Repérage théorico-clinique du rapport à l'instrument de musique

Dans l'atelier de musicothérapie que nous menions auparavant, lequel s'inspirait encore du dispositif d'É. Lecourt, alors que nous commençons à prendre conscience de la nécessité d'alléger les consignes, une tension est née de l'opposition entre deux figures imaginaires occupées toutes deux par le musicothérapeute : celle du thérapeute et celle du musicien. Dans le cadre des ateliers, la traversée de cette tension nous a permis de délimiter une position - à la limite entre l'éthique analytique et l'esthétique artistique. Cette nouvelle position a mis au jour l'importance du rapport à l'instrument de musique dans la clinique, au détriment de celle de la production musicale elle-même.

¹⁸⁴ Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc*, op. cit., p. 80.

Ce faisant, cette perspective a également permis de dévoiler le rapport du patient à son instrument. Plus précisément, la clinique nous apprend l'importance d'un temps spécifique dédié à l'accordage, qui est une condition nécessaire pour que s'ouvre la possibilité pour le patient, d'improviser et, *in fine*, de donner de la voix là où la vocifération surmoïque le persécute.

Pour démontrer cela, nous reprendrons quelques vignettes cliniques tirées de nos rencontres en atelier de musicothérapie avec M. Lorca. Nous analyserons notamment la séance au cours de laquelle nous avons décidé, après plusieurs semaines d'hésitation, d'amener notre propre instrument de musique : le guembri et décrirons l'atelier auquel nous sommes arrivés, avant d'introduire nos hypothèses scientifiques et nos développements théoriques.

La fondamentale d'accordage

Venons-en dès à présent à la description des premières séances au cours desquelles nous avons apporté notre guembri. En précisant que, par la suite, nous reviendrons sous la forme d'une « *hétéro-auto-analyse*¹⁸⁵ », sur notre hésitation à amener cet instrument.

Ce jour-là, rien de nouveau dans la mise en place de l'atelier. Nous avons commencé par un temps de chauffe, correspondant à un temps d'improvisation libre. Comme à son habitude, M. Lorca s'est placé derrière le synthétiseur et s'est attelé aux réglages habituels de l'instrument : le brancher, monter ou baisser le volume, choisir le type de piano etc.¹⁸⁶ Pour

¹⁸⁵ Ce terme a été proposé par J.-M. Vives dans un article qu'il a consacré à Theodor Reik et à son livre *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Malher* (Reik, T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Malher*, Trad. fr. Ph. Rousseau, Paris, Denoël, 1972). À partir de la problématique de l'existence d'une auto-analyse de Freud qui l'amena à créer la psychanalyse, des auteurs tels qu'Octave Mannoni et Erik Porge ont démontré qu'il n'y avait pas d'auto-analyse de Freud mais plutôt un transfert avec Fliess. Fliess était sujet supposé savoir et c'est de cette position qu'il a donné à Freud le courage d'inventer la psychanalyse. C'est à cet endroit que J.-M. Vives propose : « *Pas d'analyse, fut-elle « auto », sans autre. Cela pose à partir de là la question de ce qu'on entend par auto-analyse. Dans le champ de la psychanalyse, nous sommes condamnés à reconnaître qu'il ne peut exister qu'une hétéro-auto-analyse développée par Théodor Reik [...].* » Vives, J.-M., « L'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne ou portrait de Theodor Reik en Gustav Malher », in *L'Esprit du temps*, coll. « Topique », n°139, 2017, p. 47.

¹⁸⁶ Il est à noter qu'à l'époque le temps d'installation et d'accordage ne faisait pas partie du temps d'improvisation. Le choix de l'instrument et son accordage étaient exclus du dispositif, bien qu'ils soient devenus, comme nous le verrons, la condition du dispositif thérapeutique. Cette exclusion du temps de l'accordage semble être corrélative à l'absence d'une métapsychologie du temps de l'accordage en musicothérapie et en médiation artistique en général. Nous espérons relever ce défi et redonner une place de choix à l'accordage et au rapport que ce temps implique dans les médiations thérapeutiques par l'art.

notre part, nous avons branché le guembri sur un grand amplificateur en face de M. Lorca et procédé à notre tour aux réglages électroniques quand M. Lorca nous demanda le nom de notre instrument. Nous lui répondîmes qu'il s'agissait d'un instrument marocain et lui fîmes une « *présentation discursive*¹⁸⁷ » de l'instrument à trois cordes. Une fois l'instrument branché et présenté, il nous fallut l'accorder.



Manche d'un guembri

Les points jaunes désignent quatre des six notes jouées sur le manche du guembri (en plus des cordes à vide)

Le guembri se compose :

- d'une corde grave que le musicien accorde en fonction de la hauteur de son chant. L'intervalle des notes possibles varie en fonction du diapason du guembri. Pour un guembri de taille normale, cela peut aller du si au mi. C'est à partir de cette note et de son octave supérieure que la tonalité sera donnée au morceau ;

- d'une corde aigüe. C'est l'octave aigüe de la première corde fondamentale. Cette note s'arrête au milieu du manche et se joue à vide. Elle fonctionne comme un bourdon. C'est elle qui inscrit cette musique comme modale puisque l'on ne s'éloigne jamais bien loin de cette fondamentale. On reste dans le mode ainsi que dans la tonalité jouée par cette note.

¹⁸⁷ Bernard Sève fait une différence entre la présentation discursive de l'instrument et sa présentation esthétique. Si la présentation esthétique est une présentation sensible qui engage la « *saisie [...] d'une présence et d'un mode de présence* » (Sève, B, *L'instrument de musique, Une étude philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 2013, p. 147), la présentation discursive (*ibid.*, p. 151) va concerner autant la description visuelle de l'instrument que ses caractéristiques, son acoustique ou tenter d'en donner une définition.

- de la quarte supérieure de la corde grave¹⁸⁸. C'est principalement sur cette corde que les thèmes se construiront puisqu'on y joue trois notes de plus que la quarte. Là où la corde la plus grave ne contient qu'une seule note dans le jeu traditionnel.

Lorsque nous jouons, dans l'accompagnement d'autres instruments de type occidentaux, nous avons deux manières de nous accorder : soit nous attendons que le morceau commence pour accorder notre guembri sur la fondamentale que nous saisissons à l'oreille, soit nous proposons d'emblée au musicien avec qui nous jouons de choisir une note entre le si et le mi. Puis, ce dernier nous joue la tonalité sur laquelle il veut jouer, à la suite de quoi, nous nous accordons à l'oreille.

Lors de cet atelier, nous avons choisi le deuxième type d'accordage en demandant à M. Lorca de nous donner une note à partir de laquelle nous avons accordé les deux autres : le bourdon aigu et la quarte.

De là, nous avons invité M. Lorca à nous aider à accorder notre instrument, et lui avons demandé un mi en guise de première note, afin d'accorder ensuite les deux autres à l'oreille. À cet instant, le guembri était accordé de la manière suivante : mi grave - mi aigu - note X. Pour savoir qu'elle était le nom de la note correspondant à la troisième corde, nous avons demandé à M. Lorca de chercher avec nous cette note X. Nous pensions qu'il serait intéressant pour lui de connaître l'intervalle d'une note à l'autre du guembri s'il voulait improviser dessus.

Cependant, ce n'est pas une note X au sens musical que nous avons demandée à cet instant - puisque nous savions la chanter à l'oreille, ce qui suffisait pour nous accorder. Nous avons demandé un savoir sur cette note X, sur cette note énigmatique vis-à-vis de laquelle nous n'étions plus supposé-savoir quelle note c'était.

Ayant un vague souvenir de quelle note il s'agissait, nous avons alors pris le risque de demander un fa, mais ce n'était pas cela. Puis nous avons demandé un si et constaté que ce n'était toujours pas la bonne note. Nous tâtonnions ! Juste après ce bafouillage, M. Lorca

¹⁸⁸ Viviana Pâques, une anthropologue qui a travaillé plus de trente années auprès des Gnawas de Marrakech, expliqua que : « *La première corde, la plus grave, est l'homme (nqer), la seconde, la plus courte, est la fille (son sexe) « toujours à la droite du père » ; la troisième est la femme, la mère.* » (Pâques, V., *op. cit.*, p. 219). Elle insiste sur la notion de triplicité dans la guembri et ajoute à propos de son jeu : « *Pour jouer du guembri, la main droite pince les trois cordes : le pouce pince le père, l'index la mère et la fille, les trois autres doigts frappent la peau de l'instrument, rappelant ainsi qu'il est issu du tambour.* » (*Ibid.*, p. 220). La note la plus grave qu'on accorde en premier est donc le mâle, son octave supérieure, la fondamentale est la fille, et sa quarte supérieure est la femme, la mère.

s'emporta et rétorqua : « Bon ! C'est un fa ou c'est un si ?! » Plus tard, nous avons vérifié l'écart et découvert que la quarte supérieure du mi était un la. Soit une note comprise entre le fa et le si, mais qui n'était ni l'une ni l'autre.

A propos de la réaction de M. Lorca, souvenons-nous de ce que Freud reprochait au père du petit Hans. Celui-ci tâtonnait maladroitement en posant trop de questions à son fils et mettait à mal l'investigation analytique. Dans une note de bas de page, Freud écrit : « *Il me faut intercaler ici quelques mots. Le père pose trop de questions et mène ses recherches en fonction de ses propres desseins au lieu de laisser le petit s'exprimer. Par-là l'analyse devient opaque et incertaine*¹⁸⁹. » Ce qui paraît énigmatique dans la situation clinique décrite plus haut, c'est de constater un zèle d'accordage qui semble cacher une faute, à l'image des desseins énigmatiques que révèlent la persistance du père à l'endroit de son fils (à propos desquels nous reviendrons). Un savoir caché, donc énigmatique, mais dont l'énigme elle-même est couverte par des hésitations, dans un bafouillage de notes.

Pour justifier cette idée, revenons à Lacan qui disait, à propos d'une énigme que Joyce posait à ses élèves : « [...] *l'analyse, c'est ça. C'est la réponse à une énigme. Et une réponse, il faut bien le dire, par cet exemple, tout à fait spécialement, conne. C'est bien pour ça qu'il faut garder la corde. Je veux dire que si on n'a pas l'idée d'où ça aboutit, la corde, au nœud du non-rapport sexuel, on risque, on risque de bafouiller.*¹⁹⁰ » Et c'est bien un bafouillage sur le savoir sur une corde X, ou une corde ICS (comme inconscient), auquel nous avons été confronté. Nous avons tenté, ici, de voiler une position - celle inhérente à l'accordage à l'oreille de notre instrument de musique, en mettant en avant notre rapport au savoir. Et ce, au détriment de notre rapport à notre instrument de musique qui aurait, quant à lui, engagé non plus un savoir sur cette note ICS mais un savoir-y-faire avec cette corde ICS - avec cette femme¹⁹¹, dirait V. Pâques.

¹⁸⁹ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome IX, Paris, Puf, 1998.

¹⁹⁰ Lacan, J., *Le Séminaire (1975-1976)*, Livre XXIII, *Le sinthome*, op. cit., p. 72.

¹⁹¹ À noter que cette question du féminin chez l'analyste n'est pas inédite chez Lacan puisqu'il l'évoque dans la lettre adressée aux psychanalystes italiens : « *J'ai posé d'autre part que c'est du pas-tout que relève l'analyste.* » (Lacan, J., « Lettre aux italiens », 1974, [En ligne], URL : <http://www.valas.fr/Lettre-de-Jacques-Lacan-aux-Italiens-francais-italien,036> (consulté le 23/06/2021).

A. Didier-Weill a nommé cette position le « *désir X*¹⁹² » de l'analyste :

« Mais ce *désir X* – qui est ce que l'analyste a à offrir à l'analysant – est fondamentalement fragile dans la mesure où, s'il est sourcé dans le non-savoir sexuel, il est exposé à périr quand le savoir prend la place du commandement. Le rapport de l'analyste au savoir doit être un rapport du « gai savoir », car on n'attend pas de lui qu'il parle savamment du *désir*, mais qu'il parle avec *désir* du *désir*. [...]. C'est du fait de cet oubli [oubli de la théorie analytique – ici aussi musicale] qu'il n'est pas en position de maître, ou de père, mais dans la position de celui qui occupe un lieu topologique d'où un sujet potentiel est supposable¹⁹³. »

Ce jour-là, nous avons proposé un exercice¹⁹⁴ nommé *Sound Painting* : une personne se met au centre du groupe et à l'aide d'une gestuelle codée (dont chacun est préalablement informé), il donne des indications de jeu. Il peut indiquer qui joue, qui s'arrête, à quel moment, avec quelle intensité, etc. Personne ne souhaitant occuper cette place de chef d'orchestre, nous avons proposé d'animer ce temps. Mais au lieu de faire les gestuelles avec les mains, nous les avons réalisées avec le guembri. Quelques minutes après le début de l'exercice, nous avons désigné M. Lorca pour qu'il arrête de jouer. Ce dernier s'arrêta mais quelques secondes après, au lieu d'être attentif au moment où nous allions le solliciter de nouveau, il posa son instrument (une derbouka) par terre. Apercevant cela, nous l'avons désigné de nouveau avec notre guembri. Il ne répondit pas à cette sollicitation. Nous avons recommencé une seconde, puis une troisième fois, en vain. Frustré de cette non-réponse, nous avons alors focalisé notre attention sur le guembri, seul reste de ce qui se déployait dans cette demande faite au patient.

Nous sommes ici à l'opposé de ce que préconisait Lacan lorsqu'il écrivait : « *J'ai réussi en somme ce que dans le champ du commerce ordinaire, on voudrait pouvoir réaliser aussi aisément : avec de l'offre j'ai créé de la demande*¹⁹⁵. » Autrement dit, dans la situation décrite, nous avons tenté de créer de la demande avec de la demande ! Ce qui dans le commerce ordinaire ne peut aboutir qu'à un arrêt du commerce ou à une inversion des fonctions : une demande implicite planant à l'endroit du musicothérapeute, et que l'offre silencieuse de M.

¹⁹² Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 19.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 134-135.

¹⁹⁴ Nous ne reviendrons pas ici sur les critiques fondamentales que nous avons émises sur ce type d'exercice. Nous en sommes aujourd'hui avertis. Le lecteur excusera notre naïveté clinique des débuts. Cette petite vignette nous permettra de repérer les débuts de cette clinique du rapport à l'instrument de musique.

¹⁹⁵ Lacan, J. (1958), « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in *Écrit II*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 94. L'offre dont nous parle Lacan est celle de frustrer le patient à l'endroit de sa demande, de ne pas y répondre.

Lorca a fini par appeler. En fait, avec de l'offre, M. Lorca a créé de la demande qui, comme nous allons le voir dès à présent, va repositionner le musicothérapeute du côté de cette offre qui a la même structure que le désir de l'analyste : « Jouer avec désir du désir. »

En effet, dans cette inversion de nos positions, au moment où nous avons sollicité ce nouveau type de demande que semblait médiatiser notre rapport au guembri, nous fûmes sidérés d'entendre M. Lorca entamer un raga indien au chant. Nous tenons à préciser qu'il n'avait jamais chanté et encore moins joué du raga indien¹⁹⁶.

Analyse clinique de la vignette

M. Lorca semblait improviser sur ce que nous avons proposé avec le guembri. Autant dire qu'à ce moment du « Sound Painting », il n'y avait plus d'exercice. Ce jeu d'offre et de demande qui, cette fois-ci, semblait médiatisé par les instruments, avait coupé le cadre de l'exercice.

F. Vinot écrit à ce propos : « *Si la part d'incomplétude du cadre est assumée dans son énonciation même, alors les sujets peuvent s'emparer de cette informe, non déterminée, pour construire (au sens freudien) leur propre dispositif, c'est-à-dire leur propre système de balisage de la jouissance*¹⁹⁷. » Cette distinction se nuance à la fin de son article, lorsque l'auteur propose une articulation fort intéressante entre cadre et dispositif au sein des pratiques à médiations : « *Néanmoins, une fois cette coupure en place (le dispositif), son effet doit être appréhendé au sein du fantasme, défini par Lacan comme... « ce qui fait à la réalité son cadre*¹⁹⁸ » ! [...]. *L'un n'exclut pas l'autre, bien au contraire : si le dispositif renvoie à l'objet a, le cadre, lui, renvoie au poinçon qui sert de prisme, de fenêtre permettant l'articulation (non le rapport) du sujet au réel*¹⁹⁹. »

Cette thèse nous intéresse car elle répond en partie à ce que nous avons commencé à repérer dans notre travail : l'instrument de musique serait à la fois l'objet autour duquel le

¹⁹⁶ Juste après cette session, nous confiâmes à M. Lorca notre surprise. Il nous répondit qu'il avait un magnifique palais au Rajasthan avec d'immenses jardins et quelques tigres : « Vous verriez ça, c'est très beau ! Ce pays d'amour infini où il n'y a pas de monnaie, où tout est gratuit. »

¹⁹⁷ Vinot, F., Vives, J.-M. (sous la dir. de –), *Les médiations thérapeutiques par l'art., Le Réel en jeu, op. cit.*, p. 213.

¹⁹⁸ Lacan, J. (1967), « Allocution sur les psychoses de l'enfant », in Lacan, J., *Autres écrits*, Éd. du Seuil, 2001, p. 366.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

dispositif tourne, et le cadre de ce dernier, en tant que le rapport²⁰⁰ à cet objet est une scène où un accordage (ou une négociation au sens des Gnawas) serait possible entre le sujet psychotique et la voix qui le persécute.

Il est d'ailleurs intéressant de noter l'évolution de la pensée de F. Vinot qui, quelques années plus tard, proposera de situer l'instrument de musique comme poinçon, ou « point-de-son²⁰¹ » du fantasme : « [...] l'instrument peut être investi subjectivement comme coupure dans la jouissance : pour se couper de cette part de la voix Autre, voix-toute, et donc pour devenir manquant à son égard et œuvrer au fonctionnement fantasmatique²⁰². » Dans cet article, F. Vinot donne finalement une place de choix à l'objet instrument et à son rapport avec l'instrumentiste. Il situera l'objet instrument comme « lieu mais aussi comme opérateur d'une discontinuité²⁰³ » dans le rapport à l'Autre qui gît derrière l'instrument.

Plus tard, ce type d'improvisation de M. Lorca se reproduisit à ceci près que nous nous ne positionnions pas dans une demande, mais dans l'offre de notre jeu sur le guembri. Du point de vue clinique, c'était la première fois que nous faisons l'expérience non seulement de deux positions conciliables, celle du clinicien et celle de l'artiste, mais aussi d'une double position comme condition du « désir de désir » du musicothérapeute. Une offre de jeu silencieuse dont nous avons déjà vu qu'elle se caractérise par le fait de ne rien demander à personne²⁰⁴. La condition nécessaire pour créer de la demande chez le patient est l'offre d'un don gratuit de l'analyste, qu'on suppose découler de son rapport à son instrument de musique. Cette position du musicothérapeute peut ouvrir à une première création du patient : une improvisation symptomatique qui sera le premier point gagnant du patient, son entrée médiatisée dans le transfert avec cet Autre qu'est le musicothérapeute.

En effet, l'improvisation proposée par M. Lorca à travers son Ragua relève de ce que F. Vinot qualifie de franchissement symptomatique. Pour improviser, le patient s'est appuyé sur

²⁰⁰ Nous soulignons ce terme car, contrairement à ce que laisse entendre F. Vinot, c'est bien le rapport qui conditionne l'articulation du sujet au réel.

²⁰¹ Formule que l'auteur emprunte à Erik Porge en le définissant comme le point où on ne peut pas tout entendre de l'instrument : « La fonction primaire de l'instrument est de faire entendre une sonorité, et donc faire entendre qu'on ne peut pas tout entendre, puisque c'est une sonorité. L'impossibilité de tout entendre fait surgir la nécessité d'une perte, d'une discontinuité, c'est l'effet « point-de-son ». » Vinot, F., « Pratique musicale et destin du fantasme », in « Essaim », n°43, éd. Érès, 2019, p. 141.

²⁰² *Ibid.*, p. 142.

²⁰³ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁴ Nous renvoyons à nos développements sur la façon dont le musicothérapeute se constitue comme un trompe-oreille de la mauvaise-oreille (cf. pp. 60-68.)

la tonalité que nous avons proposée avec notre guembri. A. Didier-Weill le présente, lui, comme le Nom-du-Père²⁰⁵.

Nous verrons par ailleurs que ce don du musicothérapeute est moins une tonalité²⁰⁶ du Nom-du-père, que la structure de cette tonalité en tant qu'elle découle d'un temps d'accordage. Autrement dit, le rapport à l'instrument dont l'accordage semble être le processus, permet à M. Lorca de se risquer à de nouvelles notes ou à des rythmiques sur lesquelles il était hésitant. Lui qui d'habitude ne s'était jamais laissé aller à l'improvisation, accepte maintenant de supporter la possible fausse note dont on verra qu'elle n'est pas sans rapport avec un rendez-vous surmoïque qui maudit la persévérance du sujet.

C'est à partir de ces nouvelles perspectives – sur lesquelles nous reviendrons en détail lors de notre dernier cas clinique – que nous n'accorderons plus l'instrument en fixant la tonalité avant l'improvisation. Le musicothérapeute et l'instrument s'accorderont à partir d'une tonalité que le patient balbutiera dans l'atelier et que le musicothérapeute devra prendre à sa charge pour qu'elle insiste là où elle n'a probablement pas pu insister dans un temps mythique du sujet.

D'un côté nous avons donc une fondamentale que nous donnons au patient auquel nous demandons une note X pour compléter l'accord. Ce qui relève d'un principe surmoïque. : « C'est là que je suis, c'est là que tu peux jouer. Ne joue pas plus loin que l'oreille que je pose sur la tonalité. » De l'autre côté, nous ne demandons rien. Nous laissons jouer et nous accordons notre instrument à partir de ce qui se joue, pour devenir un principe guidant de ce que le patient lui-même a commencé à articuler dans son rapport à l'instrument, par le biais de son jeu.

Lorsque M. Lorca nous interrogeait sur la nature de notre instrument, en demandant : « *Qu'est-ce que c'est comme instrument ?* », nous avons compris qu'énoncer le nom de cet objet ne suffirait pas. Nous avons donc voulu décrire ses caractéristiques. Ainsi, en le présentant « discursivement », en décrivant ses matériaux de fabrication d'origine animale, nous l'avons

²⁰⁵ Dans le même article, F. Vinot cite A. Didier-Weill : « *Schönberg se sert du nom du Père, qui est la tonalité, quand on est musicien. Ce qui fait que le do donne la tonalité à telle symphonie est le Nom du Père, en tant que ses effets se prolongent dans toutes les notes. On peut s'en passer, et Schönberg montre comment s'en passer, en disant, je fais sauter la tonalité, il faut connaître la tonalité. C'est une démarche d'hérétique.* » Didier-Weill, A., « Écriture de l'Aleph », in *Figures de la psychanalyse*, n°19, Toulouse, éd. Érès, 2010, p. 52.

²⁰⁶ La « fondamentale » aura quant à elle une autre fonction. Nous la situerons du côté d'une référence commune au groupe qui n'est pas aliénante.

introduit à une présentation esthétique. Bernard Sève fait d'ailleurs le pont entre ces deux types de présentation : « *Encore que le nom seul de l'instrument sonne comme une promesse de musique*²⁰⁷. » C'est probablement quelque chose de cet ordre qui semble avoir résonné chez M. Lorca lors de cette coupure du *Sound Painting*. Comme si la question qu'il nous posait était « Quel est ton rapport à cet instrument ? » ou « Qu'est-ce qu'engage chez toi un tel rapport ? » À ces questions, il se peut que notre réponse, promesse d'une musique, lui ait indiqué que notre rapport à cet instrument allait, lui aussi, au-delà de ce savoir discursif.

En conclusion, ce temps d'accordage s'est passé en deux étapes : une étape de demande et une seconde où nous nous sommes re-situé dans le rapport à l'instrument. Mais que s'est-il passé lors de ce deuxième temps ?

À travers ces différents temps de l'accordage, nous constatons qu'il existe un passage, un franchissement, entre une figure de l'objet esthétique relevant de la demande et du surmoi, et une autre figure qu'est le rapport à l'objet et à l'invocation d'une nouvelle voix chez le patient.

À ce stade de notre réflexion, nous pouvons avancer que la voix de ce dernier se révèle être une défense salutaire. En cela, c'est un franchissement symptomatique, dans la mesure où elle vient border le trou de ce silence, de ce vide béant entre le fa et le si auquel nous n'avions apporté aucune réponse, si ce n'est notre accordage réel à l'instrument, mais seulement dans un second temps.

Dans un premier temps, nous faisons l'hypothèse que ce « la », s'il est « dit », devient le signifiant maître, ce chef d'orchestre mort, ce qui est stable dans l'Autre. Or, nous avons vu que ce savoir ne suffisait pas pour supporter une éthique d'une « cure musicothérapeutique ». Cette note que nous avons demandé à M. Lorca de trouver pour nous, ce dernier avait fini par l'inventer pour lui. Désormais le patient habite activement ce silence dans l'Autre que supporte le musicothérapeute. Et ce n'est pas non plus une voix qui fait taire les voix que le patient est susceptible d'entendre, c'est autre chose. Mais quoi ?

Lorsque nous débutons une autre improvisation, M. Lorca nous sollicite clairement pour jouer du guembri. Ce qui montre que c'est bien de ce rapport qu'il s'autorise à chanter. Nous émettons l'hypothèse que c'est notre rapport au guembri qui résonne dans ce silence invocant lorsque nous nous retournons. Mais ce qu'entend alors M. Lorca, c'est un autre traitement. C'est

²⁰⁷ Sève, B., *op. cit.* p. 140.

une position qu'il a appelée, à défaut d'une position plus juste de notre part. C'est une position éthique et esthétique qui est susceptible de l'appeler à advenir. Un devenir dans un lieu qu'il nous a présenté, après son raga, comme « un pays d'amour infini où il n'y a pas de monnaie, où tout est gratuit. »

Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit d'un lieu qu'ouvre l'éthique de la crise et que permet le don gratuit du musicothérapeute : don au patient de sa façon de jouer avec désir du désir. Il ne s'agit donc pas du don d'une tonalité prêt-à-entendre.

Quant à notre hésitation sur les notes, nous pouvons retenir que ce qui se joue ici est la question de la position dans le transfert, médiatisé par l'instrument, mais aussi la question du ratage. Ce que nous mettons en scène symptomatiquement, ce que nous recouvrons par cette oscillation, c'est le fait que nous avons évité un rapport au guembri que nous étions alors en train d'accorder.

Ici, nous bafouillons à partir de notre rapport à l'instrument et nous prenons à témoin le patient pour couvrir le traitement que cela nous impose. De fait, nous sommes comme le patient, dans une position d'improvisation où, nous aussi, nous avons à franchir un espace psychique qu'engage le rapport à l'instrument de musique.

En effet, ce temps pose de véritables questions du fait qu'il n'ait pas été contre-productif pour le patient. Si c'est bien à partir de notre rapport au guembri que le patient s'autorise d'une improvisation, ce rapport trouve sa condition dans l'accordage de l'instrument. Il est donc nécessaire de poser un temps préalable à l'improvisation que le temps d'accordage désigne. Un temps de commerce avec l'instrument qui est la condition de l'offre de l'analyste et qui précède une demande du patient. Cette dernière sera ensuite l'objet d'un nouveau commerce : celui du transfert, celui de la partie musicothérapeutique.

Fort de cela, la position limite entre esthétique et éthique analytique serait une position dans laquelle le musicothérapeute se prendrait au jeu du dispositif avec un instrument de musique. En ajoutant qu'au même titre que le patient, il aurait alors à faire entendre le franchissement qu'exige le dispositif d'improvisation.

L'accordage de contrôle

Il est à noter que ces hypothèses ont vu le jour à partir d'une question qu'il nous a fallu traiter en contrôle, pour ne pas y mettre « trop de nos cordes²⁰⁸ ». Ceci pour faire état du transfert dont nous pouvions faire l'objet en tant que musicien, afin de nous y positionner et d'assumer cette responsabilité dans les effets de transfert, au cours des ateliers de musicothérapie. Autrement dit, il nous est apparu que le positionnement du musicothérapeute dans le transfert s'oriente de sa position d'instrumentiste, et donc de son rapport à son instrument, ou du moins de l'instrument qu'il choisit de jouer pendant le temps d'improvisation.

Pour mieux expliquer cela, revenons à l'une des premières questions que nous avons voulu traiter, point de départ de ce travail de recherche. Elle était de savoir si oui ou non, nous devions apporter notre instrument de musique en atelier. Cette hésitation posait cette problématique : si nous prenions notre instrument, ne risquions-nous pas d'être à la seule place du musicien ? Celui qui se fait entendre en rendant compte au public de son travail, de son apprentissage, voire de sa virtuosité.

Ce scrupule ou cette humilité cachait une autre réalité que nous avons pu saisir, en suivant l'une des voies proposées par B. Sève et Peter Szendy lorsqu'ils définissaient la virtuosité. Pour ces auteurs, la virtuosité n'a en effet plus rien à voir avec une idéalisation ou une sur-esthétisation de l'acte musical. La virtuosité est entendue comme un « *théâtre de la domestication*²⁰⁹ » de l'instrument, ce qui, pour B. Sève, est un indicateur précieux. En effet, la virtuosité nous montre qu'il existe un rapport à l'instrument de musique. Un rapport de conquête certes, mais qui laisse entendre que l'instrument a une existence propre en tant qu'il « *se fait valoir lui-même*²¹⁰ ». Il s'agirait donc, dans cette mise en scène de la virtuosité, de montrer comment l'instrumentiste domine cette existence de l'instrument. Laissant supposer que l'instrument peut opposer une force, une résistance réelle que l'instrumentiste a tout intérêt à faire taire s'il veut se faire entendre – la virtuosité étant l'une des formes les plus extrêmes de

²⁰⁸ Cette formule nous a été inspirée par Jean Allouch à propos de ce qui supporte une demande de contrôle (Allouch, J., « Vous êtes au courant, il y a un transfert psychotique », in *Littoral*, n° 21, 1986, [En ligne], URL : <http://www.jeanallouch.com/fichiers/Vous%20êtes%20au%20courant.pdf>

²⁰⁹ Szendy, P., *Membres fantômes, Des corps musiciens*, 2002, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 14.

²¹⁰ Sève, B., *op. cit.*, p. 138.

ce rapport à l'instrument. B. Sève se saisit donc de la virtuosité²¹¹ sous l'angle du rapport à l'instrument de musique.

Ainsi, la question préliminaire que nous posions pourrait maintenant se formuler de cette façon : le musicothérapeute a-t-il une idée de ce qui peut se dévoiler dans cette présentation de son instrument en atelier ? Cette « mise au jour » relève-t-elle du dévoilement d'un rapport latent qu'entreprendrait le musicothérapeute avec son instrument ?

Nous retrouvons ici quelques problématiques similaires au dévoilement d'une parole échappant au sujet parlant. Quid du rapport caché qui se dévoile dans un lapsus, lorsqu'un sujet fait entendre qu'il cache (refoulement secondaire) qu'il y a du caché (refoulement originaire) qui se cache dans son rapport à la parole ? Le rougissement ou la gêne qui s'en suit, nous dit A. Didier-Weill, indexerait alors que le sujet cache un « faux secret » étant « *déterminé par l'acte d'être caché dans un repli souterrain de l'obscurité, [car il] tire sa consistance d'être abrité du regard ou de la pensée de l'Autre : le faux secret craint nécessairement le rayon de lumière par lequel il sera dissipé*²¹² ».

Notre résistance à amener le guembri en séance de musicothérapie s'attachait donc à montrer un certain rapport à l'instrument que nous mettions à distance du lieu de l'atelier et donc du lieu du transfert. Cela pour ne pas y mettre trop de nos cordes tant que ce rapport restait secret pour nous.

Cette « mise à jour » de l'existence de l'instrument qui se fait valoir lui-même et du rapport qu'il pourrait nous obliger à engager au sein d'un atelier de musicothérapie, semblait être ce réel que nous mettions à distance, voir le réel en jeu dans la médiation thérapeutique musicale. Partant de là, nous faisons l'hypothèse que c'est bien là l'enjeu d'une telle hésitation, voire d'une telle censure...

Pour le confirmer, il nous fallait en passer par un travail en analyse et en contrôle, permettant de dissiper les craintes indicibles d'une telle apparition mais aussi d'une possible accusation d'une mauvaise oreille ayant droit d'écoute sur ce que pourrait laisser entendre notre propre rapport au guembri. Cette mauvaise oreille pourrait s'entendre dans une formule telle

²¹¹ « *La virtuosité pourrait ainsi se définir comme le renversement du rapport entre moyens et fin dans la relation entre l'instrument et la musique qu'il joue. La condition invisible de la musique (l'usage d'instruments) est brusquement portée au jour. Cette situation de « mise au jour » relève typiquement de ce que j'appelle présentation esthétique des instruments.* » *Ibid.*, p. 120.

²¹² Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 75.

que : « Ne prends pas ton guembri ce matin ! Garde ce rapport dans le diapason de ton écoute, de ce que tu sais sur toi. N'insiste pas à découvrir le vrai secret qui meut ce rapport, t'y tenir à une certaine distance qui t'empêcherait de tout entendre, voire d'en changer les accords. »

Cette perspective originale d'une analyse de contrôle sur ce qu'engage le rapport à l'instrument de musique s'inscrit sur la voie du « vrai secret » que le musicothérapeute pourrait endurer : soit entendre et faire entendre en toute clarté : « *ce qui, en lui, se dérobe à la clarté de [son] savoir*²¹³ » – d'un savoir sur la corde ICS. Il est donc question, ici, de faire entendre la teneur d'un rapport qui se dérobe à l'oreille de l'Autre.

Allons plus loin dans ce rapport à l'instrument en revenant sur ce que B. Sève a mis en avant, en analysant la question de la virtuosité. B. Sève se focalise sur un temps primordial qui est sous-entendu dans la présentation esthétique, et que l'on retrouve, par exemple, dans la pratique du prélude : le temps de l'accordage.

La musique ne dit rien d'autre qu'elle-même : l'action de l'interprète

Notre clinique et nos recherches conduisent à poser la médiation non plus comme musique en soi, mais comme praxis de la musique.

Pour commencer cette analyse, nous reprendrons la démonstration présentée par Francis Wolff dans son livre *Pourquoi la musique ?*, où il conteste la thèse selon laquelle la musique serait une « *musilangage* », soit une expression semblable à la parole. Pour F. Wolff : « *D'un côté, on doit nécessairement admettre que la musique en général dit quelque chose ; mais d'un autre côté, cette nécessité se heurte à un fait : les musiques particulière ne disent rien. Ou encore, inversement : il est impossible que la musique dise quoi que ce soit ; et pourtant, toute musique semble bien vouloir dire quelque chose*²¹⁴. »

Mais comment justifier et comprendre la remarque selon laquelle « toute musique semble bien vouloir dire quelque chose » ? L'auteur donne la solution à la fin du premier chapitre de son ouvrage (« Ce que dit la musique »), dans sa troisième partie (« La musique et le monde ») :

« *Dans les deux cas, que ce soit l'acte de l'improvisateur qui fait la musique ou celui de l'interprète qui la dit, c'est la manière de faire qui porte l'expressivité plus que le discours lui-même.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Wolff, F., *op. cit.*, p. 220-221.

Pour comprendre l'expressivité en général, il faut donc rompre avec trois supposés. [...]. Enfin, troisième présupposé : adopter uniquement le point de vue de l'auditeur (c'est-à-dire d'un supposé destinataire de l'« art ») et non du musicien (génie ou profane), et limiter la musique à quelque chose qui s'écoute sans voir qu'elle est aussi quelque chose que l'on fait²¹⁵. »

La modalité d'expressivité se jouera donc non pas dans la musique mais dans ce quelque chose que l'on fait. Autrement dit, dans ce quelque chose que l'on fait au lieu du rapport à l'instrument.

Ces changements de perspective, nous les interrogerons via le travail précieux que nous a livré B. Sève. En effet, ce dernier a consacré tout un ouvrage à l'instrument de musique et au rapport de ce dernier à l'instrumentiste. En soulignant que là où il est habituel de considérer le rapport entre l'instrumentiste et son instrument, nous mettrons l'accent, cette fois, sur le rapport de l'instrument à son instrumentiste. L'instrument étant ici positionné en place de numérateur et l'instrumentiste en place de dénominateur. Cette approche implique, avant tout, un rapport préalable à la prise de parole de l'instrumentiste, dans lequel l'instrument pose sa loi comme condition du rapport. Il faudra donc que l'instrumentiste franchisse la barre de ce rapport premier, pour espérer se faire entendre par le biais de l'instrument.

Le nécessaire accordage : une négociation avec l'énigmatique de l'instrument

Pour approfondir cette question, nous partirons de ce temps nécessaire au musicien, dont on parle si peu, et qui va de l'appréhension tactile, visuelle, olfactive et auditive de l'instrument de musique, à son accordage, jusqu'au prélude permettant de vérifier l'accord de l'instrument que l'on situera du côté de l'improvisation.

C'est la thèse principale que soutient B. Sève dans son livre *L'instrument de musique*, en affirmant : « *La philosophie écarte muettement l'instrument de musique quand elle veut penser la musique – l'âme ne connaît ni timbales, ni contrebasses !*²¹⁶ » En contre-pied de ce constat, B. Sève défend que contrairement à la musique, qui est précédée par la condition de faire de la musique et donc du rapport à l'instrument de musique, rien ne précède l'instrument de musique. L'instrument n'a aucun antécédent puisqu'il crée sa propre nécessité portée par son organologie et par un désir de son de l'instrument sur lequel nous reviendrons.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 284.

²¹⁶ Sève, B., *op. cit.*, p.17.

Mais avant cela, partons de cette musique en action, partons du geste de l'instrumentiste, sur lequel l'auteur mettra beaucoup l'accent. B. Sève défend l'idée que c'est le geste qui précède le sonore car c'est par le corps que l'homme est en rapport avec l'instrument de musique.

Plus encore, le musicien lui-même doit faire face à un désaccord de taille tenant dans le corps organique de l'homme qui « *n'est nullement agencé pour faire de la musique [...]*²¹⁷ ». En cela, l'apprentissage d'un instrument consisterait donc à déjouer les automatismes du corps organique et à s'adapter aux exigences du corps de l'instrument pour en jouer. B. Sève dira qu'il s'agit de faire passer le corps organique du musicien à un corps musical.

Mais pour qu'un tel compromis puisse avoir lieu, il faut déjà supposer un désir chez l'instrumentiste : le désir de jouer de cet instrument, d'en produire un son qu'il imagine arraché à l'instrument.

En suivant B. Sève, on comprend l'importance de maintenir le cap de l'action, du désir de l'instrumentiste habitant son action de jeu, son action au lieu de l'instrument. Il y a donc, de part et d'autre, des désirs opposés qui habitent l'action de chacun et qui traduisent des compromis – pour reprendre les termes de B. Sève – inhérents à chaque objet de désir : celui du sujet et celui que nous allons maintenant voir de plus près, celui de l'instrument.

En effet, B. Sève ne s'arrête pas au désir de l'instrumentiste. Il postule un désir sonore²¹⁸ propre à l'instrument que révèlent les spécificités de sa lutherie et les possibilités sonores qu'il recèle²¹⁹.

Dans la mesure où cet objet est fabriqué par l'homme, il a dû être pensé pour être assemblé en un instrument tenant en un ensemble d'éléments hétérogènes dont B. Sève nous dit qu'ils sont parfois peu compatibles (touches, cordes, pédales, bois, ergonomie, élimination des bruits parasites comme des cordes qui frisent, etc.) Autrement dit, l'instrument porte en lui l'articulation de nombreux paramètres qui font sa complexité, ce qui constitue son existence

²¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 33. « *Mais la fantaisie la plus essentielle et la plus profonde est celle qui concerne le son. Tout instrument exprime un certain désir sonore (ce qui ne veut pas dire « désir d'un beau son »).* »

²¹⁹ *Ibid.*, p. 36. « *Devant chaque instrument on pourrait donc se demander : où se niche la « part de bruit » qu'il porte probablement en lui ? Jusqu'où cette part de bruit peut-elle être considérée comme une déféctuosité de l'instrument ? N'est-elle pas, parfois, délibérément réservée comme une possibilité secrète ?* »

propre, avec ses qualités et ses limites organologiques, et surtout, une existence séparée du corps de l'instrumentiste.

Le geste de l'instrumentiste ne s'arrête donc pas à la seule volonté de son désir de son. Il va devoir faire face au désir énigmatique de son de l'instrument qui est lui-même l'objet d'un compromis. Ces deux désirs, ces deux compromis ainsi définis, invitent à penser que le moment où l'instrumentiste saisit l'instrument, est en fait sous-tendu par la rencontre de deux désirs énigmatiques qui s'opposent : « *Ces instruments [...] peuvent opposer une force de résistance (la résistance réel) à l'imagination et aux désirs du compositeur*²²⁰. » Ce qui va obliger l'instrumentiste à entrer dans un rapport de réciprocité avec son instrument. Il faut donc considérer l'instrument comme un objet avec lequel le musicien va devoir s'accorder pour circonscrire l'énigme à laquelle l'instrument le confronte.

B. Sève propose de considérer le temps de l'accordage comme le processus permettant une transformation réciproque des deux protagonistes.

On entend bien que l'accordage « pratique » de l'instrument de musique cache en réalité un accordage plus ontologique. L'accordage est donc un processus qui permet au musicien et à l'instrument de traiter leurs conditions opposées – exactement comme l'on demande, lors d'une négociation : « Quelles sont tes conditions ? » – pour arriver à une entente où l'instrument se fait oublier au profit de la voix de l'instrumentiste. Une entente qui s'entend et se fait entendre. B. Sève fait donc apparaître ici une nouvelle topique en musique, qui est celle du rapport à l'instrument de musique et du contrat que cela suppose, voire que cela oblige de conclure.

Cette topique, c'est un espace de tension, d'accordage entre différentes instances convoquées dans le rapport entre l'instrumentiste et l'instrument. B. Sève insiste sur le caractère « inhumain », voire d'étrange dans la musique instrumentale, pour avancer que cet espace de tension entre l'instrumentiste et l'instrument est un espace de « *négociation avec [des] « forces obscurs*²²¹ ».

Cette notion d'accordage fait chuter du même coup toutes les considérations idéalistes posant le rapport à l'instrument comme un rapport d'immédiateté de l'inspiration. Nous voyons

²²⁰ *Ibid.*, p. 337.

²²¹ *Ibid.*, p. 90

qu'il n'en est rien puisque le rapport à l'instrument est éprouvant et demande au musicien de répondre aux énigmes de ce réel de l'instrument.

Nous pourrions, dès lors, proposer une première définition de ce processus de l'accordage se déroulant entre l'instrumentiste et l'instrument : le processus d'accordage serait le processus par lequel l'instrumentiste répond à l'appel énigmatique qui lui vient du lieu de l'instrument.

De la résistance de l'instrument à l'insistance de l'instrumentiste : la fausse note à la charge du musicien

L'une des manifestations les plus révélatrices de ce rapport, pour reprendre l'exemple proposé par B. Sève, est la fausse note. Nous avons l'habitude d'expliquer la fausse note comme un geste involontaire ou maladroit du musicien. Or, fort de cette nouvelle topique de l'accordage, l'on peut envisager la fausse note comme la rupture momentanée de l'accord passé entre, d'un côté, le musicien et son corps et, de l'autre, entre l'instrument et son organologie. Et donc, en dernière instance, entre le musicien et son instrument. La fausse note serait une sorte de jaillissement, incontrôlable pour le musicien, de l'instrument mécanique. Ce serait l'apparition soudaine de cette force obscure, cet être de l'instrument qui s'oppose par sa fonction à l'instrumentiste et qui arrache « *l'instrument à sa transparence*²²² », à ce qui restait caché jusque-là. Pour le musicien qui en fait l'expérience, cela pourrait rejoindre l'expérience dont nous avons déjà parlé : celle de l'apparition d'un faux secret si le musicien ne venait pas à assumer cette mise à jour.

Et c'est probablement cette combativité avec ce réel qui n'a pas été symbolisé dans l'accordage de l'instrument, que nous avons certainement voulu mettre à distance en refusant²²³ d'apporter notre guembri.

On est là dans le cas de la résistance propre à l'accordage de l'instrument ou à l'effort qu'induit le jeu du musicien. C'est ce que montre la métaphore du danseur qu'utilise A. Didier-Weill, qu'il emprunte à la métaphore du potier que Lacan reprend lui-même de Martin

²²² *Ibid.*, p. 119.

²²³ À ce propos, une différence est à faire entre le fait d'*hésiter* et le fait de *refuser* d'apporter le guembri. Nous dirions que le refus d'apporter le guembri consiste à rejeter une question posée du lieu de l'instrument de musique. Cette question trouve son ressort dans une forme d'immobilité psychique dans laquelle nous nous trouvons au moment de rejoindre l'atelier de musicothérapie. Nous faisons l'hypothèse que la question qui vient de l'objet instrument nous interrogeait sur un rapport tout à fait énigmatique : la cause de notre rapport à cet objet.

Heidegger : « *Le potier fait le vase à partir d'une terre plus ou moins fine ou raffinée, et c'est dans ce moment que nos prêcheurs religieux nous arrêtent, pour nous faire entendre le gémissement du vase sous la main du potier*²²⁴. »

Cette métaphore permet à A. Didier-Weill de montrer que l'argile oppose une résistance continue à la mise en forme du potier. Cette résistance s'exprime, comme dans le rapport à l'instrument de musique, à travers les limites des corps du potier et des limites physiques de l'argile.

Nous ajoutons à ces exemples, celui du musicien pour donner suite aux idées de Lacan et d'A. Didier-Weill : comme le danseur qui « *après s'être envolé [...] retombe sur la scène redevenue vierge, [et qui] demande à être trouée, de façon toujours aussi nouvelle, par la pointe du pied*²²⁵ », le musicien doit, à chaque nouveau concert, accorder son instrument qui lui oppose une résistance, une « *contre-poussée, [...], ne s'oppos[ant] au mouvement [du geste du musicien] que pour l'inciter à confirmer encore et encore son travail de symbolisation*²²⁶ ».

Le processus de symbolisation (ou l'accordage) renvoie donc à une forme d'insistance face à quelque chose qui ne cesse de revenir. Et c'est ce retour qui fera de l'accordage une négociation constante avec cette résistance qui incite à l'insistance du désir de jouer. Sans quoi le réel de l'existence de l'instrument ferait, seul, régner sa loi.

D'ailleurs, si cette loi du réel se fait entendre aux dépens du musicien, ce qui est le cas de la fausse note, une des issues (heureusement assez rare pour un musicien professionnel) est que le musicien peut se trouver figé et interdit face à l'instrument, au point de douter ou de perdre tous ses moyens – d'ailleurs, nous trouverons des manifestations similaires dans notre dispositif d'improvisation total. Elles seront décrites à la fin de cette première partie théorico-clinique.

Cette loi du réel change alors de forme, passant d'un réel qui invite à insister sur le désir de jouer à un réel qui maudit le sujet – on retrouve ici l'ambivalence des *mluks* tels que les considèrent les Gnawas. Il faudra un certain courage au musicien pour surmonter cette censure que lui impose l'instrument – d'où la nécessité du recours au jeu du musicothérapeute, comme nous le verrons dans notre prochaine vignette clinique. La fausse note, c'est donc le paroxysme

²²⁴ Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 146.

²²⁵ Didier-Weill, A., *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, 2010, p. 40.

²²⁶ *Ibid.*, p. 43.

de cet équilibre précaire entre ces deux lois. Elle est ce moment où la loi du réel de l'instrument s'infiltrer par-delà la loi symbolique qui la tenait à distance, qui tenait le pacte de l'accordage.

Le déplacement que l'on opère entre la fausse note (soit un effet de réel), et l'effet que cette fausse note produit chez celui à qui elle aura échappé (soit une forme d'injonction à se taire), permet de préciser ce qui surgit comme voix ou comme regard dans ce réel « *incrée*²²⁷ » de l'instrument : l'instance du surmoi.

Selon nous, l'accordage en jeu entre le musicien et l'instrument au moment de la présentation de l'instrument est sous-tendu par une négociation entre le surmoi issu de ce réel *incrée* et ce qu'invoquera le sujet pour dépasser cette immobilité psychique : une certaine insistance dont nous verrons qu'elle est le ressort essentiel du signifiant du Nom-du-Père. L'enjeu de cette négociation étant que l'instrumentiste pourra mettre à distance le joug du surmoi pour re-faire entendre son style, son jeu.

C'est ce que B. Sève a pointé dans le registre philosophique, en rappelant que « *toute présentation [de l'instrument] est mise en présence. Mais la mise en présence suppose en même temps une forme de distance maintenue*²²⁸ ». Il y a donc deux niveaux à différencier ici : d'abord la mise à distance de l'instance surmoïque, ensuite, la mise à distance de l'existence de l'instrument.

L'accord[rat]age de l'instrument

En plus de ce qui précède, nous voyons apparaître l'idée selon laquelle la négociation à l'œuvre au travers de l'accordage de l'instrument, a pour vocation d'articuler le désir de l'instrumentiste avec la loi propre à l'instrument de musique. Et ce, afin de mettre à distance la loi de l'instrument, condition nécessaire pour que l'instrumentiste donne de la voix.

D'ailleurs, la fonction du prélude est de « *vérifier l'accord de l'instrument*²²⁹ ». Une fois « *achevé, l'instrument bien accordé (en lui-même et avec le corps de l'interprète) retrouve son statut de médiation oubliée*²³⁰ ». Il semble bien que, dans l'enjeu de la négociation entre

²²⁷ Rappelons que l'hypothèse des origines du surmoi consiste à poser que « *le pouvoir du signifiant du Nom-du-Père n'a pu parvenir à prendre en charge tout le réel, de telle sorte qu'à côté du créé, un reste *incrée* va être délaissé à la charge de l'homme.* » Didier-Weill, A., *Qu'est-ce que le surmoi ? Recherche clinique et théorique*, op. cit., p. 26.

²²⁸ Sève, B., op. cit., p. 120.

²²⁹ *Ibid.*, p. 122.

²³⁰ *Ibid.*

l'instrumentiste et l'existence de l'instrument, puis du prélude où est vérifié que le contrat entre les parties tient, se joue ce que nous repérons en psychanalyse comme l'enjeu du refoulement originaire et que nous traduirions ainsi dans le langage analytique : « Par mon rapport à l'instrument, je montre et je fais entendre comment j'accorde mon désir avec la loi de l'instrument, ou comment j'organise mon désir dans et par cette médiation instrumentale et ce qu'elle engage, voir oblige comme rapport. »

L'instrument devient alors le lieu de l'articulation du désir de l'instrumentiste et de la loi de l'instrument ; cette loi qui résiste à toute symbolisation, pour mettre à distance ce qui gît dans ce rapport et qui trouve son ressort dans l'appel à jouir surmoïque.

En effet, dans l'existence du sujet et dans l'existence de l'instrument de musique, l'accordage revient à accepter un décalage, un ratage fondamental dans la relation à l'existence de l'autre/Autre de l'instrument qui ne répond qu'à son gré.

Nous pouvons maintenant considérer que le musicien, poussé par son désir de son, doit s'orienter vers l'instrument, dans un premier mouvement, puis dans un second, s'orienter face au réel de l'instrument (avec ses compromis organologiques et son désir de son). Et ce, jusqu'à reconsidérer ses prétentions de maîtrise de l'instrument et apprendre à faire-avec ce réel, avec ce rapport impossible avec l'instrument de musique répondant de sa propre condition, de son énigme. On pourrait même renommer l'accordage, tel que le conçoit B. Sève : « l'accordratage », néologisme qui articule la nécessité d'un accordage et l'idée selon laquelle le ratage est inhérent à ce rapport à l'instrument. Ce n'est qu'à cette condition que le musicien pourra oublier l'existence de l'instrument au profit de son jeu qui, pour les spectateurs, semblera lui venir naturellement. Il s'agirait donc, à travers cette négociation qui est sous-tendue dans l'accordage, de voiler, de médiatiser l'enjeu du refoulement originaire.

Ainsi, en partant de l'idée que cette négociation et cette confrontation au ratage ont lieu à l'endroit du rapport du musicothérapeute à son instrument, cela suppose que cette négociation s'engage chez le patient-musicien lorsqu'il se saisit subjectivement d'un instrument de musique pour faire face à l'ouverture énigmatique créée par le dispositif d'improvisation tel que nous l'avons présenté précédemment.

Articulation clinique d'une médiation par l'instrument de musique en collectif

La formule de G. Perec résume brillamment la complexité de cette situation : « *Au début de tout morceau free, chaque musicien est au bord du gouffre, il n'a rien derrière lui, sinon le système qu'il renie ; ce qui est plus grave, c'est qu'il n'a encore rien devant lui, et qu'il devient de plus en plus urgent de trouver une solution, une issue, de jeter un pont, c'est-à-dire de trouver à l'intérieur des moyens dont il dispose (comment les trouverait-il ailleurs ?) et qui, c'est justement là le drame, sont presque entièrement constitués par l'héritage qu'il rejette, un cadre culturel qui lui permettra d'avancer*²³¹. »

Le passage de ce gouffre ouvert par l'improvisation nécessite donc une production subjective au lieu du collectif. En effet, devant le patient, se déploie cet autre espace, certes vertigineux, mais à partir duquel un commandement prend naissance exigeant du patient qu'il ait justement recours à un objet médiateur.

La cadence du ratage

Dans cette urgence mise en scène par le dispositif d'improvisation, le patient va chercher une issue que l'instrument de musique va ouvrir sur un plan imaginaire. Il va se saisir de l'instrument. L'objet instrument va, en effet, lui laisser miroiter la possibilité de combler le manque inhérent à ce nouvel espace.

Cependant, on entend très vite les patients-musiciens s'engager dans une forme de rapport aux instruments pouvant s'observer et s'entendre de quatre façons différentes :

- soit comme une cadence très appuyée, une « vitesse sans le rythme »²³² dirait S. Lippi. Pour illustrer ce propos, nous pouvons prendre l'exemple de Bastien qui jouait de la

²³¹ Passage cité par F. Vinot dans un article déjà cité sur l'enseignement que la psychanalyse peut tirer de la pratique du jazz. F. Vinot écrit à ce propos : « *Perec a probablement rédigé ce texte au cours de l'année 1967. Il a été publié pour la première fois, à titre posthume, dans le n°316 du Magazine littéraire (décembre 1993), p. 57-63* », in Vinot, F., « *L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique* », *op. cit.*, p. 161 et 166.

²³² Si nous nous référons au travail de Sylvia Lippi et à notre clinique, ce n'est pas le rythme qui caractérise le jeu musical d'un patient psychotique en atelier de musicothérapie mais la vitesse sans le rythme : « *La vitesse dans la manie, à la différence de la musique de Coltrane, n'engendre pas du rythme. La vitesse ne conduit pas au silence comme « vide », un vide créateur d'intervalles et de conflits, mais au silence comme « néant », comme espace immobile.* » Lippi, S., *op. cit.*, p. 131.

batterie la bouche ouverte, les bras jetés sur les différents tomes, figurant un vrai combat entre lui et l'instrument. Dans ce cas, on pourrait dire que c'est l'instrument qui se joue de lui ;

- soit comme une cadence répétitive ayant tout d'un rythme mais qui demeure un rythme immobilisé, figé face à un réel que convoque l'instrument dans un temps anhistorique (Didier-Weill, 1995). Les cas de Solange ou de Gustave l'illustrent bien puisque, sans perdre de temps, dès l'entrée dans la pièce où se fait l'atelier, se déroule une rythmique qui ne se scande jamais. Toutefois, une question se pose alors : comment ponctuer et scander ce rythme si le patient a trouvé un équilibre précaire dans le rapport rythmique qui semble lui venir de l'instrument de musique²³³ ?

- soit un rapport effleuré à travers lequel l'impression est donnée que les patients s'appliquent à ne pas faire entendre l'instrument de musique, comme s'il s'agissait de ne pas le réveiller. Nous citerons ici le cas de Valentin, un jeune patient hospitalisé pour une schizophrénie décompensée lors d'un conflit avec son père. Au cours des ateliers, le jeune homme choisit systématiquement un instrument de percussion originaire d'Afrique de l'Ouest et qu'on appelle le tama. Le mot *tama* signifie « tambour parlant » car le son produit peut être régulé en plaçant l'instrument sous son aisselle et en variant la pression exercée sur les cordes qui tendent la peau. Au point que l'on dit de cet instrument, qu'il « parle ». Valentin joue du tama en posant les cordes qui tiennent la peau sur l'une de ses cuisses. Nous observons qu'il oscille entre le fait d'effleurer la peau du tama avec son bâton et le fait de palper la peau de son corps (en notant que le jeune homme soumis à des angoisses de morcellement). À partir de ces observations récurrentes en atelier, nous pouvons poser la question : Valentin ne ferait-il pas parler son corps en réveillant sa peau quand ce corps menace de se morceler en silence face au réveil de la peau du tama ?

Les allers et retours effectués entre les deux peaux, celle de l'instrument et la sienne, nous permettent de distinguer deux corps : celui qui ne parle plus du fait d'être morcelé et un autre, celui de l'instrument, qui fait entendre une articulation entre la peau et les cordes en appuyant cet instrument sur la cuisse (donc sur le corps du sujet). La pression exercée sur les cordes ayant pour fonction à la fois de tenir la peau et de la faire parler.

Nous faisons l'hypothèse que ces oscillations entre la peau du patient et la peau de l'instrument qui est effleurée (revivance de la théorie du Moi-peau), accordent une possibilité

²³³ Pour répondre à cette question, il importe de souligner qu'il s'agit souvent de patients qui ont un long parcours institutionnel et un délire qui a très peu bougé au fil des années. Nous retrouvons ce type de rapports lorsque nous avons analysé le cas de M. Lorca.

offerte par l'instrument de faire parler la peau. Le patient s'assure aussitôt que son corps ne se dérobe pas lors de l'expérimentation avec ce nouveau rapport à l'instrument. Au cœur du dispositif d'improvisation, une tension naît entre le fait que la peau du tama puisse se réveiller et parler, et la peau morcelée du patient sur laquelle les cordes s'appuient. C'est en effet à l'endroit de ce « peau à peau » en action que nous repérons une tension médiatisée par l'instrument de musique, dans laquelle l'instrument parlant peut se révéler complètement énigmatique et sidérant pour le patient. L'instrument devenant un lieu où une altérité fait entendre une possible résistance à la mise sous silence du corps du patient ;

- soit d'une cadence qui oscille entre une cadence rapide sans rythme, un silence sidérant et une cadence rythmée où le patient amorce de la coupure dans son jeu. C'est le cas de Farah qui était hospitalisée pour une psychose mélancolique. En soulignant que cette tendance est la même, qu'il s'agisse d'une phase maniaque ou d'une phase dépressive.

En effet, Farah se jette sur le *djembe* et joue très fort et très vite jusqu'à ne plus pouvoir jouer tant ses mains sont usées, meurtries par des ampoules et des coupures. Une coupure dans le rythme. S'en suit alors un temps de silence sidérant qui appelle déjà à la prochaine phase de jouissance maniaque. C'est dans cette intervalle que l'intervention du musicothérapeute pourra avoir des chances de se faire entendre pour tenter d'alpaguer la jouissance dans laquelle la patiente est plongée et envisager un changement de rythme, un changement de paradigme de sa jouissance. Cette vignette fait largement échos à ce qu'observait S. Lippi dans la cure rythmique qu'elle a proposée à une patiente nommée Roxane : « *Roxane parle vite, toujours plus vite, et seule, toute seule. Rien (du côté de l'Autre comme de l'autre) ne peut s'inscrire dans son discours et venir l'interrompre. Elle parle encore, vite, plus vite, jusqu'au moment où la machine verbale se bloque. Enfin, Roxane s'arrête : la vitesse a précipité l'événement. La parole est entravée : c'est le silence. [...]. La vitesse épuise la parole de Roxane, jusqu'à l'anéantir. C'est là que le silence fait son entrée. Un intervalle se présente venant faire coupure dans le trop-plein de son discours. Une faille s'est désormais produite, faille qui devient passage, poros – issue – pour le sujet*²³⁴. »

Quand nous parvenons, avec Farah, à faire émerger ce rythme qui ne ressemble ni aux phases maniaques ni au silence qui les précède, un nouveau rapport symptomatique apparaît : dès que Farah rate un accent sur le rythme qui se joue en groupe et que nous soutenons (nous

²³⁴ Lippi, S., *op. cit.*, p. 121.

reviendrons, plus tard, sur la fonction de cette nouvelle référence groupale), elle baisse les bras et, sur un versant mélancolique et dépressif, arrête de jouer du djembé, retrouvant un silence l'appelant à jouer sur le versant maniaque qui semble être une façon de maîtriser ou d'écarter la mélancolie. Freud écrivait d'ailleurs : « *La manie n'a pas d'autre contenu que la mélancolie, les deux affections luttent contre le même « complexe » auquel il est vraisemblable que le moi a succombé dans la mélancolie, alors que dans la manie, il l'a maîtrisé ou écarté*²³⁵ . » L'enjeu du travail médiatisé avec Farah²³⁶ étant de viser ce point d'où le rapport au djembé peut réussir à rater sans succomber à la faute mélancolique où le corps est « *abruti et puni*²³⁷ ».

Au vu de ce qui précède, nous pouvons affirmer que ces différents gestes et cadences, sous-tendues par différents rapports aux instruments choisis, sont l'expression de processus de négociation qui sous-tendent le rapport à l'instrument de musique et qui révèlent la façon dont les patients vont répondre à l'impossibilité à laquelle les confrontent les différents instruments de musique.

La fondamentale au lieu du groupe

Ces productions symptomatiques apparaissent dès le début de l'atelier et nous amènent à re-questionner ce qui se produit dans le collectif lorsque les patients sont rivés de façon singulière sur leur instrument de musique. Nous évoquerons ici le son cacophonique et désordonné qui émerge du collectif et qui constitue un mouvement commun à tous.

Précisons avant toute chose que cette perspective paradoxale n'est possible que si la liberté est laissée à chacun de répondre « à côté » des autres qui sont dans le même espace – soit un espace où sont disposés des instruments de musique. Cela produit de fait une cacophonie collective. Toutefois, il y a dans cette cacophonie un désordre qui fait fonction d'ordre. Autrement dit, même si le son produit en atelier semble être « n'importe quoi », ce que nous appelons la cacophonie, ce n'est pas n'importe quoi car même si le collectif ne fait pas « groupe », il existe tout de même « quelque chose » relevant d'un ordre extérieur au collectif, à partir duquel le patient va pouvoir se référer sans y être aliéné.

²³⁵ Freud, S. (1917), « Deuil et Mélancolie », in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1952, p. 162.

²³⁶ Nous avons malheureusement appris le décès de Farah, qui s'est suicidée par pendaison au cours de l'année passée. Il nous revient ce passage de Lacan dans *Télévision* qui écrit : « *Le suicide est le seul acte qui puisse réussir sans passer par le ratage.* » Lacan, J., *Télévision*, 1974, p. 14, [En ligne], URL : <http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>

²³⁷ Lippi, S., *op. cit.*, p. 80.

Cette exclusion d'une forme d'ordre va permettre l'émergence du « des-ordre » de chacun. La cacophonie est donc l'émergence du désordre par l'exclusion de cet ordre unique. En cela, le désordre dira quelque chose de l'ordre propre à chacun des patients. C'est en suivant F. Vinot et S. Lippi que nous allons, à présent, poursuivre notre recherche en nous fondant sur cette intuition.

À partir d'une réflexion menée sur le jazz et la psychanalyse, F. Vinot nous invite à faire un parallèle entre l'improvisation du soliste en free jazz qui s'affranchit des codes musicaux et l'une des règles fondamentales du travail analytique, à savoir la libre association : « [...] elle fait tout de même largement écho à la règle fondamentale, et qu'elle nous permet d'espérer, du coup, que jouer ce qui passe par la tête ne soit pas jouer n'importe quoi²³⁸. »

Le free jazz, comme ce dispositif d'improvisation, conduit à exclure un ordre qui voudrait limiter ou ordonnancer la jouissance, pour se servir d'un ordre qui émerge du chaos : « *Une cure qui s'inspire du free jazz cherche ses formes de prévisibilité dans des lieux inattendus – non encore prouvés, non encore autorisés, ni organisés... – et n'abjure pas le chaos*²³⁹. »

La cacophonie²⁴⁰ devient alors l'expression d'une sidération qui a exclu le connu pour chercher ce qui n'est pas encore advenu. Nous dirions avec A. Didier-Weill que : « [*Le musicothérapeute*] entend en lui un appel dont il ne savait rien et dont nous pouvons dire qu'il est pour lui, appel à devenir ce qu'il n'est pas encore²⁴¹. » En cela, elle relève bien de la libre association. Pour être plus précis, il ne s'agit pas d'une association libre de signifiants musicaux. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'expression (bien que cette dernière soit un indicateur), mais le processus de recherche qui sous-tend la cacophonie. Soit l'incarnation de ce qui est en-deçà de la libre association, à savoir le processus de négociation en émergence engagé dans le rapport à l'instrument de musique.

²³⁸ Vinot, F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », *op. cit.*, p. 164.

²³⁹ Lippi, S., *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁰ Cliniquement, il semble important de distinguer un temps cacophonique qui dure quelques dizaines de secondes et qui est provoqué par la première appréhension de l'instrument, et une autre cacophonie déjà présente par diverses vignettes cliniques où est engagée la tentative de jouer de l'instrument – pour ne pas que ce dernier se joue du patient. Ces deux types de cacophonies s'entremêlent souvent dans des allers et retours signant l'articulation du Réel de l'instrument et de sa mise en forme imaginaire. Le symbolique trouvant son ressort dans l'invocation propre au transfert avec le musicothérapeute.

²⁴¹ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 261.

En ce sens, la sidération ouverte par l'improvisation induit et favorise l'intrasubjectivité qui se médiatise dans le rapport à l'instrument de musique. Ce qui nous permet d'affirmer que cette tentative du patient répond donc d'une tentative de sortir de cet état de sidération.

Jusqu'à présent, nous avons montré que le groupe en tant que tel n'existe pas et que sa nécessité ne réside que dans notre capacité à s'affranchir de lui et du leurre qu'il promet - celui de tourner en rond. Cet affranchissement se réalise en même temps que le groupe se forme puisque les conditions sont posées à partir d'une auto-exclusion de chacun. Ce qui entraîne inévitablement la confrontation à une béance au sein même du groupe. Sans être abyssale, cette béance désigne tout de même une structure où la liberté sera laissée au sujet d'inventer son jeu.

C'est donc, comme nous l'avons vu, la négociation de chacun qui émerge du groupe sous la forme d'une cadence propre à chaque rapport à l'instrument choisi. Cela provoque un mouvement groupal qui est radicalement différent du mouvement groupal propre aux intersubjectivités. Le mouvement partagé par toutes les intrasubjectivités dans l'atelier est une expression et une émergence du processus engagé par chacun dans son rapport à son instrument. C'est donc chaque rapport singulier qui forme ce mouvement dans le collectif d'individualité et dont on peut maintenant dire, en citant à nouveau S. Lippi, qu'il a une « *unité dans l'idée, dans l'histoire, dans la lutte dans la politique : unité du sens dans la différence, qui devient une pluralité des sens assumé*²⁴² ».

À noter que, dorénavant nous appellerons ce mouvement sonore dans le groupe, non plus « règle fondamentale » mais « fondamentale »²⁴³, exprimant ainsi non plus la règle mais son expression – puisque la règle, elle, a justement été exclue. En lieu et place du groupe, nous retrouvons donc la fondamentale faisant système.

C'est à ce point culminant que S. Lippi propose l'articulation entre le free-jazz et la cure rythmique du psychotique : « *Il y a une pseudo-organisation insituable – atopique – dans le free jazz : comme une loi non écrite [...]. Une structure qui n'est pas réparation, ordre, limite, car elle n'est ni constante ni invariable (comme la loi du Nom-du-Père, comme la loi du tempo)*²⁴⁴. »

²⁴² Lippi. S., *op. cit.*, p. 148.

²⁴³ Notons qu'en musique, dans l'harmonie tonale, la note fondamentale, ou fondamentale, est la note de base sur laquelle est construit un accord. C'est généralement la note la plus grave. C'est donc à partir de cette note que l'on peut référencer l'accord.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

Plus précisément, notre idée est que ce son fondamental indexe une topique dans l'*atopique*. La fondamentale est le lieu où sont déposés les différents bricolages rythmiques de chaque patient à partir du transfert médiatisé par l'instrument, avec le musicothérapeute. En effet, la fondamentale serait un lieu, le lieu de l'Autre de la fondamentale, où le psychotique peut déposer les solutions qu'il invente pour tenter de réussir cet accord(rat)age à partir de la dynamique transférentielle. En fait, la fondamentale serait le lieu sonore de l'Autre groupal où chacun peut déposer ses ratages et non pas ses ratés, et cela, sans être persécuté par la faute d'avoir fait entendre un ratage.

Avant de s'aventurer plus en avant sur la fonction de la fondamentale, nous souhaitons décrire comment dans son jeu, le musicothérapeute invoque cette possibilité du ratage.

Le premier investissement du musicothérapeute : de la fondamentale du délire à la fondamentale du désir

Nous avons déjà vu que le musicothérapeute se confronte lui-même au ratage qu'exige le rapport à l'instrument de musique, participant ainsi, lui aussi, à ce temps d'accordage en collectif. À la suite de quoi, il guette ce qui se joue chez le patient-musicien, épiant la survenue possible d'un ratage qui s'exprimerait par le biais d'une brève variation rythmique. Cette dernière suppose de laisser entendre une ponctuation, un accent, une scansion propre au sujet de l'inconscient car le patient ne l'entend pas encore, voire il ne l'entendra jamais²⁴⁵. En effet, c'est un rythme qui a pour visée de se faire oublier au service d'une autre invention : le solo indiquant que le patient crée son propre ratage.

En ce qui concerne le musicothérapeute, il est très vite en position de sujet supposé savoir qu'il y a du rythme qui peut réussir à rater, et qu'il peut donc devenir « bon entendeur » de cette possibilité. Il semblerait que ce temps fasse largement référence au premier temps de la pulsion invocante²⁴⁶. L'enjeu est alors de parier (dans le sens de jouer) sur l'apparition d'un rythme qui

²⁴⁵ D'ailleurs, dans les formations de musicothérapie à l'université, lorsque nous proposons de révéler aux étudiants les différents temps de leur « prise de rythme » dans l'improvisation (comme on évoque une « prise de parole » ou une « prise de risques »), il est très courant que ces mêmes étudiants ne puissent rien dire des différents accents qui ont jalonné leur improvisation. Pour autant, cet oubli n'est pas oublié du lieu du collectif car il s'inscrit dans le lieu du son de la fondamentale. Un lieu d'adresse qui, du fait d'être séparé du lieu du musicothérapeute (qui est le support de cette adresse), n'est pas persécutant pour le patient psychotique.

²⁴⁶ Ici, il semble que ce que nous retrouvons dans notre clinique en nous faisant bon entendeur du balbutiement rythmique du patient fasse largement échos au premier temps de la pulsion invocante. Il y

reste à un stade de balbutiement (de fait, le rythme n'est parfois entendu que durant les premières secondes qui suivent la saisie de l'instrument), mais aussi et surtout, de l'interpréter. Pour ce faire, le musicothérapeute reprend²⁴⁷ à sa charge l'impossibilité du patient de se confronter à ce ratage et le rend audible en l'abordant dans son propre rapport à l'instrument qu'il a lui-même choisi. Autrement dit, le musicothérapeute propose une interprétation laissant entendre l'issue de sa propre négociation médiatisée qui aura pour fonction de soutenir l'émergence d'un nouveau mode rythmique, d'une nouvelle variation, au plus près du ratage et donc au plus près de la censure surmoïque. Il fait ainsi entendre un rapport précaire mais pourtant franchissable du non-rapport à l'instrument.

Son interprétation musicale prend la forme d'une offre : celle d'un rapport et du traitement qu'elle exige mais qui prend aussi la forme d'une adresse dans la mesure où ce balbutiement rythmique du patient-musicien n'est pas encore adressé. Le musicothérapeute retourne de l'extérieur quelque chose de rejeté à l'intérieur²⁴⁸, sous la forme d'une possibilité d'adresse et non plus sous la forme d'une mauvaise oreille surmoïque.

En cela, le musicothérapeute, au même titre que le patient, s'occupe de traiter le rapport à l'instrument, d'insister sur son désir d'affronter les vagues de censures surmoïques – à ceci près qu'il en est averti ! C'est à partir de cette offre que le musicothérapeute va créer les conditions de l'invocation propre à soutenir le désir du patient-musicien. En ajoutant que, souvent, cette interprétation est sidérante pour le patient.

Pour l'exemplifier, prenons le cas de Nessrine qui, un jour, commence l'atelier en se saisissant du djembé, alors que nous nous trouvions au niveau des deux grandes congas qui nécessitent de jouer debout. Comme à son habitude, Richab était au métallophone. Sitôt assise, Nessrine se met à jouer. Son jeu relève d'une cadence appuyée et répétitive. Après quelques

a l'existence d'un Autre désirant qui peut se faire bon entendeur du cri de l'enfant en interprétant ce dernier comme un appel.

²⁴⁷ En reprenant les idées soutenues par le philosophe Christian Béthune lors d'une interview sur France Culture, nous dirions qu'il ne s'agit pas de répéter le rythme du patient mais d'en faire une « reprise ». Dans une série d'émissions consacrées à Keith Jarrett intitulées *Les chemins de la philosophie* et diffusées en novembre 2020, Christian Béthune a affirmé que la reprise, au sens où Kierkegaard a défini ce terme, consiste en la reprise de quelque chose qui a été laissé à un point et que l'on reprend pour l'amener plus loin. La reprise n'est donc pas une répétition. C'est le fait de mener un pas, au-delà du rythme que le patient a entrepris et qui est aussitôt pris d'assaut pas la censure surmoïque. [En ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-jeudi-26-novembre-2020> (consulté le 27 août 2021).

²⁴⁸ La particularité du surmoi psychotique étant que c'est un signifiant qui trouve son origine dans un rejet à l'intérieur faisant retour de l'extérieur.

minutes durant lesquelles nous attendons l'émergence d'un accent supposable, nous décidons de changer d'instruments de musique pour prendre le xylophone. L'insistance du musicothérapeute semblant être conditionnée par le désir de ce dernier mais aussi par son choix d'objet. Reste à déterminer si l'invocation du sujet est ou non conditionnée par le fait que le musicothérapeute a d'abord à faire son marché (*Ftough Rahba*).

Nous faisons l'hypothèse que notre jeu résonnera à la fois au lieu du métalophone et au lieu du djembé. Ce changement d'instrument, des per(sé)cutions au xylophone, relève donc d'une nécessité de trouver ce rythme pris dans les filets de la jouissance psychotique qu'on appellera dorénavant : la fondamentale du délire. C'est une fondamentale qui n'invoque rien si ce n'est une cadence continue et mortifère dans la logique du délire (nous l'entendons dans les cadences de Solange ou de Gustave).

Au xylophone, nous reprenons alors le rythme que Nessrine a laissé entendre au moment de ce changement d'instrument, tout en jouant sur la tonalité du métalophone. C'est alors que Nessrine lève la tête pour regarder notre jeu²⁴⁹, sidérée. Nous faisons l'hypothèse que ce moment de sidération traduit le fait qu'elle a entendu que nous-mêmes avons entendu par notre jeu, quelque chose d'inaudible chez elle, de l'ordre d'un secret. Ce faisant, elle révèle qu'elle ne savait pas qu'elle cachait qu'il y avait du caché qui se cachait (Didier-Weill, A., 1995). Et ce, sans que cela soit persécutant. En effet, en mettant en rythme un accent issu mais aussi « insu » du patient, le musicothérapeute désigne un lieu : le lieu d'une existence ne s'entendant pas elle-même et que le sujet peut jouer sans être persécuté.

De fait, Nessrine a attesté de cette insistance puisqu'elle a repris à son compte la proposition que nous lui avons faite. Elle a alors fait entendre quelque chose d'autre dans la mesure où elle l'a fait entendre depuis son rapport à son propre instrument.

À noter que cette première intervention du musicothérapeute qui se lève pour répondre à l'appel énigmatique qui vient du lieu de l'instrument du patient est cruciale dans le sens où elle est déterminante pour les autres négociations qui seront en jeu au cours des ateliers suivants. Ce retour du musicothérapeute va donner une perspective de travail dans laquelle l'invocation

²⁴⁹ Après quelques mois d'ateliers, durant lesquelles Xavier joue discrètement des bongos tout en scrutant de temps à autre si nous le surveillons (« que me veut-il ? »), il change d'instrument. Il se met à la batterie et tente d'accrocher le tempo de la fondamentale. Bien qu'il joue à côté du tempo de la fondamentale, Xavier fait entendre des variations rythmiques signant un tâtonnement actif dans son rapport à la batterie. Et cette fois-ci, il ne regarde plus notre possible mauvais œil, il regarde nos doigts sur la guitare basse : « Que joue-t-il ? »

du sujet sera mise en mouvement et donc pourra provoquer la possible re-prise de la parole du patient contre ses censures surmoïques.

Cette première disposition du musicothérapeute et son interprétation visent donc à faire entendre un rythme de référence qui, en s'originant d'une supposition, devient une référence invocante et non plus aliénante. Lorsque nous reprenons l'accent de Nessrine et que nous le lui faisons entendre après l'avoir traité, nous l'inscrivons dans le lieu du collectif en le proposant à tout le groupe. Sans quoi notre désir aurait été persécutant. En effet, en déposant ce premier traitement (l'acceptation active du patient-musicien) dans le lieu du groupe, nous veillons non seulement à séparer la production de la productrice, soit le dire de l'être, mais aussi à séparer l'expression de l'Autre qui se lève pour répondre à l'appel énigmatique du patient et le musicothérapeute qui s'en fait le support. Sans quoi la présence et le jeu du musicothérapeute pourraient être de nature persécutrice. On pourrait ainsi ajouter que la fondamentale n'invite pas à une identification imaginaire à l'ordre du son du groupe. La fondamentale est un imaginaire qui relève du trompe-oreille, laissant entendre un au-delà du voile imaginaire et déjouant de fait la fascination du leurre.

Il convient ici de nous demander à quel moment nous arrêtons les temps d'improvisation et quel effet cela pourrait-il avoir sur la « prise de rythme » du patient, ainsi que sur le collectif.

La scansion ou le sacrifice de la loi de l'Autre

La scansion et les séances à durée variable prennent appui sur la rythmicité de la voix du musicothérapeute qui porte elle-même sur la scansion que lui impose sa propre castration dans son rapport à l'instrument de musique dont il joue pendant l'improvisation collective. Ainsi, la scansion relative au temps des séances porte-t-elle sur le rapport à l'instrument de musique ; un rapport rythmique et donc temporel.

En cela, nous arrêtons les temps d'improvisation dès qu'un ou plusieurs patients-musiciens font un pas supplémentaire dans la conquête de leur propre temps. Et puisque les productions s'inscrivent dans le lieu de la fondamentale, c'est en fait la fondamentale que nous scandons.

Ainsi, scander le collectif et la fondamentale en prenant appui sur le rythme du musicothérapeute revient-il à scander le patient « *auprès de qui [le musicothérapeute] pourtant*

*intervient*²⁵⁰ ». Partant de là, ne pourrions-nous pas poser que la fondamentale est la voix de la mère qui porte le désir du père ? En cela, la fondamentale serait l'endroit où le désir du père s'articule avec celui de la mère à l'endroit de l'enfant – en l'occurrence le patient-musicien.

La scansion serait donc ce moment essentiel du dispositif lors duquel l'intervention de la loi intervient à l'endroit du désir maternel (la fondamentale) pour faire entendre au patient un possible ratage avec la loi de l'Autre, et cela, avant que le désir de la fondamentale ne devienne une référence trop esthétique, voire aliénante pour le patient.

L'intervention de Richab nous le montre fort bien. Alors que nous arrêtons un temps d'improvisation au bout de quelques minutes, Nessrine repose le djembé sur lequel elle joue et nous dit : « Ho quel dommage qu'on s'arrête si tôt ! On ne pourrait pas continuer de jouer ? » Avant même que nous ayons eu le temps de répondre, Richab se lève et dit : « Si nous avons continué à jouer, nous aurions trop bien joué ! » Réponse que nous traduisons par : « Si nous avons continué à jouer, nous aurions idéalisé nos investissements au lieu de la fondamentale, ce qui n'est pas la visée du travail que nous faisons ici. »

La coupure que nous opérons au lieu de la fondamentale s'apparente ainsi au sacrifice de la loi de l'Autre, de la manière dont elle se présente sous sa forme esthétique. C'est ce sacrifice qui semble promettre de repositionner le sujet dans l'action, pour rendre possible une négociation avec la question énigmatique de l'Autre, posée du lieu de l'instrument.

L'économie de la fondamentale

À ce stade, nous commençons à entrevoir que cette fondamentale du désir est un mouvement dans lequel les patients déposent un dire qui crée une dynamique dans laquelle ils ne seront pas aliénés. Le fait qu'ils ne soient pas aliénés apparaît après-coup puisqu'après avoir attesté de l'interprétation du musicothérapeute, les patients pourront toujours objecter leurs accents rythmiques. Et sans cette possibilité d'objection, le patient pourrait rester sidéré par le

²⁵⁰ Lacan, J., Le séminaire (1974-1975), Livre XXII, *R.S.I.*, inédit, séance du 21 janvier 1975 : « *Un père n'a droit au respect, sinon à l'amour, que si le dit, le dit amour, le dit respect, est – vous n'allez pas en croire vos oreilles – père-versement orienté, c'est-à-dire fait d'une femme, objet(a) qui cause son désir. Mais ce que cette femme en « (a)-cueille », si je puis m'exprimer ainsi, n'a rien à voir dans la question ! Ce dont elle s'occupe, c'est d'autres objets(a) qui sont les enfants auprès de qui le père pourtant intervient [...].* »

fait que le musicothérapeute puisse être un trop bon entendeur, voire qu'il soit une mauvaise oreille qui enregistre et rejoue tout ce que joue le patient.

Cette idée rejoint le fait que la fondamentale supporte les investissements inconscients des patients - ces accents oubliés pouvant prendre la forme d'une référence aliénante, voire persécutante, si ces rythmes venaient à être idéalisés par le musicothérapeute²⁵¹. Dès lors, la fondamentale devient un lieu d'« *investissement partiel*²⁵² » pour chaque patient mais aussi un fond d'investissement pour le collectif.

Pour continuer sur cette éthique d'une économie psychique durable, nous dirions que c'est une affaire d'associés et non pas dissociée. En effet, chaque patient-musicien peut déposer sa trouvaille, et l'ensemble du groupe crée la consistance de la fondamentale. Cette fondamentale sonore demande aussi une grande rigueur clinique dans la mesure où si le musicothérapeute cesse de la soutenir dans son propre jeu, il y a alors risque de faillite, de banqueroute des investissements psychiques des patients. Rappelons à ce sujet la mise en garde de J.-M. Vives : « *L'Autre doit être fiable pour soutenir le sujet en devenir ; dans le cas contraire, il entraîne un effondrement de la loi symbolique*²⁵³. »

Or, la fiabilité du musicothérapeute dans le cadre de ce dispositif relève pratiquement du sacrifice car la fondamentale du délire ne cesse de couvrir la face de la fondamentale du désir et de ce qu'elle a engagé comme négociation. Comme le musicothérapeute est averti du leurre de l'investissement spéculatif que proposent les patients, il est donc question d'un investissement imaginaire visant la fusion.

En cela, la dynamique de la fondamentale, tonalité créée par les patients et mise en rythme par le thérapeute, est constituée d'un investissement de départ et de la somme des bricolages

²⁵¹ Durant les travaux pratiques en formation de musicothérapie, il peut arriver, de rares fois, que des étudiants musicothérapeutes jouent ou chantent en regardant les participants avec insistance, de façon quelque peu obséquieuse (les yeux grands ouverts et un sourire benêt), passant devant les uns et les autres pour leur désigner la tonalité idéalisée sur laquelle il convient de s'inscrire pour « pas-s'y-fier » la cacophonie inhérente au rapport à l'instrument et à l'improvisation. C'est cette pente que la clinique de la fondamentale empêche.

²⁵² « *C'est cette richesse de la vie quotidienne qui doit être respectée : les échanges, les rencontres avec une personne, un animal, une chose, un événement... Dans cette dimension, ce qui est en question est quelque chose de l'ordre du transfert, du transfert schizophrénique ; que j'avais proposé, il y'a longtemps, d'appeler « transfert dissocié ». Ce qui compte, en effet, pour un schizophrène, ce sont des multiples investissements partiels qu'on ignore souvent. C'est avec ça qu'on a à travailler... » Oury, J., « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », *op. cit.*, p. 164.*

²⁵³ Vives, J.-M., *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012, p. 240.

associés qui, ensemble, créent une valeur d'échange. Soit, un processus inscrit dans le jeu collectif est susceptible d'être utilisé pour négocier avec la jouissance pulvérulente dans le lieu de l'instrument.

Il nous semble que cette opération rejoint la proposition de Lacan dans « Radiophonie » selon laquelle « *faire passer la jouissance à l'inconscient, c'est-à-dire à la comptabilité, c'est en effet un sacré déplacement*²⁵⁴ » (lequel déplacement est relatif à la production du rêve). En ajoutant que c'est à partir de cette même proposition que N. Guérin estime que « *si le travail du délire (Wahnarbeit) qui consiste à significantiser une jouissance ($J\Phi$ ou $J\Phi 0$?) est l'analogue de la structure qui opère le passage de la jouissance à la comptabilité, la jouissance traitée par le délire passe à la comptabilité, [mais] passe-t-elle pour autant à l'inconscient ?*²⁵⁵ »

Voici en quoi notre dispositif s'insère dans le prolongement de l'hypothèse de N. Guérin puisqu'il repose sur le fait de négativer la jouissance de l'Autre du groupe. En effet, lors de la sidération, le travail du délire et la tentative phallique du psychotique choient. C'est donc à partir de cette chute que nous mettons en place un nouveau système de comptabilité, introduit par la dynamique de la fondamentale et dont on fait l'hypothèse qu'il favorise ce « passage à l'inconscient ».

Le second enjeu de ce business sonore est d'aboutir à ce qu'il soit géré par les patients eux-mêmes, et que nous n'ayons plus, à terme, à le soutenir. Ce qui constituera une nouvelle référence imaginaire à partir de laquelle le patient pourra faire l'expérience d'une improvisation s'affranchissant du son du groupe.

Le « tube » d'Amel ou l'ère du sujet

Pour le démontrer, nous allons prendre le cas d'Amel : une jeune femme de 25 ans qui a décompensé sur un mode psychotique deux ans avant son hospitalisation. Dans le couloir qui mène à la salle de musique, elle explique ne pas oser chanter car un événement énigmatique s'étant déroulé avec ses amis dans sa ville natale ne l'y autorise pas. Nous apprendrons plus tard que ses premières angoisses sont apparues lorsque, après avoir chanté devant ses amis, elle les a entendus envier sa voix. En dépit du fait que ses amis aient envié son chant, elle nous

²⁵⁴ Lacan, J., « Radiophonie », in *Autres écrits, op. cit.*, p. 423.

²⁵⁵ Guérin, N., « Contiguïté des jouissances et travail de l'inconscient », in *Psychanalyse*, n° 25, Charrier, 2012, p. 85.

adresse la demande consistant à savoir si elle peut s'autoriser à chanter malgré la mauvaise oreille de ses amis qu'elle a laissés dans sa région natale.

Durant cet atelier, Amel passe d'instrument en instrument sans jamais se saisir du micro-chant (branché à un ampli et posé sur un pied de micro). Alors que nous commençons le temps d'improvisation en jouant du bendir²⁵⁶ et en mettant à l'œuvre le processus d'investissement propre à lancer la fondamentale, il nous vient à l'idée de chanter au micro tout en tenant le bendir, et en accompagnant la fondamentale par quelques accents au niveau desquels nous pouvons continuer à assurer une certaine fiabilité.

Jusqu'alors, nous évitions d'aller à la place du micro-chant. Mais après quelques minutes de chant improvisé en onomatopée, nous vîmes et entendîmes Amel chuchoter quelque chose. Nous avons d'abord cru qu'elle répondait à des voix, signant la nécessité de solliciter ses voix devant un faux bond du musicothérapeute. Or, en tendant l'oreille à la patiente, nous avons pris conscience qu'elle chuchotait un air. En fait, elle reprenait notre chant. Nous pourrions dire qu'elle interprétait notre proposition puisqu'elle le faisait à partir de sa voix, de son timbre. Cela montre qu'elle faisait ainsi un premier pas dans le sens de l'action, signant le début de son déplacement de l'assignation de l'oreille surmoïque qui la tenait dans l'immobilité du regard de ses amis.

Au fil des minutes, elle se mit à chanter de plus en plus fort. Puis, elle se mit à faire entendre un rythme chanté à la fin de chacune de ses onomatopées. Finalement, elle ajoutait un accent à notre proposition (accent placé au-dessus de la fondamentale), signant ainsi un second déplacement.

Pour continuer et insister sur cette invocation, nous changeâmes aussi notre air en y introduisant des variations qu'Amel reprenait systématiquement. C'est ainsi qu'il revenait à Amel d'insister. En cela, le chant (ou le champ) lui était donc laissé, comme un « appel d'air de musique » pourrions-nous dire.

À l'issue de ce temps, Amel découvre qu'elle peut devenir elle-même émettrice d'un chant, qu'elle peut assumer son insistance. Et c'est justement à ce moment-là que nous avons

²⁵⁶ Instrument à percussion très répandu au Maroc et en Afrique du Nord. C'est un tambour sur cadre formé d'un cerclage d'un diamètre de plus ou moins 40 cm et une profondeur de 10 à 15 cm. Sur le cerclage est tendu une peau de chèvre. Dans le cerclage on trouve un petit trou qui permet d'y glisser le pouce pour faciliter sa préhension. Derrière la peau sont tendus trois cordes qui donnent un son bourdonnant lorsque la peau est frappée.

commencé à l'entendre chanter des phrases mélodiques et rythmiques qui s'affranchissaient de notre proposition de départ, ainsi que de toutes les évolutions de celle-ci.

Nous avons alors décidé d'inverser le lieu de l'invocation en nous faisant le lieu de résonance des propositions d'Amel. Autrement dit, nous n'étions plus le bon entendeur d'un balbutiement mais le bon entendeur de la production de la patiente. À tour de rôle, c'est elle, puis nous qui étions les initiateurs d'accents différents et que l'autre reprenait. Si bien qu'on ne savait plus qui de nous deux avait proposé la phrase mélodique à l'autre (Autre).

Ce temps d'improvisation initiait un troisième temps dans l'invocation de la patiente ; celui durant lequel le sujet s'oublie dans une transe, sans oublier pour autant d'où le rythme lui est venu (sans quoi, cela serait le retour de la fondamentale du délire), où il produit un nouveau rythme, un nouvel air. En précisant que nous avons expérimenté ce phonème de rares fois.

Le moment de bascule est à repérer après ce temps de duo, lorsque nous avons jugé que le moment était venu de nous retirer de l'affaire de la patiente. Aussi risqué que cela puisse paraître (étant donné que cela vient en contradiction avec l'éthique que nous avons défendue jusqu'à maintenant), nous n'avons plus attendu ses réponses pour chanter : nous avons répété en boucle une phrase rythmique chantée qu'elle avait produite durant nos derniers échanges. Le risque étant de ne plus incarner cette séparation entre l'invention du patient et le lieu où se dépose cette invention. Autrement dit, ce que nous avons alors proposé à la patiente peut se traduire par cette question : « Trouveras-tu cet acte de création, cet air, qui te fera créer ton propre courant d'air²⁵⁷ comme support sur lequel t'appuyer ? »

²⁵⁷ On retrouve chez Lacan cette conception du courant d'air lorsqu'il introduit la figure du tore dans son séminaire *L'identification*. Voici ce que dit Lacan lors de sa leçon du 23 mai 1962 : « *Il y a un trou qui fait communiquer l'intérieur avec l'intérieur, et puis il y en a un autre, plus formidable encore, qui met un trou au cœur de la surface, qui est là trou tout en étant en plein extérieur. L'image du forage est introduite, car ce que nous appelons trou, c'est cela, c'est ce couloir qui s'enfoncerait dans une épaisseur, image fondamentale qui, quant à la géométrie du monde sensible, n'a jamais été suffisamment distinguée, et puis l'autre trou, qui est le trou central de la surface, à savoir le trou que j'appellerai le trou courant d'air. Ce que je prétends avancer pour poser nos problèmes, c'est que ce trou courant d'air irréductible, si nous le cernons d'une coupure, c'est proprement là que se tient, dans les effets de la fonction signifiante, a, l'objet en tant que tel. Ceci veut dire que l'objet est raté, puisqu'il ne saurait en aucun cas y avoir là que le contour de l'objet, dans tous les sens que vous pouvez donner au mot contour.* » (Lacan, J., *L'identification*, Séminaire 1961-1962, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce. Leçon du 23 mai 1962.) Dit autrement, en l'état de notre compréhension de la topologie lacanienne, nous comprenons que le courant d'air c'est ce trou dans la structure de l'Autre, le manque dans l'Autre, dans lequel le désir du sujet va pouvoir se mettre en mouvement. Ce mouvement, celui du désir, c'est cela que fait circuler le courant d'air.

Lorsqu'Amel a tourné son regard vers nous, sidérée, nous avons envisagé le pire : qu'elle se taise, couverte ou persécutée par cet appel surmoïque invocant. Or, elle a repris son chant de plus belle et a proposé un solo rythmique et mélodique qui s'émancipait de cette tonalité que nous lui avions proposée. En précisant que notre retrait de la scène du duo s'origine bien entendu d'une intuition clinique à travers laquelle nous acceptons de faire entendre une forme de ratage en nous retirant au bon moment pour laisser la place à la patiente. Mais pas seulement...

En effet, notre retrait s'origine aussi d'un impossible chez le musicothérapeute, consistant à continuer plus loin l'improvisation puisque ce travail ne vise pas son propre désir, bien qu'il le sollicite.

Un tube en chasse un Autre

Un mois après cet atelier, Amel s'est directement placée à l'issue du deuxième temps repéré plus haut. Moment durant lequel nous nous sommes retirés, marquant notre incomplétude en reprenant en boucle l'une des propositions d'accent de la patiente. Or, cette fois-ci, les choses ne se sont pas passées comme nous l'espérions. Au lieu de s'affranchir de cette répétition, de cette tonalité propre à la patiente que nous supportons et issue de la fondamentale, Amel y est restée collée. Autrement dit, elle ne nous a pas permis de manquer à l'appel pour qu'elle trouve d'autres signifiants rythmiques. Voyant que cela commençait à tourner autour du « rond-point », nous avons arrêté la séance. Et Amel nous a dit : « Je ne trouve plus quoi chanter, c'est toujours la même chose. »

Voici donc ce qu'il y a après l'expérience d'un solo lors d'une première séance : il y a la recherche d'autres trouvailles, d'autres signifiants. Pour Amel, la quête désirante médiatisée dans un atelier de musicothérapeute semble donc avoir commencé ! Pour reprendre une formidable expression de P. Szendy lors d'une conférence²⁵⁸ donnée à Nice : « un tube en chasse un autre ». Nous dirions qu'un tube inventé lors d'un atelier en chasse un autre, et cela même si ce premier tube en a chassé un Autre. D'ailleurs, lors de la séance suivante, Amel, après avoir repris le travail là où elle l'avait laissé, a proposé un solo avec une voix très

²⁵⁸ Szendy, P. « Ordalies sonores. Dans les voies de la création 2 », Séminaire 2016-2017 à l'Université Nice Côte-d'Azur, le 13/03/2017. [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zUeWJnsh2Us> (consulté le 12 juill. 2021).

particulière en vibrato. Trouvaille qu'elle a répétée à plusieurs reprises, lors des séances qui ont suivi.

Dès lors, nous pouvons dire qu'Amel a improvisé une réponse inédite face à ses symptômes. Cette solution singulière relève d'un processus de négociation dont il nous reste à déterminer s'il peut, dans un second temps, être exporté par le patient hors de l'atelier²⁵⁹.

À noter enfin que le processus de négociation que nous avons décrit cliniquement en nous référant au cas d'Amel, peut aussi avoir un effet sur le collectif si le patient l'ayant expérimenté quitte l'atelier.

Lors de la séance qui suivit le départ d'Amel, nous avons eu la surprise d'entendre un retour du collectif à une forme de cacophonie inhérente à la fondamentale du délire. La référence collective avait disparu avec le départ d'Amel.

Toutefois, cet effet confirme le fait que les investissements collectifs ne sont pas indispensables au groupe, qui les cède volontiers au patient le plus enclin à répondre de lui-même.

Ainsi, une nouvelle fondamentale devra-t-elle être formée, soutenue par le désir de chercher le rythme, la voix perdue, celui ou celle qui manque. Ce qui nous renvoie aux paroles d'El Ayachi : « *Chez nous, les anciens, la derdeba, c'est l'assemblée (la réunion des adeptes). Si dans cette assemblée, il en manque un, tu dois aller le chercher.* »

La dynamique de notre dispositif s'organise ainsi autour de la question du manque et du ratage qu'il implique - condition nécessaire pour que le patient soit en quête de donner de la voix et qu'il inscrive celle-ci dans le concert du monde en la perdant.

Hypothèses théorico-cliniques

Nous pouvons désormais proposer l'idée selon laquelle, dans un atelier de musicothérapie, le temps de l'accordage avec l'instrument sous-tend un temps de négociation

²⁵⁹ D'ailleurs, nous pourrions aussi émettre l'hypothèse que la scansion est une façon de laisser résonner ce possible ratage médiatisé dans le rapport à l'instrument au-delà du dispositif médiatisé. Au moment de la scansion, le patient se confronte, seul, à ce ratage. Un ratage au seuil de toute médiation.

plus implicite, entre le psychotique et une altérité qui lui résiste et dont nous faisons l'hypothèse qu'elle relève de la figure du surmoi psychotisant.

De là, nous pourrions proposer une nouvelle définition du processus de négociation et présenter ce dernier comme un processus par lequel le psychotique, du fait du ratage propre au rapport à l'instrument de musique, tente de répondre à l'appel énigmatique, voire surmoïque (« jou(i)e ! »), qui lui vient du lieu de l'instrument de musique.

Nos observations cliniques nous amènent à considérer que le commandement surmoïque laisse entendre un rapport primordial n'ayant pas été traité et qui, par sa remise en action, peut être traité au sein du dispositif – en notant que, bien évidemment, il nous restera à déterminer ce qu'implique un tel traitement sans succomber à l'idéalisation d'un traitement des psychoses.

En effet, nous faisons l'hypothèse que le rapport à l'instrument dans un atelier de musicothérapie, serait une forme de « médiation » commémorative²⁶⁰ de ce temps mythique et primordial de la rencontre entre l'infans²⁶¹ et son environnement maternant. Une rencontre dont l'issue est le refoulement originaire, au moins durant le temps du dispositif : il est donc question ici d'accepter l'impossible inhérent à ce rapport et refouler la voix de l'Autre pour retrouver son statut de médiation oubliée – étape nécessaire pour parler sans les encombrantes vocalisations de l'Autre.

Ainsi, l'éthique musicothérapeutique que nous défendons est-elle à situer à rebours de la proposition de B. Sève puisque le dispositif a pour visée un rapprochement du rapport du patient avec ce réel qui subsiste dans l'instrument, dans l'objectif de dévoiler ce rapport et de le réaccorder pour créer une autre forme de distance entre le patient et la jouissance liée à ce réel.

²⁶⁰ Nous verrons que le rapport à l'instrument en musicothérapie relève moins d'une médiation commémorative du temps du refoulement originaire que d'une régression tel que l'a définie Lacan : « Car la régression ne montre rien d'autre que le retour au présent, des signifiants usités dans des demandes pour lesquelles il y a prescription » Lacan, J. (1958), « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in *Écrit II, op. cit.*, p. 95.

²⁶¹ L'infans est un terme qui désigne l'enfant à un âge très précoce. C'est un terme que Lacan utilise dès son premier séminaire (Lacan, J., *Le Séminaire (1953-1954)*, Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 202.) et que l'on retrouvera à plusieurs autres moments de son enseignement. Nous reprendrons la brève définition qu'il donne dans le séminaire *L'éthique de la psychanalyse* : « [...] l'enfant nouveau-né, très exactement de l'enfant infans, c'est-à-dire à la limite de l'apparition du langage articulé comme tel. » Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960)*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 158.

Deuxième Partie : Le processus de négociation dans la théorie psychanalytique

Nous verrons qu'en psychanalyse, le temps mythique semblant se rejouer dans nos ateliers renvoie à la relation archaïque de l'environnement maternel à l'enfant. Nous proposerons ainsi de résumer cette aventure subjective telle qu'elle nous a été livrée par A. Didier-Weill, lequel s'est appuyé sur les travaux de Freud puis de Lacan. Ces points théoriques nous permettront de serrer plus précisément le lieu du ratage inhérent à ce rapport et les enjeux du refoulement originaire.

Nous explorerons cela à partir de la traversée subjectivante ; celle du circuit de la pulsion invocante introduite par Lacan en 1964²⁶².

En nous référant à cette antériorité de l'accordage de l'instrument de musique vis-à-vis de l'improvisation musicale, nous soutiendrons que l'improvisation maternelle engage autre chose : elle n'est possible que s'il y a négociation. Nous irons même plus loin en affirmant que l'enfant participe activement, par ses réponses, à cette négociation. Ce traitement semble nécessaire pour qu'une place soit laissée à l'enfant et qu'il y objecte une position.

Nous pourrions ainsi avancer qu'afin que le rapport à l'Autre réussisse à rater et qu'il laisse vacant la place d'où le sujet peut objecter son désir, il est nécessaire d'en passer par le processus de négociation. Le ratage inhérent au rapport ne suffisant pas à refouler originairement la voix maternelle.

Pour le démontrer, nous relirons un cas traité par Freud qui recouvre l'ensemble des points que nous associons au processus de négociation : le cas du petit Hans. Ce dernier ayant réussi, par une négociation qu'il a médiatisée avec l'objet cheval, à faire jaillir la possibilité d'un non-rapport à son environnement.

À partir de là, nous ferons l'hypothèse que la négociation est le processus dialectique impliqué entre l'environnement maternant et l'enfant, et que la sublimation est le chemin emprunté pour que cette négociation avance et aboutisse à une entente (comme dans l'expression « se faire entendre »), laquelle constitue l'issue de la négociation.

²⁶² Il faut dire que Lacan avait déjà abordé cette pulsion lorsqu'il présentait son séminaire sur les psychoses. Il parlait alors de « mandat » avant de lui attribuer le terme religieux d'invocation (Lacan, J., *Le séminaire (1955-1956)*, Livre III, *Les psychoses*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 343.).

L'aventure subjective chez A. Didier-Weill : de la sidération du rythme de l'autre à la dé-sidération du refoulement originaire

En guise d'introduction, nous noterons que l'originalité du développement de Lacan réside dans la modélisation du psychisme humain, se fondant non plus seulement sur l'organisation pulsionnelle mais aussi sur les conditions de l'organisation langagière. Ce faisant, Lacan revisite l'ensemble des concepts freudiens et conceptualise une nouvelle organisation psychique plus originaire, à partir de celle élaborée par Freud.

Cette avancée nous l'aborderons à partir du commentaire lacanien fait au texte de Jean Hyppolite²⁶³ sur « *Die Verneinung* »²⁶⁴ : « *Ce qui ressortait bien dans son analyse de ce texte fulgurant, c'est que dans ce qui est inconscient, tout n'est pas seulement refoulé, c'est-à-dire méconnu par le sujet après avoir été verbalisé, mais qu'il faut admettre derrière le processus de verbalisation, une *Bejahung* primordiale, une admission dans le sens du symbolique, qui elle-même peut faire défaut*²⁶⁵. »

Comme le confirme Lacan, l'opération de la *Bejahung* introduite par Freud dans son article susmentionné se révèle donc comme étant un carrefour structurant pour le sujet naissant.

La structure trouée du rapport originaire

L'un des premiers temps de cette aventure psychique est à situer au niveau des réponses de la mère aux cris du bébé. Aux cris de détresse de l'infans, l'Autre maternant va proposer un soin qui sera rythmé par la musicalité de sa propre voix. Cette mélodie continue de la voix maternelle assure au bébé une présence qui lui promet qu'elle ne l'abandonnera pas. Cependant, pour être bercé par cette berceuse qu'est la voix maternelle, encore faut-il que l'infans accepte la loi symbolique promulguée par ce rythme musical originaire. Qu'il dise un premier « oui » à ce don de l'Autre.

Ce temps mythique se caractérise par une aliénation fondamentale de l'infans dans son rapport à l'Autre maternant. Le texte de Freud est très explicite sur ce point. Il emploie même

²⁶³ Hyppolyte, J., (1954), « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », in Lacan, J. (1966), *Écrit I*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 528.

²⁶⁴ Freud, S. (1925), « *Die Verneinung* », « La Dénégation » (This, B., Theves, P., trad.), Paris, n°52, Le Coq-Héron, 1975, pp. 2-45.

²⁶⁵ Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, op. cit., p. 21.

un terme faisant référence à cette aliénation mythique avec l'Autre, enclin à être confondu avec la *Verneinung*, à savoir : la *Vereinigung*²⁶⁶.

Selon Freud, ce premier temps fonctionnera sur le mode d'une capacité de jugement (le jugement d'attribution) qui aura pour fonction d'attribuer ou de retirer à l'objet, une propriété réelle pour introjecter ce qui est bon et rejeter ce qui est mauvais.

Il faut noter que ce n'est qu'à partir du moment où l'infans rejette ce qui ne s'inscrit pas dans le moi-plaisir que l'introjection va prendre toute sa valeur de jugement. Ce rejet, que Freud a appelé « *werfen* ²⁶⁷ », aura une face structurante pour le pré-sujet puisqu'il donnera la consistance au choix du sujet : « Je veux cet objet, je ne veux pas celui-là. »

Freud désigne ensuite une autre opération du pré-sujet, l'affirmation ou la *Bejahung*, qui se substituera à la *Vereinigung* : « *L'affirmation, en tant que remplaçant de l'unification [...]*²⁶⁸ » La *Bejahung* est une acceptation de l'impossible unification avec l'Autre. D'où l'intérêt de se pencher maintenant sur ce qui est rejeté : l'épreuve de la cessation momentanée du rythme de l'Autre.

En effet, ce temps d'abondance laissera très vite place à un temps d'abandon. L'infans sera confronté au manque de l'Autre qui ne se manifestera pas seulement par l'absence de la mère mais aussi par l'absence *dans* la mère car elle désire ailleurs. C'est là que la *Werfen* travaillera car ce qui est rejeté est ce qui, dans l'Autre, ne répond pas à sa demande de *Vereinigung*.

C'est à l'endroit de ce manque que l'on peut considérer que le rapport rate car il n'aboutira pas à la complétude de l'amour attendu par le bébé²⁶⁹. En effet, même si la mère accuse réception de l'appel du bébé, il faut considérer qu'elle lui répond en lui présentant un objet qui ne répond pas directement à la demande de l'enfant, et qu'elle va donc s'avérer manquante.

²⁶⁶ Freud, S. (1925), « Die Verneinung », *op. cit.*, p. 14.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁹ Ce rapport n'aboutira pas non plus à la demande d'amour de la mère qui a positionné l'enfant comme objet de son désir, objet de son manque. À propos de son commentaire sur le cas du petit Hans, Lacan relève que ce qu'aime la mère, ce n'est pas l'enfant, c'est ce qu'il représente imaginairement pour elle. Autrement dit, il s'agit ici de la fonction de l'enfant, celle consistant à occuper la place du phallus que la mère désire. C'est ce que Lacan appelle la fonction mère phallique (Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 354.).

Le réel de la mère qui ne répond plus que d'elle-même, autrement dit, qui répond de sa castration, sera vécu par l'infans comme une privation²⁷⁰. Lacan nous dit que si la mère ne répond pas à l'appel du bébé (qui appelle l'amour maternel), alors elle devient le lieu du *réel* pour le bébé car « *elle ne répond plus qu'à son gré*²⁷¹ ». Pour l'exprimer autrement, à partir de ce traumatisme du manque dû à l'absence *dans* l'Autre, l'objet maternel devient, pour le bébé, autre que ce qu'il est.

A. Didier-Weill présentera ce temps où personne ne répond comme « *un silence inouï à travers lequel l'absence de manifestation de l'Autre se donne comme promesse d'un retour possible*²⁷² ». C'est cette promesse, nous dit l'auteur, qui sera vécue par l'infans comme une trahison. Alors que, jusqu'alors, le rythme continu de l'Autre assurait à l'infans, qu'il pouvait compter sur ce dernier, lequel apportait une sorte de garantie. L'infans apprend donc par ce trou *dans* l'Autre, qu'il ne pourra pas compter inconditionnellement sur ce dernier : « *J'ai été trahi : la loi du rythme m'avait laissé entendre qu'il y avait du sens, mais le sens vient de sombrer dans ce trou du « traumatisme »²⁷³ .* » Et c'est aussi par cette « *mauvaise nouvelle « traumatique*²⁷⁴⁻²⁷⁵ » que l'infans se confrontera à un réel qui rendra caduque la première loi qui l'invitait à venir.

C'est devant ce silence troumatique qu'A. Didier-Weill propose de situer l'apparition d'un regard surmoïque assurant une présence qui, elle au moins, ne manquera pas. En fait, cette séparation d'avec ce traumatisme va impliquer que si le sujet ne renonce pas à ce qui n'est pas venu à la signifiante, il pourra rester assigné au regard du mauvais œil qui surgit de ce troumatisme

Cette mauvaise nouvelle apparaît au moment où, après avoir attesté qu'il y a le rythme de l'Autre, le sujet se trouve face au dilemme qui est de savoir : est-ce qu'il y a deux Autres clivés, un bon et un mauvais ? Ou est-ce qu'il y a un Autre, mais divisé ? Quoi qu'il en soit de l'issue

²⁷⁰ Privation que Lacan différenciait de la castration et de la frustration : « *Dans la castration, il y a un manque fondamental qui se situe, en tant que dette, dans la chaîne symbolique. Dans la frustration, le manque ne se comprend que sur le plan imaginaire, comme dans l'imaginaire. Dans la privation, le manque est purement et simplement dans le réel, limite ou béance réelle.* », *Ibid.*, p. 55.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

²⁷² Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 280.

²⁷³ *Ibid.*, p. 282.

²⁷⁴ C'est dans la leçon du 19 février 1974 du séminaire *Les Non-dupes errent* que Lacan proposa le néologisme « traumatisme » : « *Mais nous savons tous parce que tous, nous inventons un truc pour combler le trou dans le Réel. Là où il n'y a pas de rapport sexuel, ça fait « traumatisme.* »

²⁷⁵ Didier-Weill, A., *op. cit.*, p. 282.

d'un tel dilemme, il apparaît que le rythme musical de l'Autre, perçu comme un rythme binaire absent/présent, crée chez l'infans le terrain de deux mondes : celui du symbolique du son maternel et celui du réel par le silence inhumain de son absence. Pour travailler cette question d'une création en plusieurs temps, Lacan sera amené à commenter les premiers versets de la Genèse et à repérer « *qu'on ne remarque pas que l'idée créationniste du Fiat lux inaugural n'est pas une nomination. Que du symbolique surgisse le réel – c'est ça l'idée de la création – n'a rien à faire avec le fait que, dans un second temps, un nom soit donné*²⁷⁶ ». On entend, en effet, de saisir comment la création du trou du réel peut précéder la nomination de ce trou qui, dans l'après-coup, sera nommé par le désir de nommer ce trou.

Autrement dit, si la création du trou du ratage est nécessaire, dans le même temps, ce qui donnera au trou son nom et qui servira à le recouvrir aura aussi la structure d'un trou. De ce fait, l'action consistant à nommer le trou ne pourra aller que jusqu'à atteindre le point limite où échoue toute action visant à le nommer – et que nous connaissons depuis Freud sous le nom de refoulement originaire, l'*Urverdrängt*. Pour présentifier la création de ce trou, Lacan choisira d'ajouter un temps antérieur au *Fiat Lux* qu'il appellera le *Fiat trou* : « *J'essaye de me réduire à nommer ce que j'appelle avec Freud l'Urverdrängt, ce qui se résume en somme à nommer le trou. C'est partir de l'idée de trou. C'est dire, non pas Fiat lux, mais Fiat trou*²⁷⁷. »

Partant de là, la *Werfen*, ce rejet du mauvais objet qui ne lui apporte pas satisfaction, doit s'articuler à une deuxième acceptation, la *Bejahung*, qui est une acceptation d'une castration. Il s'agit d'une *Bejahung* de l'expulsion (de l'*Ausstossung*) dont l'épreuve consiste à savoir si le pré-sujet retrouvera cette première représentation unifiante et continue de l'Autre dans la réalité (constituant ce que Freud a appelé le jugement d'existence), et à défaut, s'il acceptera la réalité selon laquelle le ratage est inhérent au rapport.

Il est important de noter ici que l'enjeu de cette perte lui sera facilité ou non par l'insistance de l'Autre maternant faisant l'épreuve de sa propre castration. A. Didier-Weill y voit la rencontre avec un Autre absolu qui insistera en le nommant : « *Toi*²⁷⁸. »

²⁷⁶ Lacan, J., Le séminaire (1974-1975), Livre XXII, *R.S.I.*, Leçon du 13 mai 1975, *op. cit.*

²⁷⁷ Lacan, J. (1975), « Des religions et du réel », in *La Cause du désir*, n°90, 2015, p. 12.

²⁷⁸ « *Je veux simplement vous indiquer que le mot – à entendre avec l'accent que cela comporte, solution d'une énigme, fonction problématique, – se situe dans l'Autre, par l'intermédiaire de qui se réalise toute parole pleine, ce tu es où le sujet se situe et se reconnaît.* » (Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 182.) Lacan portera une importance particulière à ce tutoiement car il a

Le sort du sujet se jouera dorénavant dans sa rencontre ou non avec une instance qui, localisée dans l'Autre, peut insister sur l'appel de l'infans. Autrement dit, l'Autre va pouvoir revenir, non plus avec un rythme musical continu, mais avec un autre signifiant, celui du Nom-du-père²⁷⁹, qui fera entendre à l'infans qu'au-delà de ce traumatisme, il peut se fier à lui et qu'il reviendra avec insistance, apporter de nouvelles réponses et de nouvelles interprétations aux cris de l'infans.

Le signifiant du Nom-du-Père est une production signifiante, sidérante, ayant la structure du « *mot d'esprit*²⁸⁰ », qui va agir doublement de façon à couvrir la face de ce trou en le substituant à une autre présence, celle d'une insistance qui n'a déjà plus la même structure que le rythme initial.

C'est l'opération de la métaphore paternelle avec la mise en place du signifiant phallique qui sortira le sujet de la sidération du traumatisme sexuel : « *Le Nom-du-Père, c'est le phallus [...] Ce qui est clair c'est que c'est le Phallus bien sûr, mais que c'est tout de même le Nom-du-Père. Ce qui est nommé Père, le Nom-du- Père, si c'est un nom qui lui, a une efficace, c'est précisément parce que quelqu'un se lève pour répondre*²⁸¹. »

La « passibilité » de l'infans

C'est alors que, se faisant un bon entendeur de l'appel de l'infans, l'Autre revient avec une nouvelle signification. Mais pas pour longtemps puisque son insistance devra nécessairement passer par une nouvelle absence qui va ouvrir la voix au pré-sujet. Ou plus précisément, qui va ouvrir la voie à une activité dans son rapport à l'Autre.

pour lui la fonction de destituer le rythme de l'Autre, ce « Il » tout-puissant, pour élever le pré-sujet à la « *tutoïter* ». *Ibid.*, p. 341.

²⁷⁹ Lacan, s'inscrivant dans la continuité de Freud en ce qui concerne la place du père, va élaborer sa fonction à travers le concept du Nom-du-père.

²⁸⁰ Position qu'aura à assumer le musicothérapeute dans ce retour organisé par le dispositif : « *C'est en ce point que surgit le sens exceptionnel de la dette qui m'incombe si l'Autre vient à me donner ce qu'il n'a pas : par exemple, s'il est analyste, une interprétation ayant la structure du mot d'esprit.* » Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi, op. cit.*, p. 317. Le don est celui fait par le musicothérapeute prenant à sa charge le balbutiement du patient. Une fois traité, le musicothérapeute le fait entendre au patient tel un mot d'esprit dans lequel se fait entendre une insistance.

²⁸¹ Lacan, J., *Le Séminaire (1971), Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éd. du Seuil, 2007, p. 172.

Pour comprendre cette idée, il faut considérer que le pré-sujet se rend actif dans les alternances de l'Autre. Comment ? Le signifiant pulsait déjà dans la voix maternelle et à réapparaître, le sujet le reconnaît et peut lui dire à nouveau « oui ».

D'ailleurs, n'est-ce pas ce que Freud lui-même a repéré dans son texte « La dénégation » ? Dans ce dernier, Freud considérait que le second jugement d'existence se met en route lorsque, dans l'alternance présence/absence de l'Autre, l'infans tente de « *présentifier une nouvelle fois quelque chose de perçu une fois*²⁸² » - autrement dit, une première fois.

En cela, le « oui » qu'il répond au signifiant de l'insistance n'est pas aussi passif que le premier – le « oui » qu'il adresse au rythme de l'Autre (*Vereinigung*). Ici, la *Bejahung* du signifiant prend la forme d'une affirmation. Une affirmation qui ne peut s'articuler que si elle est corrélée à un dire de l'Autre. Appuyons-nous sur le commentaire de B. This et P. Theves pour voir où cette double affirmation nous mène :

« *Bejahen, c'est répondre affirmativement, c'est dire oui (ja) à une affirmation antérieure émise par l'autre. Il parle et je dis oui, donc je confirme. L'affirmation, en allemand, se dit « Behauptung ». [...]. Devions-nous traduire bejahen par confirmer ? asserter ? La Bejahung est-elle une assertion ? [...]. Le mot « assertion » [...], concernant le vrai et le faux, [...] introduirait le caractère logique que Lacan développe, à partir de la Bejahung (le signifiant « s'accommodant du vrai et du faux, le signifiant et sa relation avec la vérité » [...]. Le verbe « asserter » n'est pas utilisé, mais il permettrait, au-delà de la logique classique, de poser un faux qui n'exclurait pas le vrai*²⁸³. »

Grâce à ce commentaire, l'on peut donc avancer que la *Bejahung* est autant une affirmation qu'une confirmation. Nous pensons, en effet, que la *Bejahung* a deux faces : l'une est une confirmation de ce que retrouve le pré-sujet dans le discours de l'Autre - ce qui renvoie au vrai. Tandis que l'autre est une affirmation qui le positionne comme actif dans cette reconnaissance et qui, de ce fait, s'articule à ce qui est faux.

C'est donc un « oui » actif car il dit « oui » à quelque chose qu'il reconnaît dans la réapparition de l'Autre. A. Didier-Weill propose d'ailleurs le terme « *passible*²⁸⁴ » faisant du passible, un actif.

²⁸² Freud, S. (1925), « Die Verneinung », *op. cit.*, p. 13.

²⁸³ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁸⁴ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 301.

Cette possibilité ou cette activité est, nous semble-t-il, ce que Freud a souhaité définir par l'action de juger. Qu'est-ce que le juger ? Pour définir ce terme, Freud écrit : « *Le juger est l'action intellectuelle qui décide du choix de l'action motrice, met fin à l'ajournement du penser et, du penser, fait passer à l'agir*²⁸⁵. »

Ce renversement nous semble changer la donne de la partie qu'est cette aventure psychique, car elle positionne l'infans dans un rapport actif à son environnement.

Premiers pas vers une métapsychologie du processus de négociation

De la même façon que, précédemment, nous avons renversé le rapport entre l'instrumentiste et l'instrument, nous renverserons ces temps logiques de l'aventure subjective pour, cette fois-ci, mettre l'accent sur le rapport de l'infans à son environnement maternel. L'enfant sera alors positionné en place de numérateur (cf. p. 90.), ce qui amènera à le positionner lui-même dans une place active, bien que « tâtonnante²⁸⁶ » selon Freud, au sein de ce rapport.

Pour saisir ce rapport, nous suivons les développements que J.-M. Vives a consacrés au concept de pulsion invocante²⁸⁷. Ce concept est largement impliqué dans le processus d'oubli de la voix de l'Autre visant à ce que le pré-sujet se fasse entendre – ce qui est l'enjeu du refoulement originaire et de ce que J.-M. Vives a appelé le « *point sourd*²⁸⁸ ».

Or, cet oubli ne peut s'engager que par une co-construction signifiante, soutenue par l'improvisation maternelle.

Ici, l'intuition que nous poursuivons est, encore une fois, inspirée d'une idée originale de B. Sève selon laquelle l'instrument de musique obligerait l'instrumentiste à s'accorder. En effet, nous verrons comment les cris du bébé, qui sont une expression d'une *Werfen* laissant entendre une condition²⁸⁹ à ce rejet, peuvent exiger éthiquement de la mère à entrer dans un

²⁸⁵ Freud, S. (1925), « Die Verneinung », *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ À côté des objets pulsionnels tels que les a repérés et définis Freud (oral, anal et phallique), Lacan en introduit deux nouveaux que sont l'objet « regard » et l'objet « voix ».

²⁸⁸ « *Lieu où le sujet, après être entré en résonance avec le timbre originaire, s'y est rendu sourd pour pouvoir disposer de sa propre voix en se mettant à l'abri de celle de l'Autre.* » Vives, J.-M., *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, *op. cit.*, pp. 37-42.

²⁸⁹ Rappelant la condition inhérente de l'instrument dont on a vu qu'elle est énigmatique pour l'instrumentiste.

processus psychique de négociation nécessaire pour répondre à l'énigmatique de ce cri, et *in fine*, transmettre à l'enfant une capacité de pouvoir répondre à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre.

Pulsion invocante et improvisation maternelle

C'est donc à partir des thèses de J.-M. Vives sur le processus impliqué dans la pulsion invocante que nous préciserons nos hypothèses. L'auteur avance que c'est le processus d'improvisation qui soutient la co-construction signifiante entre l'infans et son environnement maternel pour l'intégrer à l'ordre symbolique et au langage.

Quittant, à sa naissance, l'état d'équilibre homéostatique, l'infans est amputé d'une part de lui-même. L'expression de cette rupture va se jouer dans son cri que Michel Poizat a nommé « *cri pur*²⁹⁰ ». Ce cri va avoir comme fonction d'attirer « *l'attention de l'environnement qui mettra en œuvre une action spécifique visant à neutraliser l'état de souffrance*²⁹¹ » de l'infans, nous dit J.-M. Vives.

Ce qui laisse entendre qu'à la naissance du sujet, il y a l'existence d'un Autre désirant qui peut se faire bon entendeur du cri de l'infans en le supposant comme un appel. C'est ici le premier temps de la pulsion invocante. En effet, cette dernière vient du fait de l'Autre maternant qui, recevant ce cri, le traduit en appel – d'un « cri pur » à un « cri pour » (Poizat, 1986). L'Autre va s'attacher à lire ce cri comme une demande signifiante. Il commence donc par poser une question que l'on pourrait formuler « *Che Vuoi ?*²⁹² » ou, en suivant J.-M. Vives, par : « *Que veux-tu que je te veuille ?*²⁹³ » Ce premier temps met, dès sa naissance, l'infans dans une position où il veut dire quelque chose et c'est ce qui donnera toute la teneur en tant que processus de subjectivation à la pulsion invocante.

²⁹⁰ Poizat, M., *L'opéra ou le cri de l'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur de l'opéra*, Paris, A.M. Métailié, 1986.

²⁹¹ Vives, J.-M., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? », in *Enfances & Psy*, n°58, éd. Érès, 2013, p. 42.

²⁹² C'est dans le séminaire *La relation d'objet* que Lacan fera pour la première fois référence au *Che Vuoi ?* (Lacan, J., *Le Séminaire (1956-1957)*, Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 169) en reprenant cette formule tirée du livre *Le Diable amoureux*, in Cazotte, J. (1772), *Le Diable amoureux*, Italie, Librio, 1994, p. 15.

²⁹³ Vives, J.-M., « De l'improvisation maternelle », in *Cliniques méditerranéennes*, n°93, éd. Érès, 2016, p. 34.

Dans un second temps, ce processus continue avec l'acceptation de cet appel par l'infans. Dès lors, le dilemme dans lequel se trouve le petit d'homme est que la voix de l'Autre et les manifestations de son désir sont profondément énigmatiques pour lui. Il faut, en effet, considérer que l'appel de la mère est, pour l'infans, pure voix énigmatique, au point que cette voix exprime un désir absolu à l'égard du sujet. Interrogation du sujet en devenir que Lacan a traduit par la formule « *Que me veux-tu ?* », annonçant déjà la volonté de l'infans de voiler le désir de l'Autre de peur de s'y trouver totalement aliéné.

Nous pourrions traduire le « *Che Vuoi ?* » de l'infans par un : « *Que veux-tu que je sois pour toi ?* » La demande étant énigmatique, l'infans tente de se constituer en objet de jouissance. C'est ce que Lacan a repéré comme une « *commune illusion de phallicisation réciproque*²⁹⁴ ».

Le désir de l'Autre étant biface, il est à la fois appel à advenir mais aussi appel à venir, à jouir du désir de l'Autre²⁹⁵. Il existe donc un caractère menaçant au désir de l'Autre, à l'appel de l'Autre. Nous pourrions d'ailleurs traduire cette position de l'appel maternel : « *Que veux-tu que je te veuille ?* » que nous écrivons de la façon suivante : « *Que veux-tu ? Que je te veuille !* »

La possibilité d'une bascule subjective de l'infans pour voiler la voix maternelle, se jouera à partir de l'interprétation que fera l'Autre de l'appel qu'il a supposé. Autrement dit, c'est le désir de la mère qui va impulser et soutenir cet appel et la réponse qu'elle y donnera. Une réponse qu'elle devra improviser et soutenir. C'est donc le terme d'improvisation qui est désigné ici comme le processus qui permet à la mère, avec son désir qui en est à l'origine, d'inter-prêter le cri de l'infans et ses réponses pour les traduire en appel à advenir.

Pour comprendre le processus qui sous-tend cette interprétation, J.-M. Vives nous propose un rapprochement avec l'improvisation en jazz : si l'improvisation musicale suppose d'intégrer d'abord la structure harmonique du morceau – soit « *un savoir et pouvoir y faire*²⁹⁶ » avec la structure musicale intériorisée – alors il existerait une grille inconsciente qui sous-

²⁹⁴ Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, op. cit., p. 358.

²⁹⁵ Au moment d'évoquer le « *Che Vuoi ?* » dans *La relation d'objet*, Lacan ajoute : « *Cette interrogation fondamentale nous donne de la façon la plus saisissante une illustration de la fonction du surmoi.* » Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 169.

²⁹⁶ Vives, J.-M., « De l'improvisation maternelle », op. cit., p. 30.

tendrait l'improvisation maternelle. C'est le rapport qu'entretient la mère au langage et à la loi, son savoir y faire, à l'endroit de son rapport avec son bébé.

L'improvisation devient dès lors la réponse que fait la mère à l'infans après avoir abordé « *sa propre castration, refusant la toute-puissance et intégrant la différence entre elle et son enfant*²⁹⁷ ». Dans cette dialectique, c'est donc le voilement maternel de sa propre jouissance au lieu de celle du bébé qui donnera la teneur du voilement de la voix maternel par le sujet naissant, soit une transmission de ce voilement.

En voilant la voix énigmatique et signifiante de l'Autre, l'infans est introduit à l'acte d'oubli originaire sous le nom de refoulement originaire, soit l'*Urverdrängt*.

C'est de cette façon que se boucle le circuit de la pulsion invocante : par la prise de parole du sujet qui donnera de la voix et deviendra lui-même invocant, en faisant passer la voix de l'Autre au second plan. Il crée ainsi une « *position subjective où [il] constitue un Autre non sourd susceptible de l'entendre* ».

Ainsi, la façon d'improviser de l'Autre maternel s'entendra dans son interprétation signifiante en résonnance avec et pour l'infans. Rapport d'altérité qui se construit avec et pour le bébé car ce dernier répond à partir des signifiants que lui offre l'environnement maternant. Cela enrichit encore un peu plus la définition de la fonction d'improvisation qui, par son jeu en duo, est constituée d'allers et de retours permettant à l'environnement de modifier et/ou de confirmer et/ou de préciser, soit d'insister sur l'interprétation signifiante adressée au bébé.

La négociation entre l'enfant et la mère et l'avalanche des figures de l'Autre

Il apparaît cependant que ce que défend J.-M. Vives à travers le processus d'improvisation engage plus que le terme d'improvisation. Ce terme ne traduit qu'en partie ce qui se joue dans et par la mère avant que celle-ci ne donne ses interprétations, soit en amont du moment où elle engage la marque de son désir dans sa parole. De fait, improviser, c'est déjà transmettre puisque c'est s'adresser à l'autre/Autre.

Le terme d'improvisation semble en effet indexer la modalité du dire subjectif. Et bien que J.-M. Vives repère qu'il s'agit d'un processus, d'un « savoir et un pouvoir y faire » avec

²⁹⁷ Vives, J.-M., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? », *op. cit.*, p. 46.

deux lois antinomiques du sujet, pourrions-nous y ajouter la description qui est à l'œuvre dans l'improvisation.

Ce processus nous choisissons de l'appeler : la négociation.

Avec ce dernier, nous faisons l'hypothèse qu'il y aurait une nouvelle strate dans le rapport entre l'environnement maternant et l'infans résonant avec le champ musical : un duo (mère-mère/infans-mère/infans-infans²⁹⁸) en deçà du duo de l'improvisation, et donc un accordage en-deçà de l'improvisation.

Commençons par revenir sur la formule utilisée par J.-M. Vives pour traduire la supposition à deux faces que propose l'environnement maternant à l'infans. Nous l'avons divisé pour proposer au lieu d'un « *Que veut-tu que je te veuille ?* » un « *Que veux-tu ? Que je te veuille !* »

Ici, c'est l'articulation de la question (« *Que veux-tu ?* ») et de l'assertion (« *Que je te veuille !* ») qui opère. Il est question ici que la mère suppose que ce cri est un appel et, parallèlement, que cette supposition implique nécessairement une question sidérante propre à l'environnement maternel qui, pour improviser une réponse adéquate, aura à traiter ce qu'elle veut pour le bébé. Pour la mère, il s'agit du rapport à son propre inconscient, d'un désir qui lui échappe. Et c'est pour cette raison que la question maternelle est profondément énigmatique pour l'enfant.

Cette énigme, nous pouvons l'analyser à la lumière de ce qu'a proposé J. Laplanche (et que nous avons déjà convoqué lors de la critique des PPG) à savoir que la dimension de l'énigme se trouve du côté de l'Autre car son message est « *compromis par la sexualité inconsciente de l'adulte*²⁹⁹ ».

Pour cela, il part de la nécessité de penser l'Autre comme un autre qui a aussi un inconscient qui lui échappe tout autant que celui du sujet échappe à ce dernier. Il ira même

²⁹⁸ Freud dans *L'Esquisse* dit que l'enfant est en contact avec ses propres cris. [En ligne], URL du site Essaim : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2014-1-p-25.htm> (consulté le 19/02/2021)

²⁹⁹ Laplanche, J., *op. cit.*, p. 132.

On retrouve déjà cette thèse chez Freud lorsque dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, il écrit : « [...] cette dernière personne – qui en règle générale est bien la mère – considère l'enfant lui-même avec des sentiments provenant de sa propre vie sexuelle, le caresse, lui donne des baisers et le berce, le prenant de manière tout à fait nette pour substitut d'un objet sexuel à part entière. » Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. fr., Œuvres complètes, tome VI, Paris, Puf, 2006, p. 161.

jusqu'à rappeler cette évidence qui n'en est pas moins sidérante : « *Cette différence, que même les psychanalystes ont tendance à oublier, c'est tout simplement que l'un n'a pas encore d'inconscient sexuel, et que l'autre en a*³⁰⁰. » Laplanche part de ce constat pour démontrer que le message de l'Autre est énigmatique pour le sujet qui le reçoit mais aussi pour l'Autre lui-même.

Ce postulat amène Laplanche à considérer que l'enjeu du rapport à l'Autre est de réussir à traduire ses messages énigmatiques, ce qui constitue sa « *part d'altérité irréductible*³⁰¹ »³⁰². Les messages énigmatiques de l'Autre sont, dans la scène originaire, les messages que l'adulte passe à l'enfant en y laissant échapper son rapport à sa sexualité, à son propre inconscient. C'est ce que Laplanche appelle « *un message compromis*³⁰³ ».

La problématique étant que le message parasité de l'adulte va arriver à l'enfant qui lui « *n'a pas encore d'inconscient*³⁰⁴ », nous dit J. Laplanche. Ou du moins, l'enfant n'a pas encore d'inconscient sexualisé. Autrement dit, l'infans va recevoir la proposition de l'Autre comme un message opaque qu'il lui faudra déchiffrer, traduire, pour répondre à l'autre et non plus de l'Autre.

Cette tentative de traitement du message énigmatique, nous dit J. Laplanche, sera faite avec les moyens du bord puisque l'enfant ne dispose d'aucun moyen psychique élaboré pour répondre. Le cri serait donc un moyen de répondre.

Si nous nous en tenons aux précédentes élaborations théoriques sur l'aventure subjective et sur ce que nous propose J.-M. Vives quant à la nécessité d'un traitement de la mère pour se différencier de son bébé, alors nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle, quand bien même le cri est un moyen du bord, il n'en semble pas moins obliger éthiquement la mère à mettre un bord à la jouissance d'un objet phallique, à revoir la tendance de son désir au lieu de

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

³⁰¹ Laplanche, J., *op. cit.*, p. 53.

³⁰² L'on peut aussi considérer que cette part d'altérité irréductible est ce que Lacan a pointé dans le séminaire de *La relation d'objet* lorsqu'il expliquait que l'objet maternel peut manquer à l'appel de l'enfant. Aussi, il ne s'agit pas de considérer l'absence de l'Autre comme une absence dans la réalité. On peut tout à fait imaginer que dans la réponse de la mère à l'appel de l'enfant, il subsiste un point d'absence qui la situe du côté du réel. Ainsi, en manquant à l'appel, elle montre qu'elle est un Autre qui manque déjà. Elle est un sujet qui tente de trouver dans l'enfant, une réponse à son propre appel resté sans réponse, revenant ainsi aux « *racines infantiles du monde adulte.* » Klein, M. (1959), *Les racines infantiles du monde adulte*, in *Envie et gratitude et autres essais*, Domont, Éd. Gallimard, 2014, p. 95.

³⁰³ Laplanche, J., *op. cit.*, p. 132.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

celui de l'enfant. De même, le cri fait que la mère insiste encore et encore pour traduire l'énigmatique cri de l'enfant de la même manière que l'instrumentiste doit insister sur son désir de jouer face à la résistance que lui oppose l'instrument de musique. En ajoutant enfin, que l'environnement maternant insiste sur son désir d'invoquer du sujet.

En effet, nous retrouvons là une tendance de J. Laplanche consistant à rester dans une dialectique où la réponse de l'enfant n'a pas de conséquence dans le rapport à la personne qui prend soin de lui. Pour l'auteur, le rapport est foncièrement asymétrique et il trouve son origine dans l'autre adulte. Or, ce n'est pas parce que l'enfant n'a pas la réponse appropriée à l'énigme du message de l'Autre qu'il ne formule pas pour autant une réponse. Une réponse qui s'immiscerait au sein même de sa passivité – nous renvoyons au concept déjà évoqué de « passibilité » chez A. Didier-Weill.

Pourtant, Laplanche va repérer que la confrontation des parents à l'existence de l'enfant – comme on dirait l'existence de l'instrument – fait appel aux « *fantaisies sexuelles les plus anciennes [et] sont remises en mouvement chez l'adulte [...]*³⁰⁵ » Autrement dit, ce rapport va nécessairement convoquer des motions énigmatiques de l'infans qu'était jadis l'adulte. Renvoyant probablement à ces restes non analysés, ces échecs de traduction, qui resteront à la charge du sujet et qui reviendront sous la forme du *Che Vuoi ?* surmoïque. Laplanche ne continue donc pas cette voie d'un rapport réciproque, voire d'un rapport partenaire, en duo, entre l'environnement maternant et le nourrisson.

Pourtant, à lire attentivement Freud, nous retrouvons de nombreuses traces d'un possible rapport allant de l'enfant à l'environnement qui prend soin de lui. Reprenons pour cela cette idée de Freud selon laquelle :

« *Le commerce de l'enfant avec la personne prenant soin de lui est pour celui-ci une source intarissable d'excitation sexuelle et de satisfaction partant des zones érogènes, d'autant plus que cette dernière personne – qui en règle générale est bien la mère – considère l'enfant lui-même avec des sentiments provenant de sa propre vie sexuelle, le caresse, lui donne des baisers et le berce, le prenant de manière tout à fait nette pour substitut d'un objet sexuel à part entière*³⁰⁶. »

Au début du passage, il est donc écrit : « *Le commerce de l'enfant avec la personne prenant soin de lui [...]* » Ce n'est pas la personne qui prend soin du bébé qui est « *une source*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

³⁰⁶ Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 161.

intarissable d'excitation sexuelle et de satisfaction » pour l'enfant. C'est le commerce avec la personne qui prend soin de lui. Ce n'est pas la même chose ! Si nous considérons que la source de l'excitation est la personne qui prend soin de lui alors l'enfant devient réellement un substitut de l'objet sexuel. Tandis que si la source, c'est le commerce avec la personne qui prend soin de lui, alors cela replace l'enfant dans une dialectique dans laquelle il commerce avec la mère. Et cela ne semble pas être une surprise pour Freud qui écrit « le commerce de l'enfant avec », et non pas « le commerce de la mère avec l'enfant ».

Ce changement d'orientation, allant de l'enfant à l'Autre, inverse le nécessaire traitement, autrement dit la traduction, pour la poser du côté de l'Autre. L'Autre aussi a à répondre de l'énigme que pose l'enfant par son cri. Il a à entrer dans une dialectique de négociation qui l'amènera à une réponse. D'ailleurs, le temps de latence, bien qu'apparaissant parfois comme simultané, entre le « *Que veux-tu ?* » et le « *Que je te veuille !* », sera d'autant plus sidérant si, par exemple, l'enfant vient à continuer de crier malgré une première interprétation maternelle : « *J'ai supposé à ton cri une demande, j'y réponds, pourquoi pleures-tu encore ?* » Autrement dit, l'adulte, en répondant à l'autoconservation du nourrisson, va se confronter à une résistance se traduisant par un « *Que veux-il que je lui veuille ?* »

Ce cri continue lui demande dès lors d'insister sur la supposition que l'environnement prêtait à l'enfant jusque-là. Et ce, en revoyant sa copie à l'endroit où l'infans aura rejeté une partie du soin maternel, aura rejeté une partie de l'énigme du message de l'Autre.

Imaginons cet exemple, somme toute banal, d'une mère qui répond au cri du bébé en lui supposant une faim. Imaginons maintenant qu'au moment de la tété – ce « *Je t'enfourne de la nourriture, au sens sexuel de l'intro-mission [...]*³⁰⁷ » – le nourrisson se débat et ne répond pas passivement à cette proposition, qu'il continue à crier... Quel recours trouvera alors la mère pour insister sur le désir qu'elle prête au bébé ? Si de façon très naturelle, elle va repositionner le bébé physiquement, il n'en reste pas moins que gît là un temps de latence psychique chez l'Autre et dans le rapport, durant lequel la mère devra trouver le moyen de traduire l'énigme du rejet du bébé pour lui proposer une nouvelle position. Lui proposer une nouvelle « position psychique » qui pourrait se traduire par une nouvelle position physique vis-à-vis de l'objet de substitution présenté et qui traduit une certaine intentionnalité, une certaine insistance de la mère.

³⁰⁷ Laplanche, J., *op. cit.*, p. 230.

Cette inversion du rapport implique que, pour que l'appel de l'Autre maternant ait la forme d'un « adviens », il est nécessaire que l'Autre maternant se confronte à lui-même en questionnant son propre devenir face à la question que lui pose le cri de l'infans, « *Che Vuoi ? Toi-même !* »

Comme si l'Autre maternant devait, pour être « invocant », pour prêter un désir non aliénant à l'infans, faire d'abord l'épreuve du désir de l'Autre que convoque le cri du bébé. Ce qui sous-entend que dès que l'Autre maternant se fait invoquant et pose sa question, la question lui fait retour à laquelle il doit alors répondre en premier.

Dans cette dialectique, le rapport invoquant au bébé exigerait la mise en place d'un rapport de l'environnement maternant au désir de l'Autre bébé pour la mère, que nous écrivons Autre^{BM}. Nous le distinguerons du désir de l'Autre maternelle pour le bébé : Autre^{MB} qui nécessite d'abord de se poser comme « *relation à l'autre personne (der Andere)* » pour devenir ensuite une relation avec « *une altérité devenue interne [...] (das Anderere)*³⁰⁸ », celle-là même face à laquelle se confronte l'adulte. Bien qu'il n'ait pas davantage exploité cette idée, cette réciprocité des figures de l'Autre rejoint, en un sens, la proposition de J. Laplanche, à propos de cette confrontation de l'adulte à ce « *moi-même jadis, livré aux soins corporels les plus délicieux et peut-être pervers*³⁰⁹ ».

L'Autre^{BM}, par l'énigme de son cri exigerait ainsi de l'Autre^{MB} qu'il entre dans un processus d'accordage qui s'apparente au rapport obligé de l'accordage entre l'instrumentiste et son instrument de musique. En cela, l'on comprend que ce rapport d'invocation convoque ce que l'on pourrait nommer un en deçà du duo. En-deçà du rapport entre le bébé et l'Autre^{MB}, est corrélé un rapport entre la mère et l'Autre^{BM}.

Nous allons, à ce stade, tenter de schématiser les étapes de la pulsion invocante et de ses éléments constitutifs.

1) Supposition - *Che Vuoi ?* de l'Autre^{MB}

Désir de l'Autre^{MB} —————> Bébé

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 233.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

L'Autre maternel prête son désir au bébé et lui suppose un désir que l'on pourrait également entendre à partir de la proposition : « Que veux-tu ? » : « Que je te veuille ! »

2) *Che Vuoi ? de l'Autre^{BM} : Che Vuoi ? Toi-même !*

Désir de la Mère ← Énigme de l'Autre^{BM}

La question de la mère est énigmatique pour le bébé qui est interrogé dans son désir qu'il ne balbutie pas encore. Il continue à crier faisant retourner la pulsion et exigeant de la mère qu'elle insiste encore sur son désir. D'où une nouvelle assertion : « *Que me veux-tu ? Que tu me veuilles !* » ou « *Que me veux-tu ? Que tu insistes !* » émis du lieu de l'enfant. Ceci face à l'incapacité du bébé de faire quelque chose de sa supposition.

3) **Insistance du désir de la mère : négociation et transmission**

Désir de la mère → Énigme de l'Autre^{BM}

La mère va composer avec l'énigme de l'Autre^{BM} pour trouver les signifiants nouveaux qui feront de son désir une insistance. C'est à ce moment que la mère montre son « savoir et pouvoir y faire » avec la jouissance du désir de l'Autre^{BM}. Et c'est ce qui sous-tend la transmission et l'interprétation.

4) **Réponse et désir du bébé**

Désir de l'Autre^{MB} ← Désir du bébé

L'insistance et le savoir y faire de la mère va résonner et affecter le désir du bébé qui, à son tour, va composer avec le désir de l'Autre^{MB} pour répondre de son propre désir.

5) **Supposition - Che Vuoi ? de l'Autre^{MB}**

Nous arrivons à la relance du circuit de la pulsion invocante qui, pour amener l'infans à une position désirante qui tienne, a besoin d'être rejouée et réactualisée.

Ce schéma nous permet de mettre davantage l'accent sur le processus à l'œuvre dans et par la mère avant la transmission du signifiant : un temps de latence semble nécessaire à la mère pour répondre de l'énigme qui lui vient du lieu de l'Autre.

De là, nous définissons la négociation comme le processus par lequel la mère tente de répondre au message énigmatique reçu depuis le cri du bébé. De façon concomitante, la négociation est le processus par lequel le bébé va tenter de répondre à l'interprétation signifiante et en partie énigmatique de la mère (puisque parasitée par son inconscient).

Nous retenons ainsi que dans cette dialectique de la négociation, le bébé devient un Autre pour l'Autre – et non un « *Autre de l'Autre* » comme énoncé par Lacan au cours de l'année 1959 dans son séminaire VI, *Le Désir et son interprétation*, pour faire valoir la non garantie de l'Autre : « *Le signifiant qui fait défaut au niveau de l'Autre*³¹⁰. ».

Ce rapport au carré, A^2 , oblige une négociation pour diviser l'Autre maternelle afin que cet Autre ne devienne pas un-voquant. Qu'il ne soit pas dans un rapport de virtuosité tel qu'il domestiquerait ou dominerait l'existence naissante du bébé. Autrement dit, un processus de négociation entre la mère et l'Autre^{BM} est nécessaire pour qu'elle ne s'aliène pas totalement au bébé avec qui il va dorénavant marquer une différence, un écart radical, un voilement de son propre rapport érotique à l'enfant.

Un style de négociation maternelle ?

Nous pouvons soutenir qu'il existe un processus de négociation concomitant à celui de l'improvisation qui donne une teneur à la modalité de transmission du désir de la mère. La mère, en faisant entendre sa voix, fera entendre à l'infans comment elle négocie avec la structure du signifiant. À partir de là, elle transmet à l'infans non seulement le conflit inhérent à la structure du signifiant mais aussi la façon dont elle traite ce conflit, soit la façon dont elle négocie. D'ailleurs, A. Didier-Weill est on ne peut plus clair à ce sujet. Il conclut même un de ces ouvrages sur cette question :

³¹⁰ Lacan, J., *Le Séminaire (1958-1959)*, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, *op. cit.*, p. 353. À ce propos, il semble que J. Laplanche n'ait pas pris la mesure de cette thèse lacanienne. En effet, pour montrer que ni Freud ni Lacan n'ont suffisamment pris en considération la dimension énigmatique du côté du message des adultes, et non plus que des enfants, il reprend la formule de Lacan, « *il n'y a pas d'Autre de l'Autre* », pour montrer que ce dernier ne croit pas en un inconscient du côté de l'Autre. Bien que nous le rejoignons sur nombre de ces thèses, il utilise en fait une formule Lacanienne qui vient précisément ouvrir la voie à l'énigmatique du côté de l'Autre. Car pour Lacan s'il n'y a pas d'Autre de l'Autre c'est que l'Autre manque ! Laplanche écrit : « [...] *les autres de la scène originaires, l'autre de la menace de castration sont comme s'ils n'avaient pas eux-mêmes de relation à leur propre inconscient, selon la formule de Lacan valable aussi pour Freud (et que je récuse), « il n'y a pas d'Autre de l'Autre »* » (Laplanche, J., *op. cit.*, p. 18). Il n'en reste pas moins qu'en considérant les apports de Laplanche il faille considérer non seulement que l'Autre manque mais en plus qu'il lui faut traiter le rapport impossible à l'enfant pour réussir à être manquant.

« Parmi les questions que nous faisons nôtres apparaît celle-ci : comment le nouveau-né entend-il la façon dont la voix maternelle tente de résoudre ce conflit entre diachronie et synchronie qu'elle a reçue de la structure du signifiant ? Nous supposons à cet égard que certains types de solutions ont pour issue la possible transmission de la pulsion invoquante alors que cette issue ne serait pas trouvée si le conflit avait été, par exemple, traité par une forclusion.³¹¹ »

En définitive, c'est à la condition de ce processus de négociation que l'Autre pourra proposer une présence autre qui n'a déjà plus la même structure que le rythme initial. Une présence qui s'articule, sans l'exclure, à l'absence, au manque de signifiant dans l'Autre. Une place est alors laissée au malentendu, à cette succession qui permet à l'infans de répondre à son tour de l'énigme posé par l'absence dans l'Autre.

Le processus de négociation est donc ce processus qui permet de traiter le ratage inhérent à ce rapport originaire, non pas en le colmatant, mais en l'articulant à une présence qui laisse le manque advenir sous la forme d'un appel. C'est ainsi qu'une place est laissée pour que l'enfant y objecte une réponse. À ce stade, l'on peut supposer que la négociation participe du refoulement originaire. À partir de là, le refoulement originaire n'est pas seulement un acte d'oubli mais aussi une façon d'oublier. Et c'est ce savoir-faire consistant à oublier, ce savoir-oublier qui donnera la teneur de nos procédés de refoulement secondaire³¹², soit la teneur de nos aménagements psychiques futurs.

Pour conclure sur la différence entre l'improvisation et la négociation, nous pourrions reprendre la distinction que fait B. Sève entre l'accordage et le prélude. Le prélude est ce moment où, après l'accordage de l'instrument, l'instrumentiste vérifie l'accord de son instrument. Autrement dit, il vérifie que le pacte tienne entre lui et son instrument. C'est donc un moment de pure improvisation durant lequel le musicien présente l'instrument de musique « *comme un instrument en instance de s'effacer devant la musique [avant de retrouver] son statut de médiation oubliée*³¹³ ».

³¹¹ Didier-Weill, A., *Invocations, Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 175.

³¹² « *Les refoulements après-coup « ...présuppose des refoulements originaires ayant eu lieu auparavant qui exercent sur la situation récente leur influence attractive. Sur ces arrières plans et ces stades préliminaires du refoulement, on connaît encore bien trop peu. [...] Il est tout à fait plausible que des facteurs quantitatifs comme la force excessive de l'excitation et l'effraction du pare-stimulus constituent les occasions immédiates des refoulements originaires.* » Freud, S. (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. J. et R. Doron, in *Œuvres complètes*, Vol. XVII, trad. col., Pu, Paris, 1992, p.212.

³¹³ Sève, B., *op. cit.*, p. 122.

La négociation et l'improvisation sont alors des processus presque simultanés mais bien distincts dans les enjeux. La négociation est le processus par lequel le sujet répond à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre, tandis que l'improvisation est l'acte par lequel est vérifié dans le dire que le désir de l'Autre est maintenant supposé, mis au second plan.

Une négociation à trois bandes : la nécessité d'un reste à traiter

Lorsque J.-M. Vives propose que la capacité d'improvisation de l'environnement maternel repose sur le rapport qu'entretient la mère avec le langage et la loi, il nous faut entendre que la mère se tourne vers l'instance du père qui se voit dès lors impliquée dans le processus de négociation sous-jacent à l'avancée de la pulsion invocante. Pour le saisir, nous allons tenter de situer la fonction du Nom-du-Père dans cette négociation originare. À partir de là, nous soutiendrons que l'issue du traitement de la jouissance de l'Autre dans son rapport à l'enfant, relèvera d'une position pas-toute soumise à la jouissance phallique et que Lacan a repérée comme une autre jouissance ou une jouissance supplémentaire réservée à une certaine position dite féminine.

En effet, nous observons qu'en dépit du fait que la jouissance phallique est nécessaire pour couvrir l'impossible rapport à la mère, il est nécessaire qu'une part de ce recouvrement échappe à la signification phallique et soit laissée à la charge de l'enfant. Ce reste à traiter deviendra alors l'espace libéré pour une possible prise de parole de l'infans. Un espace pour se faire entendre. Dimension du reste à traiter posant d'ailleurs le rapport à l'Autre comme nécessairement raté.

Pour le démontrer, nous reprendrons une thèse de Lacan déjà citée dans ce travail : « *Un père n'a droit au respect, sinon à l'amour, que si le dit, le dit amour, le dit respect, est – vous n'allez pas en croire vos oreilles – père-versement orienté, c'est-à-dire fait d'une femme, objet(a) qui cause son désir. Mais ce que cette femme en « (a)-cueille », si je puis m'exprimer ainsi, n'a rien à voir dans la question ! Ce dont elle s'occupe, c'est d'autres objets(a) qui sont les enfants auprès de qui le père pourtant intervient [...]*³¹⁴ »

Lacan nous livre ici quelques éléments de repères pour penser une dialectique de la négociation à un niveau familial. Il trace une ligne superposant plusieurs rapports. Il y a d'abord le dire d'un homme versant son désir à l'endroit d'une femme qui le cause. Ensuite, à la

³¹⁴ Lacan, J., Le séminaire (1974-1975), Livre XXII, *R.S.I.*, inédit, séance du 21 janvier 1975, *op. cit.*

condition qu'elle en fasse cas, qu'elle en fasse l'assomption, cet homme sera nommé père et interviendra de fait auprès de l'enfant car il interviendra dans la jouissance maternelle. Et lorsque Lacan dit que l'(a)-ceuille qu'en fera cette femme n'a rien à voir dans la question, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de rapport entre eux. Si ce qui cause le désir de cette femme est orienté vers l'enfant et que ce qui cause son désir ce n'est pas le père, il n'en reste pas moins qu'une adresse se joue dans ce rapport. Un rapport du couple parental qui finira par arriver aux oreilles de l'enfant et dont la teneur dira jusqu'à quel point le père intervient auprès de l'enfant.

Dès lors, l'on peut supposer qu'au-dessus du processus de négociation en jeu entre la mère et l'enfant, il y a une négociation qui va concerner le rapport entre une mère qui oriente son désir vers un enfant et un homme qui oriente son désir vers elle. Lorsque Lacan considère que la femme n'a rien à faire avec la question qui concerne cet homme, nous entendons qu'il peut y avoir ici, un sacré malentendu dans le couple parental. Un malentendu sur le désir et sur son adresse jusqu'au lieu de l'enfant. Un malentendu qu'il sera nécessaire de traiter dans le système susceptible de répondre aux appels énigmatiques qui viennent du lieu de l'enfant.

Cette nécessité du traitement des jouissances de chacun relève, comme nous allons le voir maintenant, du processus de négociation.

Pour commencer, rappelons qu'il y a au moins deux jouissances à considérer chez Lacan³¹⁵ : la jouissance phallique et la jouissance de l'Autre.

À propos de la jouissance phallique, Lacan nous dit qu'elle permet de couvrir l'impossibilité du rapport à l'Autre. C'est à ce niveau que nous repérons la fonction principale du phallus – symbole de la castration et du refoulement originaire donnant naissance au sujet en ce que celui-ci a renoncé à la jouissance absolue de l'Autre au profit de la jouissance phallique.

Quant à la jouissance de l'Autre, elle se réfère à la jouissance absolue de la mère, hors castration. Nous sommes là sur le versant aliénant de la jouissance maternel dont nous avons tiré le fil en partant de son rythme continue, en passant par la commune illusion phallique avec l'enfant, et enfin en arrivant à son appel énigmatique : « *Que veux-tu ? Que je te veuille !* »

³¹⁵ Il s'agit de « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », (Lacan, J., (1966), « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », in *Écrits II, op. cit.*, pp. 273-309.), et son séminaire *Encore* (Lacan, J., Le séminaire (1972-1973), Livre XX, *Encore*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.)

Cependant, Lacan ajoutera une « *autre jouissance*³¹⁶ », issue de la jouissance de l'Autre, mais marquée d'une perte.

Dans le séminaire *Encore*, Lacan lie la jouissance autre à la jouissance féminine, décrite comme « *supplémentaire*³¹⁷ » par apport à la jouissance phallique. Autrement dit, le phallus prend la place du signifiant du manque dans l'Autre, mais il ne peut pas entièrement le boucher puisqu'il existe une partie qui ne peut se soustraire au pouvoir du phallus. Cette autre jouissance se rapporte au pôle féminin mais dont la femme³¹⁸ ne peut cependant rien en dire.

C'est d'ailleurs ce qui amènera Lacan à barrer ~~La~~ femme, un modèle de ce que serait une femme, qui n'existe pas comme tel puisque qu'il est impossible de se représenter cette jouissance supplémentaire en tant qu'elle n'est pas-toute entière assujettie au phallus (ce qui est la règle).

Aussi, dans la position féminine, y a-t-il, d'une part, un fantasme du côté phallique (pourvoir l'autre du phallus) mais aussi une autre possibilité, qui est de viser à la complétude de l'Autre. Viser cette complétude, ce n'est pas essayer de compléter l'Autre mais bien tenter de faire avec le manque inhérent au rapport à l'Autre. C'est, par exemple, ce que tente de faire l'artiste, le chercheur ou le poète : ils visent tous à ce que l'on puisse rendre compte du signifiant du manque dans l'Autre en essayant de dévoiler le vide tout en le voilant dans son apparition même. Cela est, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur, du ressort de la sublimation tel que l'a définie Lacan dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse*.

L'appel énigmatique du bébé obligerait ainsi la mère à traiter un type de rapport à la Loi qui se rejoue spécifiquement dans le rapport parental. De là une question se pose : comment le couple parental va traiter le manque inhérent à son rapport ?

Dans ce détour qu'oblige l'appel de l'Autre^{BM}, le rapport de cet homme à cette femme, l'appel de cet homme à cette femme pourrait bien confronter l'homme à sa propre castration, soit à en faire l'épreuve. Puisqu'elle ne répondra pas-toute à sa demande : « *Ce dont elle s'occupe, c'est d'autres objets(a) [...]* » C'est donc la confrontation au manque auquel peut se

³¹⁶ Lacan, J., Le séminaire (1972-1973), Livre XX, *Encore*, op. cit., p. 66.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

³¹⁸ Cette position dite féminine est en fait une position subjective que chacun adopte vis-à-vis de la fonction phallique, dans la mesure où le sujet est libre de s'y soumettre tout entier ou pas. Il ne s'agit donc pas d'une position réservée à la femme en tant que sexe féminin, mais bien d'une position subjective qui dépasse le semblant défini par le discours, au semblant du sens sexuel.

confronter une certaine position masculine visant l'autre comme *objet a* et à sa volonté « d'utiliser » la femme pour combler son manque que LA Femme va échapper à la seule signification phallique pour faire entendre une autre position subjective dans le rapport. Un rapport qui, dès lors, n'est pas soumis entièrement à la loi phallique. Et nous faisons l'hypothèse que c'est ce traitement qui se transmettra à travers la métaphore du Nom-du-Père et dont la mère aura à faire cas.

C'est ce détour, soit la façon dont le père va répondre à l'appel énigmatique qui lui vient d'une femme, puis la façon dont l'environnement maternel répondra à l'appel du bébé (qui n'est déjà plus un « cri pur » puisqu'il a déjà été supposé par la mère), qui fera entendre à l'enfant qu'il n'est « pas-tout » phallique de la mère.

Ainsi, à la négociation entre la mère et l'enfant s'articulera nécessairement une négociation entre le désir de la mère et ce qui se posera comme Père. Le Nom-du-Père devenant une production métaphorique issue de ce processus de négociation à trois bandes.

Voici comment nous pouvons schématiser ce système de négociation à trois bandes à partir du circuit de la pulsion invocante :

Le bébé crie et la mère lui suppose un désir qui est, en fait, le désir de l'Autre maternel pour le bébé « *Que veux-tu ? Que je te veuille !* »

Le bébé trouve cette réponse énigmatique. Il continue de crier. C'est alors une partie de la question de la mère qui lui fait retour à travers un *Che Vuoi ?* de l'Autre^{BM} « *Che Vuoi ? Toi-même !* » Ici, le processus de négociation se met en route. C'est d'abord le processus par lequel le bébé va tenter de répondre à l'appel énigmatique qui lui vient du lieu de l'Autre maternel, et cela passe par le biais duquel la mère va répondre à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre^{BM}.

Obligée de se questionner sur l'insistance de son désir, dans ce qui cause son désir, la mère va se tourner vers le désir du père pour qui elle est une femme, soit un objet *a* qui cause son désir. Comment va-t-elle s'y prendre avec le désir du père ? Elle va se tourner vers lui pour lui demander un signifiant, celui de son amour pour elle, celui du voile que lui-même a posé sur l'objet *a* qu'elle représente à ses yeux. Comment a-t-il « bandé » ses yeux ? Par une négociation qui lui aura permis d'aimer cette Femme qui n'existe pas, qui manque (puisque'elle n'est pas-toute pour lui) et qui n'est donc pas toute soumise à la loi phallique. Cela questionne

donc le père sur sa propre castration, autrement dit, sur la façon dont il compose à partir du manque du phallus qui le constitue et que le désir d'une femme lui renvoie – l'obligeant, lui aussi, à négocier avec le désir de l'Autre^F. Soit la façon dont il négocie pour tenir l'objet *a* suffisamment à distance pour désirer.

On pourrait dès lors ajouter un processus supplémentaire à la maxime lacanienne déjà citée sur la fonction du Nom-du-Père : « Ce qui est nommé Père, le Nom-du-Père, si c'est un nom qui lui, a une efficace, c'est précisément parce que quelqu'un se lève pour répondre [à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre^F]. »

Se conjugue alors aux cris de l'enfant et aux signifiants de l'environnement maternel, le traitement du père et le traitement du couple parental³¹⁹. Le processus de négociation devient ici le processus par lequel le couple parental traite un manque réel, un malentendu dans leur rapport. Ce traitement aurait ici pour issue de faire avec l'énigmatique manque de chacun, en laissant subsister la possibilité d'un manque dans la structure, le manque de signifiant dans l'Autre visée par cette position dite « féminine ».

Nous pourrions ainsi ajouter à la définition de la négociation qu'elle est le processus par lequel le sujet répond à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre et dont l'issue est de réussir à faire avec le manque inhérent au rapport à l'autre/Autre. Le manque dans l'Autre étant ce qui sous-tend l'énigme du message.

Mais l'on peut aller plus loin et réinterroger ce que serait un rapport qui réussit à faire avec le manque. Si la jouissance phallique couvre l'impossible du rapport sexuel, soit le manque inhérent au rapport, et que le phallus vient s'inscrire à la place de défaut du sexe, alors on peut avancer que l'issue de cette négociation à trois bandes, c'est l'inscription du signifiant du manque dans l'Autre : le phallus. Cependant, une part échappe à ce recouvrement. Une part subsiste et c'est cela qui donnera matière à être traité. Autrement dit, une part de jouissance n'est pas recouverte et gît dans le rapport comme un reste à traiter. Ainsi, le rapport qui réussit à manquer, ou réussit à rater, est celui qui laisse subsister des restes qui seront à la charge de chacun mais qui ne seront pas traités en tentant de les colmater par et dans le rapport. Et c'est d'ailleurs à l'endroit de ce reste à traiter que la négociation aura lieu puisque c'est à cet endroit que le message de l'Autre sera énigmatique pour le sujet recevant le message.

³¹⁹ C'est cette dynamique que nous avons choisi d'appeler « l'avalanche des figures de l'Autre » dans le processus de négociation originaire.

Cette dialectique rejoint ce que nous avons déjà abordé à partir des avancées d'A. Didier-Weill lorsqu'il proposait d'interpréter l'énigme de la résistance de la terre (celle se trouvant entre les mains du potier), comme un trou réel dans le symbolique. Résistance rappelant au sujet que tout ne peut être symbolisé. Il est nécessaire qu'il subsiste dans le rapport une part de loi non écrite, une part de ratage.

Voici donc vers où nous mène cette considération capitale (et pourtant évidente) que l'enfant est actif dans son rapport à son environnement maternel.

Et c'est le rapport à l'instrument de musique qui nous a mis sur cette voie. En effet, l'instrument obligeant l'instrumentiste à s'accorder au manque. Cela oblige de fait l'instrumentiste à se repositionner lui-même dans le rapport, dans son désir, à partir du manque qui fait sa condition et sa cause (son corps n'est pas conçu pour jouer d'un instrument). En effet, lorsqu'il saisit l'instrument, l'instrumentiste est alors obligé d'entrer dans un processus de négociation à travers lequel il va tenter de répondre à l'appel énigmatique qui lui vient du lieu de l'instrument.

Sans plus attendre, après un approfondissement des enjeux du processus de négociation en revenant sur le terme original qu'a utilisé Freud pour parler du rapport, et que J. Laplanche a traduit par « commerce », nous proposerons une lecture nouvelle du cas du petit Hans pour y découvrir une dialectique familiale du processus de négociation.

Les « fr-actions » de la *Verkehr*

Comme nous l'avons mentionné, Laplanche n'a pas pris en considération cette « action » de l'enfant entraînant la négociation, alors même que tout son travail sur l'énigme du message de l'Autre y tendait pourtant de manière inévitable et que Freud a fait entendre un « commerce » qui positionne l'enfant comme actif dans le rapport à la personne prenant soin de lui.

Paradoxalement, la thèse de J. Laplanche sur la séduction généralisée va même jusqu'à infiltrer l'œuvre de Freud puisque c'est J. Laplanche qui dirigera les traductions des *Œuvres Complètes freudiennes* en proposant de traduire systématiquement le terme *Verkehr*³²⁰ par celui

³²⁰ Terme original que Freud utilise pour parler du rapport, de la relation, et que J. Laplanche traduit par « commerce » : « *Le commerce de l'enfant avec la personne prenant soin de lui est pour celui-ci une source intarissable d'excitation sexuelle et de satisfaction partant des zones érogènes [...]* » (Freud, S. (1905), « Trois essais sur la théorie sexuelle », *op. cit.*, p. 161.)

de « *commerce* ». Autrement dit, il semble que J. Laplanche se soit arrêté à la porte d'une « action » et d'une négociation de l'infans dans ce *commerce* avec l'environnement maternel.

Si nous en venons à réinterroger cette traduction, c'est parce qu'au sein de ce *commerce*, se trouve une qualité qui nous interpelle. En effet, il importe de signaler que le terme *commerce* met l'accent sur une transaction passée d'individu à individu, agissant pour leur propre compte. C'est d'ailleurs ce que Freud laisse entendre en 1905. Dans son écrit, le rapport à la mère y est inversé puisque c'est elle qui devient l'objet de l'enfant (à noter aussi que « le *commerce* » lui-même est la source de l'excitation sexuelle). Et c'est justement cet échange ou cette alternance de positions que nous aimerions mettre en perspective.

Partant de là, pour entendre et penser la réponse de l'infans à l'appel énigmatique de l'Autre dans ce *commerce*, il nous faudra revenir sur l'indice qu'a laissé Freud dans l'utilisation du terme de *Verkehr* et en proposer une nouvelle traduction. De fait, n'en déplaise à J. Laplanche, nous trouverons chez Freud et chez Lacan, les éléments qui intègrent la réponse de l'enfant dans la dialectique du *commerce* et de la négociation.

Par quel terme traduire le mot *Verkehr* ?

Il nous paraît en effet important de revenir sur les choix de traductions du terme *Verkehr* utilisé à maintes reprises dans les écrits freudiens, notamment lorsqu'il désigne les rapports entre l'enfant et son environnement maternant. En ce sens, être le plus fidèle possible à la signification de la *Verkehr* nous conduira à une définition plus rigoureuse du processus de négociation et de son articulation avec la question du ratage du rapport.

La traduction de *Verkehr* est loin de faire consensus. Les différentes éditions en français proposent généralement trois façons de traduire ce terme : dans les *Œuvres Complètes de Freud, Psychanalyse (OCF.P)* éditées aux Presses universitaires de France, *Verkehr* est systématiquement traduit par le terme de *commerce*. Et ce, depuis le glossaire des *OCF.P* qui indexe le terme allemand à celui de « *commerce*³²¹ » et à aucun autre mot (nous pensons, ici, à des termes apparentés par le sens, comme « rapport », « relation » ou encore « liaison » qui sont respectivement traduits dans ce même glossaire par les mots : *Verhältnis*³²², *Beziehung*³²³ et

³²¹ Bourguignon, A., Cotet, P. ; Laplanche, J. ; Robert, F., *Traduire Freud*, Paris, Puf, 1989, p. 197.

³²² *Ibid.*, p. 321.

³²³ *Ibid.*, p. 327.

*Bindung*³²⁴). On retrouve, par exemple, comme traduction de l'expression « commerce sexué », les mots : *Geschlechtsverkehr*³²⁵ et comme traduction du « commerce sexuel », le terme *Sexualverkehr*.

Ainsi, lorsque Freud écrit dans *Die Traumdeutung* : « [...]mit solchen Personen, mit denen sie im sexuellen Verkehr gestanden hat, oder welche mit den nämlichen Personen wie sie selbst sexuell verkehren. ³²⁶ [...] », les OCF.P traduiront : « [...] aux personnes avec lesquelles elle a eu un commerce sexuel ou bien qui ont un commerce sexuel avec les mêmes personnes qu'elle.³²⁷ »

Dans la même veine, mais cette fois-ci en 1910, Freud publiera *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* - essai dans lequel il tentera d'élucider les raisons de la « névrose artistique » du peintre. Il partira des premiers rapports de Léonard avec sa mère et écrira dans la version originale de *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* : « [...] und an die seligen Erinnerungen des Verkehrs mit ihr bewahrt ³²⁸ ». Là encore, les OCF.P traduiront *Verkehr* par : « [...] et aux souvenirs bienheureux du commerce avec elle [...] ³²⁹ »

À noter que, déjà en 1905 dans la publication du cas Dora (*Bruchstück einer Hysterie-analyse*), Freud concluait sur l'enjeu du transfert et les limites de la cure si l'analyste ne le prenait pas en compte, en affirmant : « *Dann hätte sich ihre Aufmerksamkeit auf irgend ein Detail aus unserem Verkehre [...] ³³⁰* » - ce que les OCF.P traduisirent par : « *Son attention se serait alors portée sur un détail dans notre commerce [...] ³³¹* »

Enfin, dans les rapports métapsychologiques que Freud établit entre les différentes instances de l'appareil psychique (ce qui fit l'objet d'un titre de chapitre en 1915 dans *Pulsions*

³²⁴ *Ibid.*, p. 278.

³²⁵ *Ibid.*, p. 197.

³²⁶ Freud, S. (1900), *Die Traumdeutung. Über den Traum*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet II/III*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, p. 156.

³²⁷ Freud, S. (1900), *L'interprétation du rêve*, trad.fr., in *Œuvres Complètes*, Tome IV, Paris, Puf, 1989, p. 185.

³²⁸ Freud S. (1910), *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet VIII*, Frankfurt am Main, Fischer, 1996, p. 205.

³²⁹ Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome X, Paris, Puf, 1993, p. 159.

³³⁰ Freud, S. (1905), *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, *Gesammelte Werke, in Chronologisch geordnet V*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 282.

³³¹ Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr., in *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Puf, 2006, p. 297.

et destin des pulsions), il écrivit « *Der verkehr der beiden System*³³² », que Laplanche traduisit par : « *Le commerce entre les deux systèmes*³³³. »

Dans d'autres éditions, nous retrouvons le terme de « relation » ou de « rapport ». Voici quelques traductions qui reprennent respectivement différentes citations allemandes précitées : dans *L'interprétation du rêve*, nous pouvons lire : « [...] avec des personnes avec qui elle a été en relations sexuelles ou qui ont des relations sexuelles avec les mêmes personnes qu'elles³³⁴. »

Dans les *Trois essais sur la sexualité*, la version de 2014 reprise chez Payot & Rivages propose plus prosaïquement : « *Le rapport de l'enfant avec la personne qui s'occupe de lui [...]*³³⁵ », ou chez Gallimard, en 1962 : « *Les rapports de l'enfant avec les personnes qui le soignent [...]*³³⁶ »

Dans la *Revue Française de Psychanalyse*, nous pouvons lire l'expression « nos relations³³⁷ » dans une traduction de 1928 de *Fragment d'une analyse d'hystérie*, traduit par M. Bonaparte et R. Löwenstein.

Enfin, dans *Trieb und Tribschicksale*, le titre du chapitre *Der verkehr der beiden System* a été traduit par *Les rapports entre les deux systèmes*³³⁸ dans une édition traduite par Laplanche et Pontalis, antérieure aux *OCF.P.*

Voici donc quelques-unes des possibles traductions rencontrées.

Au vu de ces dernières, il nous paraît peu probable que le terme « commerce » choisi par les traducteurs des *Œuvres Complètes*, coïncide de façon systématique avec ce que Freud voulait laisser entendre par l'usage du mot *Verkehrs*. Pourquoi ? D'abord, parce qu'au mot « commerce » correspond un autre terme allemand largement utilisé : *Handel*. Nous retrouvons les mots *HandelsVerkehr*, mais jamais *Verkehr* employé seul, pour désigner le commerce. Ensuite, il nous semble peu approprié d'utiliser le terme de « commerce sexuel » lorsque nous

³³² Freud, S. (1915), *Triebe und Tribschicksale*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet X*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.

³³³ Freud, S. (1915), *Pulsions et destins des pulsions*, trad.fr., in *Œuvres Complètes*, Tome XIII, Paris, Puf, 1994.

³³⁴ Freud, S. (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, Puf, 1999, p. 137.

³³⁵ Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 197.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr. par M. Bonaparte et R. Löwenstein, *Revue française de Psychanalyse*, Paris, n°1, G. Doin et Cie, 1928, p. 109.

³³⁸ Freud, S. (1915), *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Gallimard, 1990, p. 100.

souhaitons parler d'un acte sexuel comme c'est le cas dans *L'interprétation du rêve*. En français « le commerce sexuel » connote davantage une monétisation du rapport sexuel. En allemand, lorsqu'il s'agit de désigner un rapport sexuel, il est plutôt courant de dire « *Sexuellen Verkehr* ». C'est d'ailleurs dans ce sens que Freud l'utilisera dans *L'interprétation du rêve*.

Cette volonté de cohérence des traducteurs des *Œuvres Complètes* est justifiée dans l'ouvrage *Traduire Freud* qui en expose les principes. On a décidé, explique François Robert, de « s'appuyer, dès le départ, sur (une) approche globale du corpus freudien ³³⁹ ». En cela, la direction prise dans les *OCF.P*, a donc consisté à décider d'une traduction unilatérale et inchangée du terme allemand *Verkehrs*, et de l'utiliser dans toute l'œuvre de Freud.

Le problème d'une telle uniformisation est que cela entraîne l'abandon du sens original du mot allemand, en ne contextualisant plus le signifiant original à d'autres signifiants présents dans le texte. Autrement dit, sans contextualisation, la traduction perd de sa teneur.

Quant à la traduction du mot *Verkehrs* par le terme « relation » proposée par d'autres éditions, elle nous place également face à quelques difficultés. En effet, le terme allemand désignant la relation existe déjà chez Freud. Il s'agit de la *Beziehung*. Par exemple, l'expression « relation d'objet » que l'on retrouve, entre autres textes, dans *Deuil et Mélancolie*³⁴⁰ est une traduction de l'allemand « *Objektbeziehung*³⁴¹ ». La relation se dit donc *Beziehung*. Nous retrouvons aussi ce terme dans le glossaire des *OCF.P*³⁴². Nous pouvons donc souligner que même si le terme « relation » est déjà plus adéquat pour traduire *Verkehr* que « commerce », surtout lorsqu'il s'agit de relations sexuelles, il ne convient toujours pas puisque le terme allemand existe déjà sous la plume de Freud. Si Freud avait voulu parler de relation dans ses travaux, il aurait probablement utilisé le mot *Beziehung* à la place de *Verkehr*.

Revenons un instant aux racines de *Verkehr*. Pour le traduire, il nous faut séparer le préfixe *Ver* de *Kehr*. Le préfixe allemand *Ver* a pour fonction soit de renforcer un état, soit de désigner le contraire, soit enfin de donner un aspect péjoratif au mot utilisé. Le mot *Kehr*, quant à lui, désigne « le trafic » ou « la circulation ». Dans le cas de *Verkehr*, le préfixe a ici la fonction de renforcer l'idée du trafic ou de la circulation, en fonction du contexte où il est utilisé.

³³⁹ Bourguignon, A. ; Cotet, P. ; Laplanche, J. ; Robert, F., *Traduire Freud*, op. cit., p.155.

³⁴⁰ Freud S., « Deuil et Mélancolie », in *Métapsychologie*, op. cit., p. 202.

³⁴¹ Freud S. (1917), « Trauer und Melancholie », in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet X*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 435.

³⁴² Bourguignon, A. ; Cotet, P. ; Laplanche, J. ; Robert, F., *Traduire Freud*, op. cit., p.327.

Nous émettons donc une première hypothèse, selon laquelle Freud utilisait le terme *Verkehr* du fait que ce dernier a pour effet d'élever le contexte dans lequel il est utilisé, à la dignité du *Kehr* – lui-même renforcé par le préfixe *Ver*. Autrement dit, il est question d'un trafic, d'une circulation, voire d'une conduite vis-à-vis de quelque chose dans la relation en question.

Or, c'est précisément dans ce sens que Lacan utilisera le mot *Verkehr* en allemand pour la première et dernière fois dans ses séminaires. Dans la leçon du 26 juin 1957 du Séminaire sur *La relation d'objet*, et plus particulièrement dans ses développements et commentaires du cas du petit Hans, Lacan indique : « [...] nous voyons que le jour où il y a eu l'intervention de Freud, tout de suite après se produit le fantasme de l'enfant qui joue un rôle tout à fait majeur et qui donnera ensuite leur place, qui nous permettra de comprendre tout ce qui est sous le signe du *Verkehr*, c'est-à-dire des transports, avec tout le sens ambigu du mot. C'est que quelque chose se passe [...] »³⁴³ »

Se pose donc la question suivante : pourrions-nous, avec Lacan, traduire *Verkehr* par « ce qui se passe » pris au sens de « ce qui se déroule », mais en accordant à ce terme une autre dimension tout aussi essentielle, contenue dans la définition même du verbe passer et désignant ce qui se transmet, ce qui se refile ou ce qui se trafique³⁴⁴ ?

Ce qu'il est possible d'affirmer est que la problématique de la traduction se trouve dès lors déplacée. Plutôt que de tergiverser sur la traduction la plus adéquate de *Verkehr*, en prenant en compte ce qu'affirme Lacan, nous déplaçons le débat pour nous interroger sur « ce qui se passe » dans cette relation ou dans ce commerce. De ce point de vue, nous donnons crédit au suffixe *Ver* qui a pour fonction de renforcer la circulation ou le trafic. Donc, plus qu'une relation, la *Verkehr* devient « ce qui se passe » ou « ce qui circule » dans la relation.

La « fr-action » lacanienne

³⁴³ Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 403.

³⁴⁴ Aussi, le verbe intransitif de *Verkehr* est-il *Verkehren*. Ce dernier est utilisé pour désigner l'action consistant à fréquenter quelqu'un. Quant à son emploi transitif, il met l'accent sur la transformation de quelque chose en quelque chose d'autre. Signalons par ailleurs que dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud a proposé une autre variante de la *Verkehr* avec la *Verkehrung ins Gegenteil* : « Le renversement (d'une pulsion) dans le contraire » (Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, 5^e éd., Puf, 2009, p. 407). Il s'agit là d'un autre destin de la pulsion, à côté de celui du refoulement et de la sublimation. Le destin de la pulsion, serait-ce ce qui se « trafique » dans la *Verkehr* ?

Revenons maintenant à la dernière traduction utilisée pour désigner la *Verkehr* : le rapport. Si nous nous rapportons à l'index des *OCF.P*, il apparaît que le « rapport à l'objet » traduit ce que l'on rencontre chez Freud dans le terme de *Verhältnis zum Objekt*³⁴⁵. Faut-il en exclure, pour autant, l'emploi du mot rapport, pour traduire *Verkehr* ? La réponse n'est pas si certains...

De prime abord, dans le langage courant, il semble que l'emploi du terme « rapport » soit aussi légitime que celui du mot « relation ». Mais dans le contexte d'une théorisation de la psychanalyse qui est celui des écrits de Freud, une distinction apparaît entre « rapport » et « relation ». C'est Lacan qui la situera et la précisera en présentant *Verkehr* non pas comme un mot signifiant commerce ou rapport, mais comme un terme désignant un *processus*.

Dans la deuxième leçon du séminaire de l'année 1973-1974, *Les Non-dupes errent*, Lacan présente à son auditoire « un petit livre » qu'il avait chiné d'occasion et qui n'est autre que la parution de chapitres inédits de *L'interprétation du rêve*, et notamment le chapitre « *Les limites de l'interprétabilité* » que Lacan préférera traduire par : « [...] *les limites de l'interprétation (c'est ce que ça veut dire)* »³⁴⁶ ! On trouve sa version originale dans le premier Tome des *Gesammelte Werke*, sous le titre « *Die Grenzen der Deutbarkeit* »³⁴⁷, et sa version française dans le Tome XVII des *OCF.P*. Dans ce chapitre, donc, Lacan reprend le premier paragraphe et en livre une traduction en mettant l'accent, entre autres, sur la traduction et la définition des deux termes qui nous intéressent : *Beziehung* et *Verhältniss*. Mis côte à côte, ces termes révèlent tout leur poids.

Voici le paragraphe qui les mentionne dans la version allemande : « [...] *sondern unter Beziehung auf die Verhältnisse, unter denen man an der Traumdeutung arbeitet* »³⁴⁸. En français, traduit par les *OCF.P*, ce chapitre devient : « [...] *mais par référence aux conditions dans lesquelles on travaille à l'interprétation du rêve* »³⁴⁹. Enfin, traduit et commenté par Lacan, il devient : « *Mais sous la Beziehung – relations – avec : Verhältnisse* » – *c'est un autre terme pour exprimer relations – avec les relations – donc désignées par un autre mot, c'est-à-dire posées autrement : Beziehung, c'est quelque chose, comme ça d'approximatif ;*

³⁴⁵ Bourignon, A. ; Cotet, P. ; Laplanche, J. ; Robert, F., *Traduire Freud*, op. cit., p. 321.

³⁴⁶ Lacan, J., Séminaire 1973-1974, *Les Non-dupes errent*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce.

³⁴⁷ Freud, S. (1900), *Die Traumdeutung. Über den Traum*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet II/III*, op. cit., p. 561.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Freud, S. (1900), *L'interprétation du rêve*, trad.fr., in *Œuvres Complètes*, Tome IV, op. cit., p. 177.

*Verhältnisse, ça peut être pris dans le sens des relations qui s'écrivent, je veux dire de ce qui est constitué à proprement parler dans une articulation propre au sens du terme, n'est-ce pas, comme quelque chose qui peut arriver à se poser là – les relations, unter denen, sous le coup desquelles on travaille à l'interprétation des rêves : man an der Traumdeutung arbeite*³⁵⁰. »

Ici, la *Verhältnisse* accolée à la *Beziehung* laisse entendre les conditions d'une relation. La *Verhältnisse* est, dès lors, ce qui sous-tend une relation qui peut tenter de s'écrire par l'énonciation de ses circonstances.

Il est intéressant de noter que Lacan substitue à une traduction, une explication. Au moment même où il nous éclaire sur la pertinence de la *Verhältnis*, soit du rapport, au moment où nous touchons une possible traduction de *Verkehr*, le sens se dérobe une nouvelle fois. Et au lieu de déployer un excès de sens, Lacan tente d'entourer ce qui est un au-delà du mot et de sa traduction.

Autrement dit, au lieu d'une traduction littérale et arrêtée, celle de la *Verhältnisse*, Lacan préfère « l'écrire » et dévoiler, dans le même mouvement, une autre traduction : on ne peut qu'essayer de traduire la *Verhältnisse*, en l'écrivant. Sa traduction est impossible à donner et c'est cet impossible qui devient sa traduction. D'où la nécessité de l'écrire pour essayer de cerner ce qui se passe et qui ne peut pas s'écrire. Rappelons-nous que c'est précisément le destin qu'il réserva, seize ans plus tôt, à la traduction du terme *Verkehr* en définissant ce dernier comme quelque chose qui se passe.

Lacan confirme son avancée lorsqu'il ajoute, en s'appuyant sur le fameux chapitre de *L'interprétation du rêve*, que « le sens il est en somme assez court. C'est pas trente-six sens qu'on découvre au bi-du-bout de l'inconscient : c'est le sens sexuel. C'est-à-dire très précisément le sens non-sens. Le sens où ça foire la *Verhältnis*. La *Beziehung*, elle, a lieu avec ceci : qu'il n'y a pas de sexuelles *Verhältnisse*, que ça : la *Verhältnis* en tant qu'écrite, en tant que ça peut s'inscrire ou que c'est un mathème, ça, ça foire toujours³⁵¹. » Autrement dit, la relation a lieu à condition que le rapport ne puisse pas avoir lieu.

³⁵⁰ Lacan, J., *Les Non-dupes errent*, Leçon du 20 novembre 1973, *op. cit.*

³⁵¹ *Ibid.*

Mais si ce rapport est impossible alors que reste-t-il à écrire ? En réorientant ce que disait Lacan plus tôt à propos de la *Verhältnisse*, la question se pose donc de savoir : qu'est-ce « *qui peut arriver à se poser là* »³⁵² ? Pour Lacan, il s'agira du « ça foire toujours ».

Voici comment nous analysons le processus que Lacan met en œuvre pour traduire Freud dans cette leçon du 20 novembre 1973, et ce, à partir d'une formule centrale qu'il propose dans les premières leçons du séminaire *L'éthique de la psychanalyse* : la traduction de Lacan, en ne substituant pas un mot à un autre, est une tentative de saisie du sens « *par un retour au sens de l'action* »³⁵³, et plus précisément « *au sens du rapport de l'action au désir qui l'habite* »³⁵⁴. Notre thèse étant que l'éthique de la traduction lacanienne est, ici, du même ordre que l'éthique analytique. Elle se soucie moins du sens que du rapport du sujet au sens. Et, en effet, dès que ce rapport est posé, dès que cette écriture se lit, se devine l'action du sujet vis-à-vis du désir qui l'habite.

Nous proposons d'appeler ce retour « au sens de l'action » : une fr-action. Ce néologisme désigne le processus de division d'une jouissance du sens unique pour un retour au sens de l'action, autrement dit au sens du *rapport à*.

C'est ce que nous montrent les traductions de Lacan : il fractionne le sens unique en mettant en rapport la *Verhältnisse* (en place de numérateur) – soit une partie du tout de la relation qu'est l'action du sujet – sur la *Beziehung* (en place de dénominateur) – soit la relation qui a lieu. En notant que, dès que Lacan pose cette fraction, se révèle autre chose : le rapport rate toujours.

En effet, il y a une fr-action lacanienne sur ces termes : *Verhältnisse/Beziehung* = le rapport rate.

On pourrait aussi dire que cette fr-action de Lacan produit une trouvaille conceptuelle touchant le sens de l'action. L'action devient le reste de cette opération. Et c'est parce que le rapport rate qu'il reste le sens de l'action. C'est parce que ça rate que l'on découvre l'action en tant que reste essentiel d'une relation que l'on questionne. Et c'est à partir de cela que l'on ne

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 360 : « [...] *la psychanalyse procède par un retour au sens de l'action.* »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 361.

peut plus envisager la relation sans poser en fr-action les termes du rapport. La fr-action, dès lors, c'est ce qui reste de la fraction.

Ainsi, la *Verkehr* ne devrait-elle plus désigner seulement une relation qui a lieu. Elle pourrait désigner ce que le sujet fait, dans le sens de l'action, à l'intérieur de la relation. Ceci pour découvrir « ce qui se passe » (c'est, ici, la *Beziehung* en tant qu'elle a lieu), mais aussi « ce qui s'y passe » (c'est, ici, la relation « qui est lieu » de l'action du rapport).

Partant de là, nous proposons de situer le processus de négociation comme l'action qui se « verkehrise » dans la relation.

Vers une fr-action freudienne « sous le signe du trafic »

Il est intéressant d'investiguer sur ce « quelque chose s('y)e passe » dans ce que Lacan pointe de l'intervention freudienne auprès de l'étude du cas du petit Hans. C'est, en effet, à partir de la relecture de ce passage de l'*Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*³⁵⁵ qu'apparaît, selon nous, l'enjeu de l'utilisation du terme *Verkehr* chez Freud. Nous allons voir que Freud suit scrupuleusement l'évolution de la phobie des chevaux du petit Hans, laquelle se resserrera au fil de l'analyse, du côté du mouvement des chevaux, « *sous le signe du trafic*³⁵⁶ ».

Précisons que, sous la plume de Freud, la *Verkehr* est une fonction que prend la phobie de Hans. En effet, suite à sa consultation, le mouvement de la phobie du jeune Hans passera du « *complexe-cheval*³⁵⁷ », au « *complexe-excrémentiel*³⁵⁸ », pour enfin trouver sa dynamique dans le complexe d'Œdipe. Quant à nous, en tentant de fr-actionner les fractions freudiennes, nous allons approfondir « ce qui s'y passe » et mettre en perspective un autre complexe qui soutient l'Œdipe. Un complexe que nous appellerons la *VerkersKomplex*³⁵⁹.

³⁵⁵ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 74

³⁵⁷ « [...] se fixa alors aux endroits du complexe-cheval qui se montraient appropriés à certains transferts. » *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁸ « [...] si bien que Hans passerait par le complexe excrémentiel. » *Ibid.*, p. 66.

³⁵⁹ Il est à noter que ce terme a déjà été utilisé par Lacan lors de son séminaire *La relation d'objet* : « Le point essentiel à retenir, c'est qu'intervient ici le *Verkehrskomplex*. Freud nous l'indique lui-même [...]. [...] En d'autres termes, à l'horizon que se dessinent les circuits du cheval, il y a les circuits du chemin de fer. » (Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 312.). Il désigne ici le complexe propre au petit Hans. Nous proposerons de le conceptualiser comme un complexe dans lequel se dialectise le processus négociation.

Les premières évolutions de la phobie du petit Hans

L'analyse du petit Hans est, en fait, l'analyse d'un petit garçon de cinq ans par son père, ami de Freud. Il s'agit de Max Graf. La majeure partie du texte est une retranscription par le père des différents événements animant la vie de famille autour d'une phobie des chevaux développée par le petit garçon. Une grande partie de l'étude de cas est donc consacrée aux échanges entre l'enfant et son père. Au fil de l'analyse du fils par son père, ce dernier envoie ses notes à Freud qui lui fera quelques rares retours écrits. Il s'agira donc moins d'une analyse menée par Freud que d'une analyse menée par le père et dont Freud effectue la supervision. Freud verra une seule fois le petit Hans accompagné de son père.

La première piste empruntée par le père et Freud pour interpréter l'apparition de la phobie est celle de l'amour sans borne du petit Hans pour sa mère. En effet, malgré son ignorance quant à l'origine du trouble, le père penche très rapidement pour la tendresse du fils pour la mère. Il écrit à Freud : « *C'est une surexcitation sexuelle due à la tendresse de la mère qui a sans doute fourni la base du trouble, mais l'excitateur de ce trouble, je ne saurais l'indiquer*³⁶⁰. » Freud ajoutera en commentaire, que Hans refoulerait ce sentiment et le convertirait en angoisse. À ce moment de l'analyse, le refoulement de cette tendresse pour la mère n'a pas encore d'objet. Le petit garçon a peur de sortir dans la rue.

Hans se retrouvera face à un paradoxe qui va précipiter l'apparition de l'objet phobique cheval : même s'il est avec l'objet désiré, en l'occurrence la mère, la satisfaction liée à la présence de l'objet ne suffit plus pour endiguer son angoisse. Cet état ne pouvant rester en suspens, le petit va trouver un objet pour soutenir cette position paradoxale, soit un objet pour barrer cet accès fantasmé à la mère. La peur de la morsure d'un cheval apparaît alors.

L'intervention freudienne

Nous en arrivons maintenant à la veille de ce fameux rendez-vous entre Freud, le père et son fils. Il faut préciser que ce rendez-vous a été demandé par le père qui a sollicité Freud dans l'une de ses notes³⁶¹. Le père semble être dans une impasse.

³⁶⁰ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 19.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

Le fragment en question dans la lettre adressée à Freud, rend compte de trois fantaisies. Dans ces dernières, le petit Hans tente une collaboration avec le père, pour passer la barrière d'un enclos – barrière qui préfigure l'inceste qui lui est interdit. Il prend donc à témoin le père pour ce franchissement car, pour Hans, l'inceste n'est pas interdit au père. L'analyse qu'en fera Freud est que le petit Hans positionne le père dans un rapport d'équivalence et de rivalité.

Dans le texte, l'intervention freudienne auprès du petit Hans consiste à mettre en lumière comment est connectée la phobie des chevaux avec une angoisse qui est, en fait, située aussi à l'endroit du père, et contre la mère. Cette interprétation aura pour effet de lâcher les chevaux des productions inconscientes du petit Hans.

L'intérêt que Freud portera à cette interprétation presque conclusive de l'analyse de cette phobie se fera sentir tout au long du reste du texte, alors qu'elle est présentée au niveau du premier tiers de l'ouvrage. D'ailleurs, il écrira avec un peu d'ironie que : « *La suite, que je communique toutefois sans modification, est à vrai dire plus significative pour éclairer le père qu'elle ne l'est pour le petit patient*³⁶². » Comme si l'analyse du petit Hans avait été dite et que, de cette analyse, subsisterait cette seule recherche du père : il lui faut comprendre l'enjeu de son positionnement dans ce complexe que relève son fils. Hans l'aurait compris, Freud aussi, mais le père pas encore !

Le petit Hans dira par exemple à son père : « *Oui. Pourquoi m'as-tu dit que j'aime bien petite maman et que c'est à cause de ça que j'ai peur, alors que j'aime bien, toi ?* »³⁶³

Et Freud d'ajouter : « *Le petit fait montre ici d'une clarté vraiment supérieure. Il fait savoir qu'en lui l'amour pour le père lutte avec l'hostilité envers le père par suite de son rôle de rival auprès de la mère, et il fait au père le reproche de n'avoir pas attiré jusque-là son attention sur ce jeu de forces qui ne pouvait que déboucher dans l'angoisse. Le père ne le comprend pas encore tout à fait [...]*³⁶⁴ »

C'est aussi Freud qui fait preuve d'une clarté supérieure puisqu'il touche ici au cœur de l'angoisse du petit Hans : quelque chose « se passe », un jeu de force œdipien, qui a été tu par le père. Cette interprétation oriente alors l'analyse vers plusieurs points :

³⁶² *Ibid.*, p. 38.

³⁶³ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁴ *Ibid.*

- ce jeu de forces n'a pas été parlé. D'où l'intérêt de l'interprétation freudienne. Autrement dit, il y a un enjeu de circulation, de « trafic » de la parole ;
- c'est le père qui endosse la responsabilité de ce silence. Ce qui orientera l'analyse du petit Hans du côté d'une carence paternelle ;
- à cela, l'enfant répondra par une production d'angoisse. Il répondra en « attirant l'attention » sur ce silence. La phobie prenant alors la forme d'une réponse.

La phobie sous le signe de la *Verkehr*

À partir de là, les thèmes tournant autour du mouvement des chevaux, des voitures et de leurs caisses de déménagement vont se préciser et Freud dira à ce propos : « *Nous remarquons déjà depuis quelque temps que la fantaisie de Hans crée « sous le signe du trafic » et qu'elle progresse donc de façon conséquente à partir du cheval qui tire la voiture jusqu'au chemin de fer.*³⁶⁵ »

Mais qu'est-ce que trafique le cheval ? Nous utilisons souvent cette expression familière « je me demande ce qu'il peut bien trafiquer ? » pour savoir ce que fabrique ou manigance quelqu'un. C'est la même question que nous pourrions poser pour Hans : qu'est-ce qu'il trafique avec ce cheval ? Qu'est-ce que Hans fabrique ou manigance dans ses productions ?

Sous le signe d'un trafic de la parole

C'est l'arrivée de la sœur de Hans, Hanna, qui va maintenant être mise en fonction pour avancer dans l'analyse de la phobie du jeune garçon. Hans éprouverait pour elle des sentiments de jalousie³⁶⁶ car elle serait au centre de l'amour et de l'attention des parents dont il se sent dépossédé. Mais l'arrivée d'Hanna a aussi suscité chez lui une grande curiosité sur la

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 74

³⁶⁶ Cette analyse est à prendre avec précaution. Une autre lecture peut être faite des réactions « jalouses » de Hans envers sa sœur. La mère de Hans, Olga Honig, ancienne patiente de Freud, aurait eu une personnalité très fragile et aurait montré de nombreux signes d'une défaillance maternelle dans les soins prodigués à la petite Hanna. Pour preuve, ce témoignage du père de Hans, Max Graf qui parle de sa femme : « *Elle s'est bien comportée avec le garçon. Pas avec la fille.* » Puis : « *La fille, lorsqu'on la lui a apportée, n'est-ce pas, elle l'a rejetée.* » Cifali, M. (sous la dir. de –), « Entretien du Père du petit Hans, Max Graf, avec Kurt Eissler » (16 décembre 1952), trad. fr. A. Lambelin, in *L'inhumain dans la civilisation*, « le bloc-notes de la psychanalyse », n°14, Georg, 1996, p. 137.

provenance des enfants. En notant que c'est le mythe de la cigogne que les parents utiliseront pour la lui expliquer.

L'histoire est assez simple et saugrenue : la cigogne piocherait dans une grande caisse où seraient tous les enfants pour amener un enfant dans les familles. Mais Hans dira à son père : « « [...] *Hanna a fait le voyage dans la caisse, parce que je ne l'ai pas oublié. Parole d'honneur !* »³⁶⁷ » Il a donc vu la caisse et a vu le voyage de sa petite sœur dans la caisse – il s'agissait de leur voyage pour aller dans leur maison de vacances à Gmunden. Et Freud de commenter et de conclure sur les pistes frayées par le père : « *La caisse est naturellement le ventre de la mère*³⁶⁸. »

À partir de là, l'on peut avancer que l'analyse de la phobie du petit garçon tourne fondamentalement autour du manque d'éclaircissements pour expliquer à l'enfant comment les bébés viennent au monde.

Cependant, il ne comprend pas ce que le père a à avoir là-dedans. Pour Hans, sa fonction est énigmatique. Et Freud nous explique que cette fonction est énigmatique car le père n'a pas su lui expliquer sa place et sa fonction auprès de lui et auprès de sa mère. Au lieu de cela, le père a substitué à cette fonction et à cette position le conte de la cigogne.

Le petit Hans invente alors une fantaisie autour du mystère de la naissance car les parents restent muets sur cette question et font mine de ne rien en savoir. Freud ajoute : « *C'est tout à fait comme s'il [le petit Hans] voulait dire : tu m'as considéré comme assez sot pour me supposer capable de croire que la cigogne a apporté Hanna [...]*³⁶⁹ »

Son objection est que, faute d'explication, le petit garçon va cristalliser cette ce trafic d'enfant et élever le cheval au rang de symbole. C'est dans ce sens qu'il écrit : « *D'une main hardie Hans s'est emparé de la conduite de l'analyse, étant donné que les parents*³⁷⁰ *hésitaient à lui donner les éclaircissements qu'il était en droit d'attendre depuis longtemps, et dans une brillante action symptomatique il a fait savoir : « Voyez, c'est ainsi que je me représente une naissance*³⁷¹. »

³⁶⁷ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 61.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁰ Il faut souligner que c'est ici l'une des rares fois où Freud fait référence au couple parental. Il est très souvent sous-entendu que c'est le père qui est responsable de la phobie de son fils.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

Nous l'avons vu dans la naïveté du père : au lieu de donner une explication à l'enfant, le père crée une sorte de suspens qui va suspendre le petit Hans au-dessus d'un vide de sens. Cela le précipitera et le confrontera à la possibilité d'une satisfaction incestuelle. C'est dans cette perspective que Hans va utiliser la phobie du cheval. Au moins, le cheval et son grand pénis peuvent lui barrer l'accès à l'inceste maternel.

On voit à quel point la phobie a pris une autre signification et qu'elle concerne maintenant la question de la parole autour des places de chacun dans la constellation familiale.

Dans l'un des derniers épisodes de l'analyse, les parents entendent que leur silence et leur histoire de cigogne ont eu une incidence certaine sur la phobie de leur enfant. En conséquence de quoi ils expliqueront à Hans une partie de ce mystère : « *Le 24 avril, Hans reçoit de moi et de ma femme des éclaircissements allant jusqu'à un certain point : les enfants poussent dans la maman et ensuite, ce qui cause de grandes douleurs, ils sont mis au monde par pressions comme un « lumpf [...] »*³⁷² »

Mais une partie du mystère demeure car le père précise bien que l'éclaircissement va « *jusqu'à un certain point* ». Et l'on ne sait pas ce qu'il reste à dire ! Autrement dit, ce qu'il reste à dire est ce qu'ils ne disent pas au fils³⁷³.

C'est d'ailleurs dans le sens d'un reste à dire qui ne dit pas son nom que se termine l'analyse du petit Hans par son père – l'analyse de Freud continuera dans l'avant-dernière partie de l'ouvrage. En effet, dans une note adressée à Freud, une semaine après le rétablissement de l'enfant, le père ajoute quelques informations et interprétations sur l'analyse de son fils. Il les liste en sept points. Ce sont les points 4 et 6 qui nous intéressent :

³⁷² *Ibid.*, p. 78. *Lumpf* est l'expression qu'utilisait Hans pour se représenter la naissance car le bébé est éjecté comme le sont les excréments.

³⁷³ Nous verrons plus tard que ce qui n'est pas dit concerne les rapports sexuels mère/père, dont l'énonciation pourrait exclure toute possibilité de rapport œdipien. Pour le dire rapidement, en ne traitant pas leur relation, les parents vont continuer de taire la loi et laisser la porte ouverte à un rapport œdipien possible. Nous partons donc de l'idée que ce qui est tu et dissimulé est « le trafic » en ce que le couple fonctionne mal. Mais nous allons plus loin en proposant que ce qui est tu n'est pas ce qui rate dans la relation mais ce qui pourrait réussir à ne pas rater. Précisément parce qu'il est impensable que cela puisse réussir. Et cela est d'autant plus accentué par l'attitude de la mère vis-à-vis de sa fille Hanna qui vient conforter l'ouverture susmentionnée à un rapport œdipien possible. Autrement dit, il est question ici de ce qui se trafique dans une relation à caractère sexuel, précède mais ne déclenche pas forcément le rapport sexuel.

- « 4. Il y a à présent encore un reste qui ne se manifeste plus en peur mais en une pulsion à questionner normale³⁷⁴ » ;

- « 6. Le reste non résolu, c'est que Hans se casse la tête pour savoir ce que le père a à voir avec l'enfant, étant donné que c'est bien la mère qui met l'enfant au monde. On peut induire cela de questions comme : « N'est-ce pas que j'appartiens à toi aussi ? » (Il veut dire : pas seulement à la mère). Cela : comment il m'appartient, n'est pas clair pour lui. Par contre, je n'ai aucune preuve directe qu'il ait, comme vous le pensez, épié un côté des parents³⁷⁵. »

Le paradoxe est que, bien que le petit Hans ait réussi à avoir quelques explications, une partie de son appel est restée sans réponse. Or, c'est à partir de cette non-réponse que le fils va insister pour que son appel soit entendu. Il va exiger des parents - et ce sera aussi la fonction de sa « sottise » - qu'ils se mobilisent pour lui répondre : « [...] parce que cette perturbation qui fut la sienne entraîna l'assistance du père³⁷⁶. »

Cette idée nous intéresse car elle situe l'enfant comme répondant possiblement à l'énigme qu'imposent les parents. Dès lors, la création de la phobie interdit non seulement la mère mais elle médiatise aussi une réponse qui est une demande d'explication, en appelant les parents à s'y pencher sérieusement – ce qui est vérifié par les explications sommaires que les parents réussirent à donner.

Partant de là, ce que les parents n'ont pas fait, c'est mettre en mouvement une parole passeuse de sens qui éclaire le mystère des origines du sujet et ordonne les places de chacun. Nous nous approchons ainsi petit à petit de la proposition lacanienne d'une traduction de la *Verkehr* par « quelque chose se passe », que l'on peut désormais entendre de la façon suivante : « se passe³⁷⁷ » une parole des parents adressée à l'enfant et porteuse d'un sens, d'une mise en ordre symbolique.

Un reste non analysé chez Freud ?

Outre ce que nous venons d'aborder, il y a aussi ce que Freud a repéré dans une réponse de Hans, et qu'il a désigné comme l'« action symptomatique » de ce dernier. Cela n'est pas sans nous faire penser au « retour au sens de l'action » que préconisait Lacan dans son *Éthique*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 125.

³⁷⁷ A noter que le « ce » est démonstratif quand le « se » est lié à un verbe nominatif.

de la psychanalyse. Si la parole est ce quelque chose qui « se passe », alors la réponse de Hans est ce quelque chose qui « s’y passe » : soit son action vis-à-vis d’un « trafic de parole » qui n’a pas lieu, qui foire toujours dirait Lacan, et dont il reste donc des non-dits à traiter restant à la charge de l’enfant.

Mais Freud va quelque peu abandonner cette idée dans la mesure où l’on ne va pas la retrouver dans ses conclusions. En effet, l’une des dernières analyses qu’il livre dans ses conclusions est :

« [...] l’essence de l’état de maladie reste tout à fait liée à la nature des composantes pulsionnelles à repousser. La visée et le contenu de la phobie, c’est une large restriction de la liberté de mouvement, la phobie est donc une puissante réaction contre les obscures impulsions de mouvement qui voulaient se tourner en particulier contre la mère. Le cheval fut toujours pour le garçon le prototype du plaisir-désir de mouvement [...], mais comme ce plaisir-désir de mouvement inclut l’impulsion au coït, le plaisir-désir de mouvement est restreint par la névrose et le cheval élevé au rang de symbole de l’effroi³⁷⁸. »

Freud réunit ici à peu près tout ce qu’il place et articule sous le signe de la *Verkehr*, exception faite de l’énigme du coït parental, que l’on peut supposer être ce sur quoi les parents ne donnent pas plus d’éclaircissements.

Cette mise en perspective de ce qui nous apparaît comme étant une fraction freudienne – que l’on dirait de nature œdipienne – avec la fr-action qui relèverait de la réponse de Hans – qui reste à l’état de non analysée et qui se révèle à partir de ce que les parents ne vont que jusqu’à un certain point dans leurs explications – implique un reste non analysé de l’analyse freudienne de l’analyse du fils par son père.

Posons la question autrement : pourquoi donc le père fait-il de nouveau appel à Freud alors que le petit Hans va mieux ?

Selon le père, les restes non analysés du petit garçon se manifestaient, notamment, par une pulsion à poser des questions dont l’enfant semblait déjà connaître les réponses. S’il connaissait déjà les réponses, c’est, selon nous, parce que Hans poussait le père à répondre à une autre question. Une interrogation dont le père devait percevoir qu’elle était en rapport avec un non-dit du côté de sa fonction auprès de son fils, mais aussi auprès de la mère. Si le père

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 122.

avait à expliquer ce qu'il « *a à voir avec l'enfant*³⁷⁹ », alors il devrait forcément expliquer ce qu'il a à voir avec la femme avec qui le coït s'est passé. Et puisque Hans sait déjà que c'est « *la mère qui met l'enfant au monde*³⁸⁰ », alors il lui manque ce que le père a à voir avec la mère. Peut-être est-ce cela que l'enfant veut savoir et que le père ne peut pas préciser : son rapport de négociation avec sa femme, celle qui fait que l'amour du père est « *père-versement orienté, c'est-à-dire fait d'une femme, objet(a) qui cause son désir*³⁸¹ ». Il nous semble que c'est devant cet impossible que le père fait appel à Freud.

Ainsi, les questions incessantes du petit Hans exigent-elles du père qu'il dénoue l'énigme qui semble se situer du côté du couple parental. De là, que fait le père ?

Le père adresse à Freud son incapacité à répondre à son enfant, ou plutôt son impossibilité de l'appel énigmatique qui lui vient de son enfant. Ce qui est tout à fait intéressant dans cette dialectique est le fait que le père, en adressant cette note à Freud, invite ce dernier à répondre pour lui donner des explications sur ce reste non analysé. De ce fait, l'on peut considérer que le père de Hans est celui qui, pour Freud, manifeste ce reste non résolu en une pulsion à questionner Freud de façon incessante, l'appelant de ce fait à en dire quelque chose.

Or, Freud ne répond pas complètement au père. Il ne répond pas à sa demande.

Freud ajoute d'ailleurs : « *Si j'avais été le seul à en disposer, j'aurais pris le risque de donner encore à l'enfant cet autre éclaircissement dont il était privé par les parents. J'aurais confirmé ses pressentiments pulsionnels, en lui parlant de l'existence du vagin et du coït, diminuant ainsi d'une nouvelle part le reste non résolu et mettant un terme à sa pressante envie de poser des questions. [...]. Mais l'expérience pédagogique ne fut pas menée aussi loin*³⁸². »

Aussi, cette forme de rétroaction qu'exprime Freud quant à la conduite de la cure nous fait-elle étrangement penser à l'analyse dans l'après-coup qu'il avait faite en 1905, à la fin de la cure de Dora, dans *Fragment d'une analyse d'hystérie*. Alors qu'il découvre l'importance du transfert dans la cure, Freud tire les leçons de quelque chose qu'il n'a pas pris en compte dans ses interprétations précédentes et qui, selon lui, ont dû précipiter l'arrêt de la cure : le transfert de Dora sur lui : « *[...] j'aurais dû être moi-même averti et j'aurais eu à lui faire valoir : « Vous*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Lacan, J., *Le séminaire (1974-1975), Livre XXII, R.S.I., séance du 21 janvier 1975, op. cit.*

³⁸² *Ibid.*, p. 127.

*venez de faire un transfert de M. K. sur moi. Avez-vous remarqué quelque chose qui vous fasse conclure à de mauvaises intentions, semblables à celles de M. K. [...], et grâce à la résolution de ce transfert l'analyse aurait accès à un nouveau matériel mnésique, vraisemblablement factuel*³⁸³. »

Ainsi, peut-on affirmer qu'il y aurait eu, chez Dora, un reste non analysé qui trouverait ses origines dans les rapports qu'elle entretenait avec M.K., qu'elle a ensuite transférés sur Freud, mais qui n'ont pu être analysés entièrement par Freud. En cela, dès cette époque, Freud proposa une piste sur le reste non analysé de Dora mais il avança également sur un reste non analysé à partir de sa propre position : sa non prise en compte du transfert en même temps que sa découverte. Et c'est précisément ceci qui nous manque dans l'analyse de la phobie du petit Hans.

Il nous manque la position de Freud vis-à-vis de ses interventions auprès d'Herbert, le vrai prénom du petit Hans, de Max, son père, mais aussi vis-à-vis de la famille Graf.

Comme nous le verrons plus loin, Freud a, à plusieurs reprises, interféré dans les rapports entre Max Graf et sa femme, Olga Honig, ancienne patiente de Freud. Ce n'est donc pas la première fois que Max Graf fait appel à Freud. Seulement voilà, cette fois-ci, cet épisode de la vie de famille des Graf fera cas d'école. Le paradoxe étant que c'est Hans qui sera au centre de la scène et non pas les parents.

Le fil conducteur qui prend forme est donc celui d'un questionnement sur les transferts existant entre Freud et le père de Hans, mais aussi entre Freud et la mère de Hans et entre Freud et le couple Graf, comme entité à part entière. Ces rapports sont présentés par Freud comme des évidences. À ce titre, ils ne sont jamais questionnés si ce n'est pour les légitimer. Or, c'est bien dans la place que Freud occupait vis-à-vis de chacun des protagonistes que nous découvrirons non pas « ce qui se place sous le signe de *Verkehr* » – pour reprendre les termes freudiens qui laissent entendre un placement dans le complexe œdipien – mais *ce que s'y passe*.

Le trafic de Freud avec le couple Graf

Dans la préface des *OCF.P*, nous apprenons que Freud entretenait des liens très étroits avec la famille Graf. Après avoir été l'analyste de la mère du petit Herbert Graf, Olga Honig,

³⁸³ Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr., *Œuvres complètes*, tome VI, *op. cit.*, p. 297.

Freud se rapprocha de la famille par l'intermédiaire du mari d'Olga, qui n'était autre que le célèbre critique musical viennois, Max Graf. Ce dernier, à la suite du traitement de sa compagne, se rapprocha de Freud. Tous deux devinrent amis puis Max Graf s'investit dans le champ analytique comme l'un des premiers membres de la Société psychologique du mercredi.

Mais ce n'est pas tout. Freud laisse entendre à plusieurs reprises qu'il connaissait déjà le petit garçon, et encore plus intrigant, qu'il le connaissait depuis bien avant sa naissance : « *Longtemps avant qu'il fût au monde, j'avais déjà su que me viendrait un petit Hans qui aimerait tant sa mère qu'il devrait forcément pour cela avoir peur du père et je l'avais raconté à son père*³⁸⁴. » C'est dire que Freud connaissait intimement chacun des deux parents et qu'à partir de cette intimité, l'on peut faire l'hypothèse que Freud avait l'intuition des rapports que les Graf allaient entretenir, chacun de son côté, avec leur(s) enfant(s), et que ce rapport trouverait sa source dans ce que Freud percevait de leur relation de couple, autrement dit, dans leur *commerce* pourrait-on dire.

Pour approfondir ces pistes, nous nous appuyons sur l'article de Max Graf « Réminiscences du professeur Sigmund Freud », de son entretien avec Kurt Eissler et d'un article de Harold Blum³⁸⁵, directeur des archives Sigmund Freud (Bibliothèque de Washington), dans lequel ce dernier livre une relecture de l'analyse du petit Hans à partir des Archives Sigmund Freud, dans lesquelles l'on trouve quelques fragments d'entretiens de Kurt Eissler avec Max Graf³⁸⁶ et d'Herbert Graf.

En premier lieu, tous ces articles précités font état de nouvelles informations sur un personnage dont il est très peu question dans l'analyse de la phobie du petit Herbert, à savoir Olga Honig, la mère d'Herbert. Il semblerait qu'Olga, en plus de « *difficultés psychiques auxquelles elle devait faire face*³⁸⁷ », avait une relation tumultueuse avec son mari, Max Graf,

³⁸⁴ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, *op. cit.*, p. 36.

³⁸⁵ Blum, H., « *Le petit Hans : une critique et remise en cause centennaires* », in *L'Esprit du temps*, « Topique », n°98, 2007, pp. 135-148.

³⁸⁶ Cifali, M. (sous la dir. de –), « Entretien du Père du petit Hans, Max Graf, avec Kurt Eissler » (16 décembre 1952) », *op. cit.*

³⁸⁷ D'après une lettre que Freud écrit à Fliess le 7 juillet 1897, l'on apprend que « *Freud parlait d'une jeune femme obsessionnelle dont les deux frères s'étaient suicidés et qui avait perdu son père à l'âge de 11 mois (ce que confirme Eissler dans l'interview de Max Graf)*. Blum, H., *op. cit.*, p. 137.

mais aussi avec ses deux enfants, Herbert et Hanna. D'ailleurs, Max Graf fait état d'une position maternelle défaillante d'Olga vis-à-vis de ses deux enfants³⁸⁸.

Par ailleurs, nous apprenons dans l'entretien de Max Graf avec Kurt Eissler que Freud était si proche de la famille que les parents l'ont consulté à plusieurs reprises sur leur vie familiale et notamment :

- Max aurait consulté Freud pour avoir son avis sur leur union. Freud a encouragé ce mariage malgré les appréhensions de Max : « *Or, cette femme... Après une année s'est... Avant de me décider à l'épouser, je suis allé chez le professeur Freud, car elle était encore sa patiente à l'époque. Je lui ai demandé si je pouvais me marier avec cette femme, si son état permettait de l'épouser. À quoi Freud m'a dit : « Épousez-la seulement, vous aurez votre plaisir ! » Du plaisir, je n'en ai vraiment pas eu [...]*³⁸⁹ »

- Les Graf ont consulté Freud après la naissance d'Herbert pour demander son avis sur leur hésitation à faire un deuxième enfant : « *Bref, après une année, je suis allé chez le professeur Freud : « Monsieur le Professeur, ça ne marche pas ce mariage ! » Il était très surpris et j'ai fait un nouvel essai. J'ai pensé que des enfants allaient peut-être changer la situation, mais il n'en a rien été. J'ai quand même tenu dix-huit ans et demi dans ce mariage [...]*³⁹⁰ »

- Leur hésitation était due à un conflit conjugal qui durait depuis longtemps. Si bien que l'on peut se demander si le père consultait Freud au sujet d'un futur enfant ou pour mettre en place une thérapie conjugale. Là aussi, il semble que Freud ait encouragé cette initiative qui avait pour visée de sauver le couple.

Grâce à ces nouveaux éléments, l'on commence à comprendre que ce que les deux parents de Hans ont du mal à lui expliquer, ce qu'il reste à dire, c'est l'impossibilité du couple lui-même de parler de leur relation, de leur rapport, de leur *Verkehr* amoureuse qui en est la cause.

³⁸⁸ Max Graf confie, suite à une question de Kurt Eissler à propos d'Herbert : « *Votre femme s'est-elle beaucoup occupée de lui ?* » : « *Non, ma femme était, comme je l'ai dit, une hystérique. Elle était très égocentrique, n'est-ce pas ?* ». Kurt demande plus d'explication et Max ajoute : « *Négligé, eh bien, on ne peut pas non plus le dire ! Mais qu'elle en ait vraiment pris soin, pris soin de lui comme une mère prend soin d'un enfant, ça je ne le dirais pas.* » Cifali, M. (sous la dir. de –), « Entretien du Père du petit Hans, Max Graf, avec Kurt Eissler » (16 décembre 1952) », *op. cit.*, pp. 138-139.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 132.

³⁹⁰ *Ibid.*

Max Graf dira par la suite : « *Il y avait encore d'autres choses dont je ne souhaite pas parler davantage, qui n'ont pas joué. Dans un jeune mariage, on devrait avoir, disons, de la joie à l'érotisme*³⁹¹. » Devant l'insistance de Kurt Eisseler, Max précisa : « *Les états dépressifs, pour autant qu'ils apparaissaient chez elle, se produisaient toujours après une relation sexuelle. [...] Je veux dire seulement, qu'après chaque – disons nuit d'amour, tôt le matin survenait un accès*³⁹². » Ses confidences s'arrêteront là.

On peut dès lors supposer que le traumatisme issu de l'observation du coït par le petit Hans est moins dû au rapport sexuel réel des parents qu'au fait d'avoir vu et entendu leur façon de se parler, soit la teneur de leurs négociations. Et si l'on reprend ici l'idée de fr-action qu'a proposée Lacan, on peut alors faire l'hypothèse que ce qu'a épié Hans, c'est là où le rapport ne réussit pas à constituer le couple parental. Lacan disant à ce propos : « *Mais il est tout ce qu'il y a de plus concevable que d'une personne que l'on aime, on ait avec elle quelques rapports inconscients. Mais ce n'est pas, ce n'est pas en tant qu'on l'aime, parce qu'en tant qu'on l'aime, c'est bien connu, n'est-ce pas, on la rate*³⁹³. »

Et c'est probablement cela qui n'a pas été traité par le couple Graf et qui a été *relégué* au petit Hans. Le petit garçon a reçu un message énigmatique du lieu des parents. Et ce message énigmatique est que le rapport parental n'a pas réussi à rater et donc qu'à certains endroits, il n'a pas réussi à rater avec l'enfant.

Rappelons-nous qu'il est nécessaire qu'une part du rapport réussisse à rater pour être laissé à la charge de l'enfant. Précédemment, nous avons suggéré que ce reste à traiter deviendrait l'espace libéré pour une possible prise de parole de l'enfant. Un espace pour se faire entendre. C'est à cette condition que l'enfant évitera de rester dans l'enclos du désir de la mère et de la *Verkehr* vers la mère.

Et c'est ce que semble provoquer le petit Hans dans ses actions symptomatiques. Il provoque un processus qui n'a pas lieu, pour l'imposer ou l'invoquer dans son environnement. Lacan faisait une hypothèse similaire lorsqu'il prévenait que : « [...] *dans cette situation structurée, il y a de fortes raisons pour qu'en même temps que le petit Hans aborde le*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 133.

³⁹² *Ibid.*, p. 147.

³⁹³ Lacan, J., Le Séminaire (1973-1974), *Les Non-dupes errent*, Leçon du 20 novembre 1973.

*déboulochage de la mère, il provoque corrélativement et d'une façon impérieuse, l'entrée en fonction de ce père à l'endroit de la mère.*³⁹⁴ »

Ce processus, qui est celui de la négociation, étant la condition pour que quelque chose se passe, pour qu'une capacité de répondre à l'appel énigmatique venant de l'Autre, qui se négocie à son tour dans le couple parental, se passe à l'enfant. Sans quoi le petit Hans serait à la merci de l'énigme du désir de l'Autre, de sa jouissance et donc de la possibilité que le rapport puisse réussir.

Sous le signe d'une *VerkehrKomplex*

À partir de ces paradoxes, nous différencions donc deux définitions de la *Verkehr* freudienne : une définition se fondant sur ce qu'a conclu Freud, et une autre reposant sur ce qu'il a avancé et qu'il n'a pas exploré.

Ces deux définitions ne s'excluent pas l'une l'autre dans la mesure où elles mettent en exergue des niveaux différents dans l'analyse de la phobie. En effet, si selon ces deux définitions, la phobie du cheval est une production, elle n'a pas la même fonction selon le paradigme utilisé.

Selon le premier, cette phobie est une fraction (autrement dit, elle est une relation qui a lieu, qui se passe), tandis que selon le second paradigme, elle en est le reste (soit une fraction, car elle relève davantage d'un rapport qui « est lieu », indexant ce qui se passe dans ce lieu).

La première *Verkehr* est un désir de mouvement vers la mère qui met en rapport « *les sentiments hostiles et jaloux envers le père [...] et [les] impulsions sadiques envers la mère*³⁹⁵ », et peut s'écrire :

Mouvement vers la mère/hostilité envers le père = création symptomatique

Ici, la création de cette phobie ordonnance les liens aux parents en barrant l'accès à la mère tout en continuant à en jouir mais sans le sadisme qui est lié à ces motions sexuelles. Cette *Verkehr* désigne les mouvements pulsionnels qui organisent le complexe d'Œdipe. Dans le cas

³⁹⁴ Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 360.

³⁹⁵ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 121.

de Hans, on pourrait donc les résumer ainsi : la carence du père ne rivalise pas avec les mouvements pulsionnels de l'enfant vers la mère.

Dans ce scénario œdipien, Hans crée la phobie du cheval à la fois pour mettre un objet réel devant ce mouvement incestuel, faute d'un père réel, et dans le même temps, pour rester auprès de la mère, soit s'arranger pour évincer toute menace éventuelle du père.

La deuxième *Verkehr* met en rapport la naissance de sa petite sœur Hanna avec l'énigme que cultivent les parents sur leur sexualité et que l'on peut écrire :

***Verkehrskinder/Trafic de parole*³⁹⁶ = cré-action³⁹⁷ symptomatique**

Ici les « cré-actions » symptomatiques - la phobie et les restes qui prennent la forme de pulsion à questionner - obligent les parents à se mobiliser ou à se mettre en *Verkehr* pour répondre à l'enfant de façon plus précise. Mais cette réponse laisse entendre la position du sujet vis-à-vis du complexe œdipien dans lequel il se trouve. De ce fait, cette réponse ouvre à un autre complexe³⁹⁸, à une autre organisation supposant des processus spécifiques par lesquels l'enfant répond aux sollicitations énigmatiques des parents. Des sollicitations auxquelles ces derniers n'ont pas réussi à répondre dans la mesure où les réponses de l'enfant leur sont tout autant énigmatiques. C'est ce que nous avons appelé le processus de négociation.

Nous appelons ce complexe, en prenant Lacan au mot : la *Verkehrskomplex* et nous faisons l'hypothèse que ce complexe sous-tend le complexe d'Œdipe. La *Verkehrskomplex* est le processus par lequel l'enfant répond et palie à l'absence d'explication, ou aux sollicitations énigmatiques des parents, en produisant une cré-action qui exige des parents qu'ils se repositionnent dans l'énigme à l'origine du complexe.

³⁹⁶ Le « trafic de parole » est barré car il est en partie forclus dans la mesure où un élément dans le discours des parents ne « passe » pas.

³⁹⁷ Ce néologisme est la contraction du terme « création » avec l'expression qu'emploie Freud, une « brillante action symptomatique », pour désigner la phobie du cheval et ce en quoi elle est une réponse de l'enfant.

³⁹⁸ Dans le *Vocabulaire de la Psychanalyse* de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, le complexe est défini comme un « ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscient. Un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées. » Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 72.

La fr-action que nous pouvons maintenant proposer est celle qui met en rapport la fr-action freudienne et la fr-action lacanienne :

« Trafic de la parole » des parents/le rapport rate = *VerkehrKomplex*

Ainsi, et au vu de ce qui précède, l'on peut affirmer qu'il y a, tout à la fois :

- une fr-action freudienne (mouvement vers la mère/complexe-objet = réponse symptomatique) ;
- une fr-action lacanienne (*Verhältnisse/Beziehung* = le rapport rate) ;
- une fr-action laplanchienne (commerce/*Verkehr* = message énigmatique de l'Autre teinté de sa sexualité) ;
- une fr-action propre à ce travail de recherche qui pourrait s'écrire : cré-action symptomatique/message énigmatique de l'Autre = *VerkehrKomplex* ou processus de négociation → le rapport réussit à rater.

À ce stade, le cas du petit Hans nous a permis de montrer où et comment se jouait ce processus inhérent à la relation à l'objet, que nous avons fr-actionné et que nous appelons le processus de négociation. À partir de l'analyse freudienne/lacanienne et des propositions de Laplanche, nous définissons la négociation comme un processus par lequel le sujet, dans son rapport à l'objet phobique, répond à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre. Afin de repérer définitivement ce processus dans le cas du petit Hans il nous semble important de revenir sur le séminaire IV *La relation d'objet*, qui détaille précisément les rapports et les enjeux entre l'enfant et son environnement maternant.

Le processus de négociation à partir du cas du petit Hans et du couple parental

Le cas du petit Hans illustre le processus de négociation ainsi que les enjeux de ce dernier. Partant de là, grâce aux travaux de Freud, Lacan et Vives, nous verrons comment ce processus de négociation s'intègre dans l'un des thèmes forts de la théorie psychanalytique : la sublimation.

Le couple Graf et « leurre » enfant

Nous avons montré en quoi, à travers la notion de « trafic de la parole » des parents de Hans, quelque chose n'avait pas été parlé. Ce non-dit vaut acte dans le rapport parental et dans ce qui est transmis à Hans. En effet, nous avons étudié comment cette relation parentale, en tant que fonctionnant mal, avait ouvert les portes d'un *trafic* entre les parents mais aussi entre les parents et l'enfant.

Lacan a brièvement soulevé cette question dans son analyse du cas du petit Hans, en écrivant :

« Sans pousser plus loin les investigations de caractère policier, disons que c'est bien ce qui met en question pour le petit Hans la solidarité du ménage de ses parents, et que nous retrouvons parfaitement dénouer dans la catamnèse de l'observation³⁹⁹. »

Nous proposons donc de poursuivre un travail initié et, pour ce faire, allons tenter de mettre l'accent, en plus de la relation imaginaire du sujet à son environnement (autrement dit, en ne nous focalisant pas sous le signe du leurre nécessaire entre l'enfant et la mère), sur le rapport Réel entre l'enfant et ses parents. En notant que, pour parvenir à ce résultat, il importe de commencer par l'étude des rapports des parents entre eux.

Par Réel, nous faisons allusion aux rapports qui se jouent entre le sujet et l'objet réel, au sujet desquels Lacan affirme que : *« S'il y a bien quelque chose qui est au fondement de toute l'expérience analytique, c'est bien que nous avons énormément de peine à appréhender ce qu'il y a de plus réel autour de nous, c'est-à-dire les êtres humains tels qu'ils sont. Toute la difficulté aussi bien du développement psychique que, simplement, de la vie quotidienne, est de savoir à qui nous avons réellement affaire⁴⁰⁰. »* De fait, se pose la question de l'affaire du rapport parental, et de ce que l'enfant va en faire. Autrement dit, il y aurait :

- d'une part, *l'affaire* des parents entre eux et qui rejaillit sur l'enfant ;
- d'autre part, *l'affaire* qui oblige l'enfant à faire avec le manque énigmatique du rapport parental et à créer son propre ratage venant s'inscrire ou pas, dans le prolongement du

³⁹⁹ Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op.cit., p. 329.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 220.

ratage parental. L'enjeu pour l'enfant étant alors de créer son propre ratage qui ne sera pas celui des parents, évitant ainsi la répétition mortifère du ratage parental.

Le ratage du rapport parental est un traitement et une négociation de leur relation à partir d'un manque réel, un trou formé à partir « *d'une béance, de quelque chose qui ne va pas*⁴⁰¹ » entre eux. Cette opération ayant comme issue de faire avec ce manque, de reconnaître qu'un objet manque à sa place (ce qui relève du champ symbolique⁴⁰²) et de faire avec ce manque.

Faire avec ce manque débouche sur un traitement du rapport qui devra nécessairement arriver à une mise en fonction du ratage du rapport. De fait, la relation reste possible puisque le rapport rate. Mais pour cela, nous verrons que le ratage du rapport devra être soutenu individuellement par la confrontation au manque de l'Autre ainsi qu'avec les objets dont le sujet se servira en tant que substituts à ce manque.

Ce que nous avons pointé dans le *trafic* du couple Graf, c'est qu'avant de concerner l'enfant – soit « ce qui se passe » dans les soins à l'enfant, dans le discours des parents adressé à l'enfant – ce *trafic* concerne le couple lui-même – soit « ce qui s'y passe ». Cette perspective, que nous pouvons supposer systémique, englobe les rapports entre l'enfant et la mère mais aussi entre l'enfant et son père, tout en les dépassant. Elle les dépasse dans la mesure où il ne s'agira plus seulement d'un contact duel entre l'enfant et sa mère. Il s'agira d'une négociation qui met constamment en fonction – ou en tension – le couple parental, leur propre façon de négocier le manque inhérent à leur rapport ainsi que leur façon de négocier avec l'enfant les ratages inhérents à ce dernier rapport.

Pour avancer, il nous faut préciser qu'il y aurait – à partir du cas du petit Hans et des confidences que fait Max Graf à Kurt Eissler – deux temps du rapport parental. Le premier concerne le trafic amoureux – celui du couple avant le désir d'enfant – tandis que le deuxième concerne le trafic parental, soit le rapport qui intègre l'enfant dans sa dialectique. Nous les séparons pour mieux les distinguer mais il importe de noter que ces deux temps coexistent.

Dans le cas des Graf, le trafic amoureux est celui qui concerne les ratages inhérents à leurs relations et à leur capacité de traitement : leurs relations sexuelles, les inhibitions d'Olga,

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰² « *Tout ce qui est réel est toujours et obligatoirement à sa place, même quand on le dérange. [...]. L'absence de quelque chose dans le réel est une chose purement symbolique, c'est-à-dire pour autant que nous définissons par la loi que ça devrait être là, c'est qu'un objet manque à sa place.* » *Ibid.*, p. 38.

la position de Max etc., et qui va jusqu'au désir d'enfant dans le but de pallier en partie aux défaillances du couple amoureux. C'est un point important car c'est au fond la confiance que fait Max Graf dans l'entretien qu'il accorde à Kurt Eissler : l'enfant est une des façons qu'a eu le couple parental de traiter les ratages inhérents à « leurre » relation. « Leurre » relation dans la mesure où c'est ce qui leur permettra de fonctionner en partie – et pour un temps⁴⁰³.

C'est à cet endroit que Lacan a montré que l'enfant peut jouer la fonction de leurre phallique pour la mère.

Ainsi, le leurre phallique revient-il à ce que l'enfant réponde à la demande de la mère, au manque de la mère. Il joue à jouer le phallus maternel pour espérer donner complète satisfaction à la mère. Dans l'exemple des Graf, le petit Hans a joué le rôle de leurre pour le couple.

Nous jouons sur l'équivoque du « leur » pour faire entendre que le leurre phallique ne se joue pas seulement entre l'enfant et la mère mais aussi entre l'enfant, la mère et le père. Le petit Herbert est « leurre » enfant.

Or, à partir d'un certain moment, le leurre d'enfant va finir par ne plus être un leurre. À partir d'un certain moment, l'enfant deviendra un réel auquel les parents vont se cogner eux aussi – à tel point que l'enfant commencera à ne plus être le leur.

Freud a bien saisi que Hans, dans ses réponses apportées aux questions du père, exige des parents qu'ils se repositionnent. En nous fondant sur ce constat, nous avons montré que l'enfant, lui aussi, ne répond plus qu'à son gré pour devenir une puissance à part entière.

En somme, en plus de ce que Lacan a posé concernant le manque phallique de la mère, nous ajoutons que l'enfant remplace la parole non dite ou mal dite par un symptôme. Mais il semble que cela ne s'arrête pas là : quand la parole n'aboutit pas, c'est la violence qui arrive. En effet, la violence arrive quand la dialectique a échoué. Et ce que fait Hans est violent (quand il rejette son père). Et même, ce qui lui fait peur avec les chevaux est de nature violente. Même la masturbation est violente. Et nous dirions qu'un couple qui va mal, c'est violent.

Cette violence va jusqu'à positionner l'enfant comme objet censé faire éviter aux parents de poser un contrat entre eux, celui du ratage du rapport. Ce qui confronte l'enfant à la

⁴⁰³ « *Les parents de Hans sont alors divorcés, comme le cours de l'observation pouvait le laisser prévoir [...]* », *ibid.*, p. 279.

possibilité angoissante que le rapport puisse réussir à ne pas rater. Et en cela, il est pris dans une dialectique qui évite le traitement du ratage, évitant par conséquent la possibilité d'un nouveau contrat. Dans le cas de la famille Graf, on pourrait ajouter qu'on assiste non pas un contrat mais à une violence dans son sens juridique⁴⁰⁴.

Le couple Graf a tourné autour du pot de leur couple et ont fait un enfant, comme « pot ». Cela rejoint l'idée que ce que demande l'enfant, c'est d'être nommé autrement que comme un pot. Il lui manque son identité réelle. Et on peut même avancer qu'il a besoin d'entendre qu'il compte pour lui et qu'il compte aussi pour quelqu'un (le mot *Graf* signifie comte en allemand, dont l'étymologie vient de compagnon). On pourrait aussi ajouter qu'il ne cherche pas une explication mais un aveu puisqu'il se positionne en disant : « Je suis la réponse. Désignez-moi comme tel. » Autrement dit, donnez-moi une identité symbolique et imaginaire qui confirme mon identité réelle.

Nous préciserons aussi que le leurre phallique entre l'enfant et sa mère aura pour conséquence de ne pas blâmer le père⁴⁰⁵. Pourquoi ? Parce que, de son côté, nous pouvons faire l'hypothèse que le père semble se réjouir de ce leurre phallique, dans la mesure où ce dernier lui évitera de devoir traiter les paradoxes inhérents à sa relation avec Olga. On aperçoit ainsi que la carence du père est, en réalité, un retrait du père du traitement du couple. Soit un retrait de la loi dans le rapport sexuel des parents. Il se retire et laisse l'enfant s'en charger, au point que l'enfant est confronté à un possible rapport œdipien, autrement dit à un rapport réussi avec la mère.

En effet, il n'y a rien de surprenant à l'absence du père quand on comprend sa complaisance⁴⁰⁶ dans le fait de laisser la mère jouir du semblant phallique qu'est l'enfant, pour

⁴⁰⁴ L'article 1143, modifié par la loi n°2018-287 du 20 avril 2018 – art. 5, stipule qu'il y a « *violence lorsqu'une partie, abusant de l'état de dépendance dans lequel se trouve son cocontractant à son égard, obtient de lui un engagement qu'il n'aurait pas souscrit en l'absence d'une telle contrainte et en tire un avantage manifestement excessif.* » Cela n'est pas sans rappeler la thèse de Pierra Aulagnier : « *Nous dirons que nous appelons violence primaire, l'action psychique par laquelle on impose à la psyché d'un autre un choix, une pensée ou une action qui sont motivés par le désir de celui qui l'impose mais qui s'étayent sur un objet qui répond pour l'autre à la catégorie du nécessaire.* » Aulagnier, P., *La violence de l'interprétation : Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, Puf, 2013, p. 40.

⁴⁰⁵ En cela, le discours de la mère sur le père ne prive pas l'enfant d'intégrer le Nom-du-Père puisque le père intervient bel et bien dans cette dialectique de la négociation.

⁴⁰⁶ Lacan utilisera le terme de complaisance pour expliquer comment, dans le cas Dora, le père de Dora a fermé les yeux sur les approches de séduction de Mr. K dirigés sur Dora, pour voiler ses relations avec Mme. K : « *En fait, c'est bien pour le père, une façon de payer la complaisance du mari de Mme K. que de tolérer de façon voilée, que ce dernier mène auprès de Dora cette courtisanerie à laquelle au long des années il s'est livré* » (Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr., in *Œuvres*

ne pas traiter les ratages inhérents au couple parental. Rien d'étonnant non plus à ce que le père ne tranche pas sur le fait que tous les matins, le petit Hans soit admis par la mère dans le lit conjugal.

Ainsi, la carence du père est-elle corrélée à l'avantage d'un père qui ne veut pas se confronter au désir de la mère, ni même à la négociation qu'imposent les rapports qu'il entretient avec cette femme. En cela, le père aussi participe de ce leurre qui devient un leurre familial.

Nous commençons ainsi à percevoir que ni le père, ni la mère n'a intérêt à ce que le petit Hans sorte de cette position de leurre phallique, ce qui aurait pour conséquence que l'enfant n'aurait alors plus « à donner de soi, à y mettre du sien⁴⁰⁷ » pour maintenir une distance à la négociation parentale.

Qu'est-ce qu'un rapport parental qui rate ?

Tout cela nous amène à nous poser une question essentielle : le « ce qui s'y passe » dans le couple Graf est-il la conséquence du rapport qui rate (en partant du principe que le ratage a toujours lieu dans le couple) ou celle d'un rapport qui n'arrive pas à rater ?

Pour répondre à cette interrogation, il paraît important de distinguer ce que Lacan appelle le ratage du rapport, et le traitement de ce ratage. Nous faisons l'hypothèse que le rapport qui rate est non seulement un état de fait mais qu'il est nécessaire de le traiter.

Par l'expression « un rapport qui n'arrive pas à rater », nous soulevons la question : qu'est-ce que serait un rapport qui réussit à rater ? Lorsque l'on emploie le verbe rater, c'est pour signifier que dans la relation amoureuse, entre autres, il est impossible pour le sujet de combler toutes les demandes de l'autre et réciproquement. Lacan l'a largement montré dans son travail sur le rapport entre l'enfant et sa mère, entre le sujet et l'objet mais aussi entre le sujet et l'Autre.

complètes, tome VI, *op. cit.*, p. 144.). De ce point de vue, Dora est prise dans un *trafic* au sens illicite du terme. Il nous faudra d'ailleurs envisager de distinguer le trafic illicite et hors-la-loi, de la castration et de la négociation (lesquelles s'inscrivent à partir de la loi, au-delà de la loi comme l'est la jouissance féminine).

⁴⁰⁷ Lacan, J., *Le Séminaire (1956-1957)*, Livre IV, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 75.

L'enfant doit donc faire face à plusieurs niveaux de rapports : celui de la transmission de la négociation parentale qui l'engage dans un leurre potentiel, et celui du rapport plus direct à la mère (ce dernier pouvant être qualifié de négociation avec l'Autre, comme nous l'avons expliqué précédemment).

Pour explorer cette idée, définissons le processus qui sous-tend le *trafic* amoureux. Nous avançons l'idée que la négociation du couple est la façon dont chacun des partenaires va répondre à l'impossibilité à laquelle l'autre partenaire le confronte, du fait de son manque à être. Ainsi, dans le cas du *trafic* amoureux, le sujet se confronte au vide du rapport qui rate, dans lequel l'autre humain apparaît comme Autre du fait de sa radicalité, de son manque. En effet, à travers ce vide, le sujet devra répondre de l'impossibilité à laquelle l'autre partenaire le confronte du fait de son manque à être. À partir de là, la négociation à l'œuvre sera le processus par lequel le sujet répondra à l'appel énigmatique qui lui viendra de l'Autre, lequel surgît du rapport qui rate de fait. Autrement dit, dans le rapport à l'autre, l'on négocie avec l'Autre – c'est ce qu'inscrira Lacan dans le schéma L⁴⁰⁸.

Cette confrontation se présente à tout moment, dans la vie du sujet. Elle se présente à chaque fois que le sujet rencontre chez l'autre, la radicalité de son altérité – celle de l'autre mais aussi celle du sujet lui-même, l'Autre. Autrement dit, cette négociation aura lieu à chaque fois que l'un des sujets du couple va faire face à l'énigmatique style de négociation de l'autre – qui est justement le processus par lequel le sujet répond à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre. C'est cela que nous retrouverons dans le rapport de l'enfant à l'environnement maternel : en effet, le cri du bébé et, plus tard, ses réponses sont tout aussi énigmatiques pour l'Autre.

Le problème de la relation dans le couple revient alors à se poser la question suivante : comment traiteront-ils le manque dans l'autre et dans l'Autre ? Réussiront-ils à se faire manque du manque de l'autre – laisser advenir ce manque en le bordant, ce qui, comme nous le verrons bientôt, constituera un acte de sublimation. Ou vont-ils au contraire être incapables de traiter l'impossible inhérent à ce manque – en le colmatant de diverses manières⁴⁰⁹ ?

⁴⁰⁸ Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰⁹ Nous sommes conscients que l'enjeu du couple amoureux est loin de se réduire à ces deux possibilités. Mais nous avons choisi de simplifier et de réduire le champ des possibles à ces deux axes majeurs, pour montrer en quoi ce *trafic* représente, avant tout, la façon dont les partenaires du couple vont traiter le ratage inhérent à leur rapport.

On aperçoit ici que la négociation dans le couple est la façon dont le sujet va répondre aux sollicitations énigmatiques qui lui viennent d'abord de l'autre puis, de façon presque simultanée, de cet Autre (autrement dit de celle altérité qui le constitue) dans la mesure où, seul face à de telles énigmes, le sujet devra engager le processus de négociation en lui-même.

Partant de là, le travail que nous avons mené jusqu'à maintenant nous permet d'avancer que ce que les parents ont traité de l'impossibilité de leur rapport – soit ce qui a été traité à partir du manque –, constitue la teneur du don qui sera ensuite déposé dans les soins apportés à l'enfant. Si bien qu'on peut faire l'hypothèse que, très tôt, le petit Hans a dû comprendre que ce que les parents lui offraient comme don d'amour, contenait des incohérences inhérentes à ce don. Lesquelles incohérences relevaient de ce qui n'avait pas été traité dans leur rapport.

En suivant Lacan dans son analyse de cas du petit Hans dans le séminaire *La Relation d'objet*, le défaut de don concernerait une défaillance du Nom-du-Père. Cependant, en nous décalant le lieu où Freud et Lacan nous autorisent à situer cette défaillance (autrement dit, en passant du père au couple parental comme lieu de défaillance⁴¹⁰), nous pouvons situer en toute rigueur la fonction du Nom-du-Père comme un principe opérant, non pas à l'endroit du père, mais dans la négociation parentale et dans le processus engagé dans et par l'enfant pour répondre à l'énigmatique teneur de la négociation parentale.

En effet, nous avançons que le Nom-du-Père est le nom donné au principe régulateur qui peut se soutenir du rapport à l'énigme, comme l'on soutient le regard devant Méduse sans rester sidéré et pétrifié. Autrement dit, c'est à la fois le principe qui permet que la négociation réussisse, pour aboutir à un traitement du rapport laissant subsister le manque, et c'est la réponse en elle-même, en tant que signifiante, des parents à l'enfant. Les parents répondent, et la négociation inhérente à cette réponse se répand comme un don fait à l'enfant.

Quant au défaut du don, rappelons-nous que l'arrivée du petit Hans était une façon de traiter le ratage non traité du rapport parental. On comprendra alors aisément pourquoi ni le père ni la mère ne pouvaient interférer à l'endroit du fantasme maternel visant l'enfant : car c'est précisément le désir d'enfant qui soutenait la relation du couple Graf jusqu'à demander l'avis de Freud.

⁴¹⁰ L'on assiste ainsi à une pathologisation du père alors que c'est la relation et le rapport du couple qui est en question.

Ainsi, le petit Hans porte à sa charge tel un cheval de trait, le non-analysé ou le non-traité du rapport parental. Un peu comme si les parents jetaient le bébé avec l'eau du bain et disaient : « *On ne peut pas renégocier notre rapport. Mon enfant, prends ce rapport comme il est, et fait d'un défaut de principe qui nous aurait permis de réguler et traiter ce qui rate dans notre rapport.* »

L'on comprend, dès lors, pourquoi le petit Hans a dû inventer une métaphore phobique pour substituer cette carence du Nom-du-Père : il y a eu « mis à mal »⁴¹¹ du Nom-du-Père qui devait l'aider à traduire, à négocier et à répondre à l'appel énigmatique qui lui venait de l'Autre.

Cette défaillance mettait à mal son orientation pour savoir comment mettre à distance le désir de l'Autre maternel – qui était, au fond, le désir des parents que le non-traité de leur *trafic* ne soit pas remis en cause par la loi, et ce, au risque de leur faire retour et qu'ils soient obligés de le traiter. On pourrait d'ailleurs considérer que le désir de l'Autre maternel, c'est le désir du non-désir de traiter le ratage autrement qu'en substituant ce manque en y plaçant le désir d'enfant par exemple.

Nous comprenons donc que le petit Hans bricole un Nom-du-Père en réponse à l'absence de réponses des parents. En fait, il trouve et invente une solution là où les parents peinent à échanger.

Cependant, nous ajoutons l'idée selon laquelle, par cette substitution, le petit Hans objecte un symptôme à l'embrouille parentale. En effet, il objecte un symptôme qui complexifie⁴¹² une situation déjà compliquée. En notant qu'il s'agit bien d'une objection dans la mesure où elle est une réponse qui interrompt le monologue du trafic parental, tout en s'inscrivant dans une parole. À une absence de commandement de la parole, il objecte un symptôme. C'est une objection pour parler et se faire entendre.

Et c'est parce que c'est une réponse faite à la négociation parentale que l'on peut repérer une négociation propre à l'enfant !

⁴¹¹ Le Nom-du-Père était bien présent, sinon, le petit Hans aurait beaucoup plus mal tourné et serait entré dans la psychose. L'affaire était, certes, mal goupillée comme elle l'est la plupart du temps, mais les éléments fondamentaux étaient présents. Or, la nuance est importante. D'ailleurs, nous utiliserons le terme « bricole » car pour bricoler, c'est donc que les éléments sont présents mais mal ajustés.

⁴¹² Étymologie du terme complexe : du latin *complexus*, participe passé de *complecti* (« embrasser, comprendre ») qui a évolué vers le sens de « fait d'éléments différents, imbriqués ». Étymologie du terme compliqué : du latin *complicare* (« plier », « rouler »).

Avec cette objection, médiatisée par sa phobie, le petit Hans va sidérer les parents : « *Voici ce que je fais de votre négociation impossible !* » Il ne fait donc pas que créer un objet porteur de cette métaphore pour castrer la jouissance maternelle : il crée une objection qui renvoie aux parents leur énigme : « *Je vous montre que j'avance avec vos impossibilités, avec vos énigmes pour répondre à ma façon à ce que vous m'avez transmis.* »

Hans n'attend pas les parents comme Freud l'avait très bien repéré : « [...] *à présent il court en tête d'un pas assuré et le père a de la peine à le suivre*⁴¹³. » De fait, ce qui sidère les parents est le fait de recevoir l'énigme de leur rapport sous une forme inversée. L'enfant devient l'Autre qui les questionne. Ce ne sont plus eux qui interrogent l'enfant.

A une énigme, Hans en produit une autre qui fait énigme pour les parents. Cette question sidérante plongera alors les parents dans une perplexité qui les obligera à se mobiliser (ou pas). On peut même affirmer que, dans le cas de Hans, le père s'est mobilisé en adressant son fils à Freud. En effet, l'enfant aura créé un symptôme qui suppose un traitement extérieur venant pallier au traitement des parents. En s'adressant à Freud, Max Graf va ainsi tenter d'offrir au petit Herbert un autre lieu d'adresse susceptible de l'entendre.

De là, l'on peut donc considérer que l'enfant négocie avec les énigmes des parents. C'est ce non-analysé qui constituera un défaut de don, une carence de la fonction du Nom-du-Père, avec laquelle l'enfant aura à faire et affaire.

Le « trafic » surmoïque

Ce défaut de don est lié à un mal-dire du Nom-du-Père qui n'a pas été symbolisée, qui a été rejetée et qui a fait retour sous la forme surmoïque, autrement dit sous la forme d'un symptôme⁴¹⁴.

Nous avons déjà vu que la naissance du surmoi trouve sa source dans l'incorporation de certaines paroles, entre autres, qui se substituent au défaut de don. Le don d'amour étant le don issu de l'amour parental (et qui constitue le traitement de ce qui ne fonctionne pas bien dans le

⁴¹³ Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 112.

⁴¹⁴ « *Ce surmoi tyrannique, foncièrement paradoxal et contingent, représente à lui seul, même chez les non-névrosés, le signifiant qui marque, imprime, laisse le sceau chez l'homme de sa relation au signifiant. Il y a chez l'homme, un signifiant qui marque sa relation au signifiant, et cela s'appelle le surmoi. Il y en a même beaucoup plus d'un, cela s'appelle les symptômes.* » Lacan, J., *Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, La relation d'objet*, op. cit., p. 212.

couple). Mais si le défaut de don est l'impossibilité de traiter le ratage parental en y substituant l'amour de l'enfant (ou autre chose), alors ce qu'incorpore l'enfant n'est autre que les paroles liées à ce défaut de traitement.

En cela, ce qu'incorpore l'enfant sous le nom du Surmoi, c'est non seulement l'absence de réponse dans les paroles des parents, mais c'est surtout une négociation qui ne s'est pas passée dans le rapport parental et n'est pas passée chez l'enfant. On pourrait dire qu'il s'agit de ce qui n'est pas passé dans le symbolique et qui a donc été rejeté dans le Réel du sujet. Ce qui laisse entendre qu'il existe deux types d'incorporation à l'origine du surmoi, qui sont liées l'une à l'autre :

- une incorporation de l'impossible du trafic parental : il est question ici, d'une incorporation qui est rejetée à l'intérieur, dans le Réel ;
- une incorporation des objets et des paroles qui viennent se substituer au défaut du don. Cela revient à incorporer le traitement par l'absence de traitement. Ce qui, en somme, équivaut à un remplacement du rapport à l'objet médiatisant une négociation, par l'idéalisation d'un objet ou d'un rapport⁴¹⁵ qui s'y substitue à défaut d'un don. La phobie en est une figure.

Ainsi, ce qui revient dans le Réel sous la forme d'un commandement, plus qu'un signifiant, c'est un rapport au signifiant, c'est une négociation qui n'a pas eu lieu, ou du moins n'a pas visé le manque dans l'Autre.

Cette idée est à relativiser en rappelant que, de toute façon, le ratage du couple parental devant avoir lieu, cette négociation doit également se passer.

Rappelons-nous que les explications des parents à Hans n'ont pas pu tout traiter. Nous relient cette idée avec ce qu'avancait Alain Didier-Weill lorsqu'il écrivait, à la suite de Lacan :

« Que, par le dire du père, puissent être ainsi intrinsèquement associés bien-dire et mal-dire, bénédiction et malédiction, nous renvoie à la tardive conception de Lacan, selon laquelle le symbolique ne se saisit de l'homme, en lui transmettant le sens, qu'en tant qu'il est structurellement forclos du réel [...]. [...] comme si le père ne pouvait structurellement pas

⁴¹⁵ Nous retrouvons ici l'idéalisation du symptôme musical de M. Lorca avec sa formule « un beau pathos musical ».

transmettre « tout » le symbolique, du fait même du tribut prélevé par le non-sens du réel sur la transmission du sens⁴¹⁶. »

Comme si la condition même d'une négociation qui a lieu, qui se passe et qui passe à l'enfant est que cette négociation ne puisse pas avoir totalement lieu.

Autrement dit, pour que les parents puissent passer à l'enfant une capacité de négocier, il faut que l'enfant ait quelque chose à traiter ! On pourrait dire qu'il faut que l'enfant ait à traiter avec le manque des parents pour acquérir cette capacité de répondre à l'appel énigmatique, manquant, qui viendra du lieu de l'Autre. C'est toute cette question que nous avons articulée à travers cette nécessité d'un reste à traiter qui relève de la position dite « féminine ». Nous touchons-là à ce qu'est un rapport qui réussit à rater⁴¹⁷.

Ainsi, ce rejet de la négociation parentale est-il structurellement lié au choix du sujet qui, avant d'objecter à ce manque une autre façon de négocier, s'aliénera d'abord à cette négociation parentale.

Ne pourrions-nous pas dès lors envisager plusieurs temps dans la négociation de ce temps mythique originaire ? D'abord l'infans est sidéré par la confrontation au ratage : « Il n'y a pas ». Ensuite la question du leurre va s'imposer comme une façon de se faire l'objet qui comblerait ce manque : « Il y a ». Enfin, l'apparition plus ou moins aboutie du processus de négociation : « Il n'y a pas » et « Il y a » que l'on pourrait formuler dans un : « Il n'y a »⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 47.

⁴¹⁷ Nous retrouvons cette conception dans le séminaire *Les Nom-dupes errent*. Lacan y démontre que la position de La Femme nous enseigne sur ce qui fait nœud dans l'inconscient, ajoutant que ce nœud a comme structure le ratage : « *Le ratage, si je puis dire, dans cette affaire, c'est-à-dire ce par quoi la femme n'existe pas, c'est bien en quoi, cela même, elle arrive à réussir l'union sexuelle [...] C'est-à-dire à ce que l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel ne se distinguent que d'être trois, tout brut. C'est-à-dire que... sans que son sujet s'y retrouve, c'est à partir de cette triplicité dont une femme, parfois, fait sa réussite en la ratant, c'est-à-dire dont elle se satisfait comme réalisant en elle-même l'union sexuelle, c'est à partir de là que l'homme commence à prendre d'une petite jugeote l'idée qu'un nœud ça sert à quelque chose.* » (Lacan, J., Séminaire 1973-1974, *Les Non-dupes errent*, Leçon du 15 janvier 1974, op. cit.) Si nous ajoutons à cela la proposition de J.-M. Vives selon laquelle, « *à la suite de Lacan, [...] La Femme est un des noms du père – non pas le « Nom-du-Père », mais « un des noms du père »* (Vives, J.-M., « De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du « petit Hans » : une voi(e)x d'accès à l'inconscient et ses musiques. », in *Insistance*, n°6, éd. Érès, 2011, p. 51.), nous arrivons alors à l'idée suivante : si La Femme est un des noms du père, c'est parce que c'est sur cette position féminine que s'appuie l'efficace du Nom-du-Père, dont la production métaphorique fera entendre comment réussir à rater le rapport en montrant l'espace et la voi(x)e d'où l'enfant peut répondre à l'appel énigmatique qui lui vient de l'Autre.

⁴¹⁸ Dans son séminaire *L'identification*, Lacan a proposé : « *il y a là un rien.* » Lacan, J., Séminaire 1961-1962, *L'identification*, Leçon du 28 février 1962, op. cit.

Ainsi, en même temps que l'enfant va créer ses symptômes pour faire avec ce manque de négociation des parents, il devra objecter à la négociation de sa filiation (ce reste non traité). Pour ce faire, il incorporera l'instance surmoïque qui est la part non symbolisée du Nom-du-Père. En cela, le surmoi représente l'ensemble des paroles qui n'ont pu être offertes par les parents parce que l'objection de l'enfant n'a pas été et ne peut totalement être entendue. Personne ne s'est fait le bon entendeur de sa réponse, ce qui est structurellement impossible. Et à défaut d'un don, il a incorporé le rapport non traité des parents.

En conclusion, nous ajoutons à cette conceptualisation du surmoi que, plus qu'un signifiant, ce qui gît dans le Réel est une figure surmoïque de la négociation de l'Autre maternant et qui relève d'un rapport au signifiant. D'ailleurs, l'on retrouve cette idée chez Lacan lui-même quand il affirme : « [...] j'ai moi aussi ma notion du préverbal qui s'articule à l'intérieur du rapport du sujet au verbe [...].⁴¹⁹ » « Verbaliser », c'est établir un rapport. L'action de parler, c'est le rapport du sujet au signifiant et à l'Autre qui en constitue le lieu.

Cette perspective sur le rapport au signifiant et à l'Autre qui en constitue le lieu supposé, nous amène à avancer qu'en fait, cette figure surmoïque dissuade le sujet de négocier autrement, dans le sens du rapport, qu'en suivant les échecs ou les rejets des négociations parentales. Le surmoi est un trafiqueur⁴²⁰ de trafic ! Il trafique le possible déplacement du sujet, soit sa possible objection au trafic parental. C'est aussi pour cette raison que l'œil du surmoi est connu du sujet. Comme le dit très bien Alain Didier-Weill, « *il est déjà là où on l'attendait*⁴²¹ ». Il est là quand le sujet est confronté à l'énigme de l'Autre. Et à défaut de renégocier le rapport, le « trafic » surmoïque est là pour proposer au sujet une négociation qui, elle au moins, ne manque pas !

En somme, après un détour passant par la négociation parentale, l'enfant recevra un don contenant ce qui aura changé et ce qui n'aura pas changé dans les soins. Or, faisant face à ce qui n'aura pas changé, il répondra de nouveau. Et cela durera jusqu'à ce que l'enfant, face aux ratés persistants (autrement dit à l'impossibilité d'un rapport qui ne réussit pas à rater), crée ses propres symptômes pour palier à ce non-rapport. Symptômes dont nous avons vu avec Hans qu'ils étaient des objets médiateurs d'une possible renégociation.

⁴¹⁹ *Ibid.* Version ALI, p. 36.

⁴²⁰ Le *trafic* est ici entendu dans son sens péjoratif, au sens d'une modification de quelque chose dans un but illicite.

⁴²¹ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 86.

C'est ce que nous allons explorer à présent, en montrant que l'effraction du sujet et de l'Autre se fera sous l'égide d'une capacité de sublimation dont la négociation constitue le principe actif.

Troisième partie : La rencontre promise par la sublimation

Dans son interprétation du cas du petit Hans, l'on sait maintenant que Lacan a non seulement mis l'accent sur les rapports précœdipiens qui sous-tendent les enjeux du complexe d'Œdipe découvert et formulé par Freud, mais qu'il a aussi révélé que cette création métaphorique et imaginaire du cheval relevait d'une sublimation. Son abord de la sublimation qu'il introduit dans ce séminaire est très intéressante puisqu'il y met l'accent sur une idée que l'on ne retrouvera que partiellement dans la définition qu'il donnera trois ans plus tard dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, à savoir la question du rapport médiatisé à l'Autre.

Un rapport imaginaire au rapport pouvant réussir

En effet, pour introduire la sublimation et le rapport à l'Autre, Lacan fait l'hypothèse que le cheval est posé comme objet médiateur par le petit Hans afin de le dompter, ce qui constitue une issue fantasmatique et une distance à la Chose⁴²² : « [...] *le petit Hans pourra lui aussi fantasmer qu'il le dompte ce cheval*⁴²³. »

Ce qui est sous-jacent dans ce domptage, c'est un rapport à l'Autre absolu du sujet, l'Autre dernier, la Chose maternel, qui sert à fixer une distance avec lui. Une distance grâce à laquelle il peut être retenu, maîtrisé. Autrement dit, comme un cheval dompté. En cela, ce domptage – terme auquel l'on préférera celui de négociation – est une somme d'actions que Hans réalise pour suppléer à l'ordre symbolique dans le rapport parental.

Pour parvenir à ce résultat, Hans médiatise la *Verkehr* vers l'Autre absolu dans un rapport avec l'objet imaginaire « cheval », qui pourra ensuite faire l'objet d'une négociation là où cette dernière n'a pas été possible dans le rapport réel. Lacan le dira très explicitement : « *C'est par l'intermédiaire de ce jeu imaginaire [...] que le petit Hans peut en venir, lui, comme je vous l'ai fait remarquer un jour, à cravacher ce cheval, à le battre, à le dominer, à devenir son*

⁴²² La Chose, *Das Ding*, a été particulièrement travaillée par Lacan dans son séminaire *L'éthique*. Repris et re-théorisée à partir de Freud, la Chose est un objet originellement perdu. Pour le dire rapidement, c'est l'atteinte douloureuse du désir pour la mère, l'objet de l'inceste, un objet interdit dont le sujet ne peut supporter la présence qu'en tant qu'elle est à une certaine distance. Établir un rapport à *Das Ding* c'est déjà se positionner en tant que sujet qui a perdu l'objet. Rapport dont les vannes sont ouvertes dans le cas de la psychose.

⁴²³ Lacan, J., *Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 368.

maître, à se trouver dans une certaine relation qui est de maîtrise par rapport à ce qui sera dès lors essentiellement inscrit dans le registre développé par la suite des créations de son esprit, d'une certaine maîtrise de cet Autre [...]»⁴²⁴

C'est précisément ce que nous entendions lorsque nous mettions l'accent sur la médiation de l'objet phobique, ayant pour finalité de permettre à Hans de faire entendre son objection aux explications partielles des parents. Dans ce cas, l'action subsiste mais au niveau d'une objection qui se médiatise dans et par le rapport à l'objet.

Plus tôt dans son séminaire, Lacan affirmait :

« On pourrait aller un peu vite, et dire que le seul pouvoir que détient le sujet contre la toute-puissance, c'est de dire non au niveau de l'action [...]. Je ferai néanmoins remarquer que l'expérience nous montre, et non sans raison, que ce n'est pas au niveau de l'action et sous la forme du négativisme, que s'élabore la résistance à la toute-puissance dans la relation de dépendance, c'est au niveau de l'objet, qui nous est apparu sous le signe du rien. C'est au niveau de l'objet en tant que symbolique, que l'enfant met en échec sa dépendance, et précisément en se nourrissant de rien. C'est là qu'il renverse sa relation de dépendance, se faisant, par ce moyen, maître de la toute-puissance avide de le faire vivre, lui qui dépend d'elle»⁴²⁵.

Pour approfondir cette hypothèse d'un possible rapport imaginaire à l'Autre, Lacan interprétera l'analyse présentée par Freud dans son essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*⁴²⁶. Plus précisément, il mettra l'accent sur ce qui, dans le cas de Léonard de Vinci, lui semble particulièrement significatif à savoir : le rapport du peintre à sa mère : *« [...] tout ce quelque chose qui entoure Léonard de Vinci, Freud va nous le faire déduire de son rapport avec sa mère»⁴²⁷* De ce rapport originaire que Freud dégage de son analyse, il en ressort que

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 407. Nous choisissons le passage tel qu'il a été retranscrit dans les éditions de l'Association Lacanienne Internationale. En ajoutant que, bien qu'il soit entendu, ce rapport à « l'Autre » n'est pas présent dans les éditions du Seuil (*Ibid.*, p. 406).

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 187. Quant au rapport à l'objet se faisant sous « le signe du rien », il convient de noter que cette formule pose la problématique du don d'objet venant se substituer à l'impossible rapport sexuel. Nous y répondons en émettant l'hypothèse que ce n'est pas l'objet en tant que tel qui est donné à l'enfant : c'est le rapport de l'Autre maternel à l'objet qui fait figure de don. Et c'est parce que c'est un rapport qui est offert, un rapport qui laisse entendre la négociation maternelle, qu'il est « rien ». Autrement dit, que c'est une façon de donner qui fait figure de don et non d'objet qui, lui, pourrait être idéalisé par l'enfant. Une façon de donner qui est issue du processus de négociation engagé dans le rapport.

⁴²⁶ Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., *Œuvres Complètes*, Tome X, *op. cit.*

⁴²⁷ Lacan, J., *Le Séminaire (1956-1957)*, Livre IV, *La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 421.

Léonard de Vinci tente de traiter, à travers son rapport à la peinture, « *ce qui reste d'une tendance infantile exaltée, voire fixée [...]*⁴²⁸ » Et c'est à cet endroit que Lacan, à la suite de Freud, propose de situer la sublimation tel qu'il l'entend dans ce séminaire⁴²⁹.

Il semble que la visée de Lacan soit de réarticuler le mécanisme de la sublimation comme un traitement se jouant dans le rapport à « *une sorte d'autre, nous dit Lacan à propos de Léonard de Vinci, qui n'est pas l'Autre radical auquel nous avons affaire, et que je vous ai appris à dessiner comme étant la place, le lieu, de l'inconscient*⁴³⁰ ». L'Autre dont il s'agit est l'Autre absolu, inaccessible, impossible : la Chose maternelle que Léonard situera en lieu et place de la « nature ».

En effet, en écho à la thèse freudienne qui interprétait la névrose de Léonard de Vinci comme la conséquence d'une soumission à la séduction maternelle, Lacan comprendra que le rapport du peintre « *était essentiellement un rapport de soumission à la nature*⁴³¹ ». Autrement dit, une soumission à la jouissance de l'Autre et aux messages énigmatiques qui lui viennent de ce lieu, auxquels il n'a pas pu répondre. D'ailleurs, sans trop y insister, Lacan affirme que Léonard de Vinci démontre « *qu'il ne pouvait pas y avoir quelqu'un qui lui réponde*⁴³² » du lieu de cette nature. Mais qu'est-ce que signifie cette phrase ?

Nous entendons que quelqu'un ne s'est pas levé pour répondre au petit Léonard lorsqu'il était confronté à la relation précœdipienne à sa mère - son père l'ayant abandonné à la naissance. Freud résume ainsi le souvenir d'enfance de Léonard de Vinci : l'enfant Léonard est seul aux prises avec la « *tendresse sans bornes*⁴³³ » de la mère et l'absence du père.

Ainsi, le point commun entre l'analyse du cas du petit Hans et celle du cas Léonard de Vinci est que, pour les deux, leurs appels sont restés en partie sans réponse. Les deux vont alors s'en remettre à l'activité artistique⁴³⁴ pour traiter l'énigme des sollicitations maternelles qui

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 427.

⁴²⁹ Il convient d'ajouter que Lacan est très sceptique quant à la définition que l'on donne communément de la sublimation : « *Je dois dire que c'est quelque chose de très difficile à concevoir, une délibidinisation de la libido, une désagressivation de l'agressivité. [...] Tout ceci ne nous éclaire guère sur ce que peut représenter véritablement comme mécanisme, la sublimation.* » (*Ibid.*) Des doutes qui préfigurent la critique fondamentale qu'il formulera dans le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, laquelle aboutira à une nouvelle définition du procès de la sublimation.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 430.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 429.

⁴³² *Ibid.*, p. 430.

⁴³⁴ Avancer qu'il y a une sublimation artistique chez le petit Hans renvoie à cette note de bas de page discrète, mais non moins importante, que Freud écrit dans son commentaire du cas du petit Hans : « *chez*

n'ont pas été médiatisées par un père castrateur de cette jouissance de l'Autre. Défaillance paternelle en laquelle nous proposons de voir une défaillance portant sur la dialectique de négociation touchant l'environnement de l'enfant.

Pour ce qu'il en est de Léonard de Vinci, ses sollicitations maternelles continuent donc de se manifester sous la forme des sollicitations énigmatiques de l'Autre (la nature, l'autre amoureux, etc.) et Léonard ne croit plus que quelqu'un puisse se lever pour lui répondre de ce lieu.

Dans son rapport à la création artistique, Léonard de Vinci tente ainsi de se passer du Nom-du-Père, faisant écho à la formule déjà citée de Lacan dans son séminaire *Le sinthome* : « *L'hypothèse de l'inconscient (...) ne peut tenir qu'à supposer le Nom-du-Père. (...) C'est en cela que la psychanalyse, de réussir, prouve que le Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer. On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir*⁴³⁵. »

N'est-ce pas ce que nous proposait Freud lorsqu'il écrivait que Léonard de Vinci avait pu, grâce à la sublimation artistique, trouver un moyen de composer avec l'absence du père⁴³⁶. Dans le cas de Léonard de Vinci, nous pouvons dire que la sublimation artistique est une tentative de traiter ce qui lui a été relégué, voir ce qui a été rejeté et qui est resté à sa charge : là où le rapport n'a pas réussi à rater dans sa relation avec sa mère, là où la fonction du Nom-du-Père n'a pas médiatisée la rencontre avec l'énigme du désir de l'Autre maternel.

Notre lecture de l'analyse lacanienne nous amène donc à penser que Lacan fait un pas supplémentaire sur l'analyse freudienne, en précisant que l'œuvre serait un lieu de rencontre entre Léonard de Vinci et cet Autre absolu représenté imaginairement par la nature, soit quelque chose « *d'accessible par une certaine identification imaginaire*⁴³⁷. »

Voici donc que la sublimation devient ce mécanisme par lequel le sujet organise un rapport possible à l'impossible rapport à l'Autre absolu, pour tenter de le mettre à une certaine distance en tentant une nouvelle prise de position dans ce rapport. Autrement dit, pour Lacan,

lui, comme l'a observé le père, intervient en même temps que ce refoulement une part de sublimation. Dès le début de l'anxiété, il montre un intérêt accru pour la musique et développe ses dons musicaux héréditaires. » Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, op. cit., p. 121.

⁴³⁵ Lacan, J., Le Séminaire (1975-1976), Livre XXIII, *Le sinthome*, op. cit., p. 136.

⁴³⁶ Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., *Œuvres Complètes*, Tome X, op. cit., p. 148.

⁴³⁷ Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 430.

la sublimation est une façon de traiter imaginativement son rapport à cette Chose, en la médiatisant dans l'œuvre d'art, permettant au sujet des échanges imaginaires au travers desquels il va pouvoir traiter ce qui n'a pas réussi à rater dans le rapport originaire avec cet Autre absolu. C'est aussi en partie la thèse que nous retrouvons dans plusieurs articles que J.-M. Vives a consacrés au devenir artistique du petit Hebert Graf.

En effet, s'il n'est un secret pour personne que Léonard de Vinci fut un peintre et homme d'esprit italien de renom, il est cependant moins commun de savoir ce qu'est devenu le jeune petit Herbert Graf : « [...] *Hans devint, une quinzaine d'années plus tard, le premier metteur en scène d'opéra*⁴³⁸. » Dans un autre article, J.-M. Vives ajoutera : « *L'importance du travail artistique, théorique et pédagogique d'Herbert Graf est immense. Pour se persuader de l'envergure artistique du metteur en scène, il suffit de citer quelques chefs d'orchestre et chanteurs avec qui il a travaillé : W. Furtwängler, T. Beecham, K. Böhm, B. Walter, A. Toscanini, R. Strauss, I. Stravinski, G. Solti... Il fait ses débuts à la Scala de Milan en mettant en scène Maria Callas*⁴³⁹. »

L'énigme que tentera d'élucider J.-M. Vives sera de comprendre comment le petit Hans est passé du symptôme phobique, et notamment le « symptôme « charivarique » à la mise en scène⁴⁴⁰ » de la voix dans l'opéra ? Dans le cadre de cette recherche, il soutiendra que ce qui reste de non analysé dans la cure du petit Hans relève d'une jouissance de l'Autre non traitée s'exprimant sous la forme du symptôme charivarique lié au cri insupportable de la jouissance maternelle.

Si l'intervention freudienne auprès du petit Hans et l'analyse du père ont permis de *verkehriser* une parole ayant donné à Hans la faculté de se détacher de son symptôme phobique, il n'en reste pas moins que des restes non analysés sont demeurés à la charge du petit Herbert. Partant de là, J.-M. Vives considère que Herbert Graf a « mis en œuvre » ce qui est resté non analysé dans sa cure. Ce processus est défini par l'auteur comme étant « *la réponse déployée par le metteur en scène dans le temps et l'espace du message reçu de l'œuvre*⁴⁴¹ ». N'est-ce pas à ce résultat que Lacan a ouvert les portes, en devinant que derrière l'œuvre, gît la figure de

⁴³⁸ Vives, J.-M., « De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du « petit Hans » : une voi(e)x d'accès à l'inconscient et ses musiques. », *op. cit.*, p. 41.

⁴³⁹ Vives, J.-M., « De l'art d'accommoder les restes non analysés dans une cure pour en faire œuvre : le « cas » du petit Hans », in « Le Carnet PSY », n°199, éd. Cazaubon, 2016, p. 44.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

l'Autre avec qui il est désormais possible d'entrer en rapport, en répondant au message énigmatique reçu depuis le lieu de l'œuvre ?

J.-M. Vives fait donc un pas supplémentaire par apport à Freud et à Lacan, en confirmant que la sublimation artistique est une voie permettant d'autoriser un rapport possible au rapport impossible à la Chose⁴⁴². Rapport qui offrirait au sujet, la faculté de donner une consistance au Nom-du-Père, en s'en passant mais surtout en s'en servant. L'enjeu consistant donc, pour le sujet, à faire en sorte qu'à partir de ce qui « s'y passe » dans le rapport, se construise un rapport dans lequel le sujet « s'en passe » en « s'en servant ».

Pour poursuivre cette piste ouverte dans cette rencontre avec l'œuvre (rejoignant la rencontre qu'organise notre dispositif) et saisir ce que ce rapport peut engager comme traitement, il importe de faire un détour par la notion de sublimation telle qu'envisagée par Freud. En effet, la lecture des travaux qui y sont consacrés, en particulier les occurrences dans ses textes des années 1905, 1909 et 1910, nous permet de découvrir qu'il a proposé plusieurs temps de la sublimation, sans jamais les articuler : une sublimation originaire et une sublimation secondaire correspondant à un temps que nous poserons comme mythique⁴⁴³, une sublimation artistique et une sublimation dans le transfert.

Pour ce faire, nous nous référerons aux hypothèses formulées par Sophie De Mijolla-Mellor dans *Le choix de la sublimation* (2009) et *Traité sur la sublimation* (collectif dirigé par S. de Mijolla-Mellor en 2012). Hypothèses mettant en avant la question de la réalisation et de l'action que sous-tend le procès⁴⁴⁴ de la sublimation. Par la suite, nous articulerons ces hypothèses aux travaux d'A. Didier-Weill sur le Surmoi et la pulsion invocante. Et enfin, nous reviendrons sur ce chapitre en distinguant deux types de sublimations artistiques à partir des exemples d'Herbert Graf et de Léonard de Vinci. Cette dernière distinction nous éclairera sur

⁴⁴² L'auteur soutient : « *L'écart entre la symbolisation analytique et la sublimation tient à ce que l'artiste produit un nouage où la question du sens, sans être absente, n'en est pas moins reléguée au second plan, car c'est un transfert sur l'impossible qui s'y impose.* » *Ibid.*

⁴⁴³ Ce temps est mythique car il est une représentation large et idéalisée de ce que traverse réellement le sujet. Nous aborderons en effet la sublimation selon un angle mythique pour l'approcher, l'appréhender et en serrer le procès au plus près. En précisant toutefois que cette appréhension n'exclue en rien la réalité psychologique des rapports du sujet à l'objet.

⁴⁴⁴ Dans la continuité de Freud, nous reprendrons le terme de procès pour désigner la sublimation. L'aspect juridique du procès nous intéresse car il désigne cette étape où le sujet reconquière l'Autre source du message énigmatique, par le procès de la sublimation, pour tenter une objection à l'énigmatique regard surmoïque de l'Autre qui l'accuse d'être en faute. À l'issue du procès, du procès de la sublimation, il est espéré que le sujet fasse justice lui-même en objectant un dire sidérant l'Autre, un désir. L'analyse serait le lieu privilégié d'un tel procès.

la nécessité que le rapport à l'œuvre, médiatisant le rapport à la Chose, soit lui-même médiatisé par le transfert à l'analyste.

Des sublimations : traiter ou retraiter le ratage du rapport du sujet à l'Autre via le processus de négociation

Nous partirons des premières pages des *Trois essais sur la théorie sexuelle* pour repérer en quoi la sublimation est une étape structurante de la subjectivité du sujet : « *Le voilement du corps, qui progresse dans la culture, tient éveillé la curiosité sexuelle qui aspire, elle, à compléter l'objet sexuel par le dévoilement des parties cachées, mais peut être détournée (« sublimée ») vers le champ artistique, si on est à même de faire passer son intérêt des organes génitaux vers l'ensemble des formes corporelles. [...] C'est là, dans une certaine mesure, le fait de la plupart des normaux*⁴⁴⁵. »

Au-delà de la sublimation artistique, qu'est-ce que laisse entendre la condition énoncée par Freud : « *Si on est à même* » ? Il nous semble que cette parole signifie : « Si on est à même de ce savoir-y-faire-détour de ce sexuel. » Comme si la possibilité de sublimer était possible à condition qu'elle soit travaillée par le sujet, voire acquise par le biais d'un traitement. Freud dira dans le même essai : « *Cela montre que, dans la prédisposition, il en apporte avec lui l'aptitude*⁴⁴⁶. » N'est-ce pas ce que Freud souligne en séparant le verbe sublimer de son objet : le champ artistique ?

Ce que nous souhaitons soulever ici est le fait que pour Freud, la sublimation semble constituer un processus structurant et fondamental pour tout individu, dont l'issue est une capacité du sujet à dévier la satisfaction de la pulsion sexuelle, entraînant un déplaisir trop dangereux pour son intégrité psychique.

Freud paraît avancer dans cette intuition lorsqu'il pose que la sublimation est l'une des issues pour éviter une « *prédisposition constitutionnelle anormale*⁴⁴⁷ ». En effet, dans ce polymorphisme de l'enfant, autrement dit face à une absence d'interdit encore bien établis, la sublimation permettrait de construire un « caractère » normal en construisant des réalisations,

⁴⁴⁵ Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. fr., in *Œuvres complètes*, tome VI, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

autrement dit en déplaçant les pulsions vers des buts non sexuels, ou en construisant des digues – ce qui revient à créer cette sous-espèce de sublimation qui est sur la voie de la formation réactionnelle.

En d'autres termes, il y aurait chez Freud une sublimation originaire propre à la constitution subjective et qui aurait pour issue d'autres sublimations - en l'occurrence, les formations réactionnelles⁴⁴⁸ - traduisant ainsi une aptitude inconsciente du sujet à traiter les restes non traités dans le rapport de séduction à la mère. Sophie de Mijolla-Mellor écrit à ce propos : « *Pour que la néo-genèse d'énergie libidinale causée par le traumatisme mène à la sublimation, il faut cependant que cette capacité soit préformée dans l'enfance, précisément à partir d'une attitude de maîtrise à l'égard du traumatisme initiateur que constitue le fait de la séduction*⁴⁴⁹. »

Ce sont d'ailleurs ces questions qui ont animé les discussions entre J. Lacan et Pierre Kaufmann, présentées dans la leçon du 2 mars 1960 du séminaire *l'Éthique de la psychanalyse*. Voici l'une des remarques que fait Lacan à l'exposé de Kaufmann :

« *C'est aller dans le sens contraire à toute l'aspiration et à la découverte freudienne que ne pas voir que la sexualité est là, chez le jeune enfant, dès l'origine, et même, bien plus encore, lors de la phase qui précède la période de latence. Si on a tellement insisté sur les sources pré-génitales de la sublimation, c'est justement pour cela. Le problème de la sublimation se pose beaucoup plus tôt qu'au moment où la division entre les buts de la libido et les buts du moi devient claire, patente, accessible, au niveau de la conscience. S'il m'est permis d'accentuer là quelque chose que je vous apporte, je dirai que ce terme dont je me sers avec vous pour essayer de donner enfin à la sublimation une articulation conforme à ce à quoi nous avons affaire, das Ding, ce que j'appelle la Chose, est une place décisive autour de laquelle doit s'articuler la définition de la sublimation, avant que je sois né [...]*⁴⁵⁰. »

Ce procès de la sublimation qui serait originaire, on le retrouve aussi explicitement formulé dans *Un souvenir d'enfance de Léonard* : « *Le penchant au refoulement, tout comme la capacité de sublimation, nous sommes obligés de les ramener aux fondements organiques*

⁴⁴⁸ À noter que les formations réactionnelles sont affiliées à la sublimation car Freud n'a pas encore défini le refoulement. Ce que nous propose S. De Mijolla-Mellor dans son *Traité de la sublimation* : « *La vraie distinction passe entre refoulement et sublimation dont il écrit à l'époque qu'ils sont complètement inconnus quant à leur mécanisme intérieur.* » Mijolla-Mellor, S. de (dir.), *Traité de la sublimation*, Paris, Puf, 2012, p. 29.

⁴⁴⁹ Mijolla-Mellor, S. de, *Le choix de la sublimation, op. cit.*, p. 130.

⁴⁵⁰ Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 188.

*du caractère, premiers fondements sur lesquels s'élève l'édifice animique*⁴⁵¹. » A la lecture de ce passage, nous avons l'impression que dans sa métapsychologie en formation, Freud avait l'intuition de la portée qu'aurait bientôt ce concept de sublimation.

L'enjeu d'une sublimation originelle serait donc l'acquisition d'un savoir-y-faire qui va orienter le sujet dans sa façon de se positionner subjectivement à une certaine distance de la jouissance de la mère, fantasmant l'enfant comme une réédition d'elle-même.

À partir de là, on peut imaginer qu'il y aurait trois sublimations : une sublimation secondaire à situer, toujours dans un temps mythique, du côté des parents et dont l'issue est de renoncer à leur jouissance de positionner l'enfant comme le « leurre » ; une sublimation originaire du côté de l'enfant dont l'issue est de savoir répondre aux sollicitations sexuelles énigmatiques, venant de l'Autre parent. Sollicitations dont nous avons vu qu'elles laissent entendre des restes qui resteront à la charge de l'enfant ; et une sublimation artistique s'inscrivant, quant à elle, entre la sublimation originaire et la sublimation secondaire, comme le lieu d'une possible renégociation du rapport à l'Autre médiatisé par le rapport à l'œuvre, afin de traiter les restes non traités du rapport originaire avec l'Autre absolu.

Pour commencer cette distinction, approfondissons la sublimation originaire. Revenons pour cela aux thèses de S. De Mijolla-Mellor. Cette dernière met l'accent sur la théorie du narcissisme et émet l'hypothèse que la sublimation en passerait par l'intermédiaire de la libido du Moi.

Pour démontrer son hypothèse, S. De Mijolla-Mellor s'appuie sur la formule de Freud écrite en 1923 dans *Le Moi et le Ça* : « *Toute sublimation ne se produit-elle pas par l'intermédiaire du Moi qui commence par transformer la libido d'objet sexuel en libido narcissique pour lui assigner éventuellement ensuite un autre but* ?⁴⁵² »

Voici comment nous interprétons le regard que pose S. De Mijolla-Mellor sur les pistes ouvertes par Freud. Les restes issus des échecs du traitement parental se traduisent par des idéaux parentaux auxquels l'enfant va s'identifier. Il s'identifie aux figures qui l'ont placé dans une position de jouissance dans laquelle le rapport serait présumé devoir réussir – un rapport

⁴⁵¹ Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., *Œuvres Complètes*, Tome X, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁵² Freud, S. (1923), *Le Moi et le Ça*, *op. cit.*, p. 274.

idéal, l'Idéal du Moi, se prolongeant et s'exaltant dans le Moi-idéal de l'enfant et que Freud traduisait par « *His Majesty The Baby*⁴⁵³ ».

Partant de là, en quoi va consister l'enjeu de la sublimation ? S. De Mijolla-Mellor émet l'hypothèse que l'enjeu de la sublimation est de consentir à la perte de son Moi-Idéal, qui risquerait de faire retour sous sa forme négative par les exigences et les critiques surmoïques⁴⁵⁴. Pour elle, cette distance est une distance temporelle qui place l'idéal du rapport pouvant réussir comme quelque chose à atteindre dans le futur. Autrement dit, la réalisation du rapport est placée au-devant du sujet, comme un objectif à atteindre pour réaliser « *les vœux auxquels les parents eux-mêmes avaient dû renoncer*⁴⁵⁵. »

La sublimation originaire devient dès lors le procès par lequel l'enfant va faire le deuil de sa toute-puissance, après que les parents ont laissé une place. La place pour que l'enfant puisse traiter son propre renoncement aux idéaux parentaux mis en échec par l'impossibilité de ce rapport primordial.

Revenons maintenant à la sublimation secondaire. Lorsque les parents reçoivent l'appel énigmatique du lieu de l'enfant, autrement dit quand le rapport à l'enfant commence à rater, ils se confrontent à un appel surmoïque qui s'origine de leur propre rapport à l'Autre absolu. La sublimation secondaire concerne donc l'adulte et son rapport avec cet Autre^{BM} que nous avons repéré dans les sollicitations énigmatiques de l'infans. Ce que l'adulte a à traiter c'est ce problème fondamental que le rapport ne peut pas réussir avec l'enfant, comme pour traiter ce qui a raté entre l'enfant qu'était l'adulte et l'Autre qui prenait soin de lui dans un temps originaire. L'adulte doit faire le deuil d'un rapport qui réussit pour tendre vers un rapport qui réussit à rater, et laisser ainsi à l'enfant la place pour traiter à son tour les restes des échecs de ce traitement.

⁴⁵³ Freud, S. (1914), « Pour introduire le narcissisme », in *Œuvres Complètes*, Tome XII, Paris Puf, 2005, p. 235.

⁴⁵⁴ Pour approfondir cette question, nous renvoyons à l'article que M. Colin et J.-M. Vives ont consacré aux questions métapsychologiques que soulève le « rire de soi ». À travers un exemple personnel, les auteurs présentent ce que pourrait être ce moment où le Moi, exalté par le leurre du Moi-Idéal, se rapproche dangereusement de la culpabilité surmoïque : « *Nous avons non seulement évité la culpabilité sans pour autant rejeter sur le surmoi qui, l'espace d'un instant, avide de voir notre vanité chanceler, nous avait silencieusement crié : « Tu n'es qu'un imposteur ! »* Colin, M., Vives, J.-M., « Rire de soi : étude d'un Moi contorsionniste », in *Évolution psychiatrique*, n°85, 2020, p. 403.

⁴⁵⁵ De Mijolla-Mellor, S., *Le choix de la sublimation*, op. cit., p. 352.

Aussi, ce que l'adulte a à traiter, et qui constitue l'issue de cette sublimation secondaire, c'est de réussir à mettre à distance l'appel à la jouissance surmoïque qui se ferait entendre du lieu de l'Autre^{BM} par un : « Reste où tu es, ne te risque pas à ce rapport qui rate car l'Autre^{BM} n'est pas fiable, il ne reviendra pas. Cependant « Surmoi », tu peux compter ! » En effet, le Surmoi surgît là où l'adulte se confronte au manque de l'Autre^{BM}.

Ce n'est donc que plus tard, dans un second temps par apport au temps original, que la figure surmoïque va dissuader le sujet adulte de négocier autrement ses rapports à l'enfant qu'en suivant les échecs ou les rejets de ses propres négociations parentales. L'empêchant alors d'objecter au trafic parental qui lui viennent du lieu de l'Autre^{BM}, une réponse qui signifierait sa non-assignation au regard de l'Autre^{BM}, et donc son possible déplacement dans la réponse signifiante qu'il produira en réponse aux demandes énigmatiques de l'enfant.

Tel est donc l'enjeu d'une sublimation secondaire de l'adulte : les sollicitations énigmatiques de l'Autre^{BM} qui lui viennent du lieu de l'enfant, l'obligent à renégocier son rapport original à l'Autre. Cette partie restée à l'état de non traité se manifestant par le trafic surmoïque qui est là pour proposer au sujet une négociation qui, elle au moins, ne manque pas..

Sublimation et Surmoi : sous la table des négociations

Aussi, l'angle avec lequel S. De Mijolla-Mellor aborde la sublimation est-il tout à fait intéressant car il nous amène à considérer que le Surmoi est en fait une instance qui commande au sujet de rester dans un temps topologique où le rapport ne réussirait pas à rater car aucun signifiant n'est venu faire entendre la structure ou le rythme de ce ratage. Le surmoi venant à l'endroit du défaut du don rythmique.

Le surmoi naît d'un défaut, celui du non-retour de l'Autre. Il est donc une instance ayant perdu l'image idéale d'un Autre qui pourrait revenir et laisser entendre au sujet l'alternance du signifiant. Et c'est parce que cette alternance, donc ce ratage, ne s'est pas fait entendre que le surmoi est « surlà ».

Partant de là, si le surmoi a perdu l'insistance de l'Autre, nous pouvons donc rejoindre l'hypothèse de S. De Mijolla-Mellor lorsqu'elle propose que le surmoi a perdu une image idéale de lui-même, certes illusoire (car cela est l'objet de l'injonction surmoïque), mais qui laisse néanmoins envisager au sujet la possibilité d'un rapport de négociation au surmoi, en lui

promettant un possible retour de cet Autre qui a été rejeté. Un retour de l'Autre, oui mais... sous certaines conditions.

La thèse que défend S. De Mijolla-Mellor à la fin de son étude de la sublimation s'apparente sans conteste à un processus de négociation avec l'instance surmoïque. Autrement dit, à un processus par lequel le sujet va répondre à l'appel énigmatique et surmoïque qui lui vient de l'Autre. S. De Mijolla-Mellor ouvrira cette voie d'une négociation à la fin de la deuxième partie de son ouvrage *Le choix de la sublimation* en affirmant : « *Il [le processus sublimatoire] rend possible une transposition des investissements dans une négociation avec les instances idéales qui permet de ne pas donner trop de prise à l'inhibition*⁴⁵⁶. »

Selon cette théorie, la négociation se traduirait donc par le fait qu'il s'agit de duper le Surmoi en mettant en œuvre une réalisation concrète laissant miroiter au Surmoi le fait que le sujet vise l'image idéale perdue par ce dernier. Nous mettons cela en perspective avec l'une des dernières phrases de son ouvrage dans laquelle il est clairement question de gagner du temps dans ce rapport au Surmoi. Un temps qui permet de négocier avec le Surmoi sur le terrain du travail : « *Il [le Moi] affirme au Surmoi que ce qu'il n'a pas pour lui plaire, il ne l'a pas encore, mais que, tout en renonçant à y prétendre sous une forme immédiate et illusoire, il saura mettre en œuvre toute espèce d'effort, voire de renoncement pour... ne pas y renoncer !*⁴⁵⁷ » En notant que sur la table des négociations, la question qui se joue est de proposer au Surmoi une formule du type : « *Regarde, tu peux m'aimer, je ressemble tellement à l'image idéale de toi-même que tu as perdue...*⁴⁵⁸ »

Mais c'est sous la table des négociations que le rapport va se jouer. S. De Mijolla-Mellor nuance ce premier niveau de négociation qui ressemble plus à un compromis, en ajoutant : « *Mais la différence de taille tient dans le fait que ce n'est pas lui [le Moi] mais ce qu'il fait, c'est-à-dire aussi bien ce qu'il cherche en alliance avec lui [le Surmoi] mais dont il n'est pas encore possesseur, que le Moi propose au Surmoi comme objet de substitution*⁴⁵⁹. »

Prenant appui sur l'introduction au narcissisme dans le cadre de la théorie de la sublimation nous pouvons désormais éclairer ce que met en place le Moi pour duper le Surmoi

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 407.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

et le tenir à une certaine distance temporelle, mais aussi l'idée que ce qui importe au final, ce n'est pas le Moi mais ce que fait le Moi par son action.

Nous pouvons ajouter à cela qu'en attendant que le rapport réussisse, ce qui constitue la duperie, le rapport rate ! Il rate car le sujet va substituer à l'illusion du Moi-idéal, « *un objet, une activité, une œuvre, que le Moi donnera pour sienne*⁴⁶⁰ ». C'est dans cette action se substituant au ratage du rapport originaire que le rapport réussira à rater. Il réussit à rater dans une activité que le sujet investit. Autrement dit, dans « *un retour du rapport de l'action au désir qui l'habite*⁴⁶¹ ». Ainsi, la sublimation deviendrait ce qui permet de mettre à distance la jouissance de l'Autre en redirigeant la pulsion vers des activités s'inscrivant dans une quête dans laquelle le rapport peut réussir à rater dans la mesure où il est tendu par l'idéal d'un rapport qui réussit.

Précisons qu'il s'agit d'un rapport aiguisant le désir, du fait d'être suffisamment éloigné, suffisamment impossible, pour ne pas persécuter le sujet avec ses exigences surmoïques. En cela, le Moi-idéal peut être moteur s'il est tenu à une certaine distance en même temps qu'il est convoqué par le sujet pour traiter avec ce dernier. Ce que S. De Mijolla-Mellor reconnaît dangereux (en reprenant ici la thèse développée par Freud dans *Le Moi et le Ça*⁴⁶²)⁴⁶³.

Ce qui est proposé au Surmoi est donc une forme d'illusion dans laquelle le sujet agit le rapport en réussissant à le rater. Dupé par le Moi qui se propose à l'amour du Surmoi comme un Autre bon, le Surmoi va ainsi viser l'idéal qu'il a perdu. Le Moi, tout en actant le rapport, soit en actant le ratage du rapport sous la table des négociations, proposera non pas une image idéale, mais un rapport où l'alternance de l'Autre se fera petit à petit entendre. Signant ainsi la division de l'Autre, celle du sujet et le deuil progressif du Surmoi qui sera tenu à une certaine distance.

On comprend ainsi où les thèses de S. Mijolla-Mellor nous ont menés : elle nous offre la teneur de la négociation qui a lieu entre le sujet et cette face censurante de l'Autre qu'est le Surmoi. Ces précisions sont elles-mêmes à ajouter au corpus théorique d'A. Didier-Weill sur le rapport au Surmoi qui peut, par ses injonctions, arrêter le sujet dans un temps anhistorique où plus rien ne peut s'écrire. L'articulation de ces deux thèses nous montre que la définition de

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 354.

⁴⁶¹ Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960)*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁶² Freud, S. (1923), *Le moi et le ça*, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁶³ De Mijolla-Mellor, S., *Le choix de la sublimation*, *op. cit.*, p. 362.

la sublimation est loin des raccourcis qui en sont proposés, faisant de cette notion, un processus permettant d'éviter le désaveu surmoïque⁴⁶⁴. Au contraire, les auteurs nous proposent un rapport au Surmoi qui souligne la mise en place d'un véritable travail n'ayant rien de naturel ! La sublimation se révèle mettre à l'honneur un rapport à l'énigmatique message de l'Autre à partir duquel la négociation se pose comme le principe actif de la sublimation.

C'est donc sous la table des négociations que le sujet pourra acter le retour de l'Autre dans le rapport à l'objet⁴⁶⁵. Retour se manifestant du lieu de l'objet, de l'œuvre ou de l'Autre (que l'analyste ou le musicothérapeute supporte, par exemple), en adressant au sujet un message sidérant et laissant entendre qu'il manque quelque chose dans ce que l'Autre fait entendre, et que le sujet consent à accepter (*Bejahung*), auquel il peut donc répondre (*Ausstossung*).

Quand la sublimation, originaire ou secondaire, (re)met en jeu le circuit de la pulsion invocante

Cette teneur de la négociation renvoie au premier temps de la pulsion invocante ainsi que nous l'avons repérée dans le dispositif de musicothérapie.

Le patient-musicien jouant d'un instrument avec le support d'un Autre (un autre musicien qui lui donne la grille d'accord comme nous le proposait F. Vinot, ou le musicothérapeute), implique que nous retrouvons cette action introductive de la négociation entre le sujet et le Surmoi, à deux niveaux distincts. D'abord, le Surmoi est tenu à distance à partir d'une proposition de jeu dans laquelle le patient vise le support de l'Autre sur lequel il s'appuie rythmiquement ou mélodiquement. Cela est la table des négociations dont on pourra dire qu'elle sera l'affaire du musicothérapeute à partir de la position qu'il prend vis-à-vis de la fondamentale. Puis, en-deçà de ce rapport énigmatique au Surmoi censeur, le patient se lance

⁴⁶⁴ S. De Mijolla-Mellor oppose cette perspective à celle de la psychanalyse : « *Ce qui fait l'originalité de la perspective psychanalytique, c'est de poser la question des limites opposées au désir non pas au niveau du socius mais à l'intérieur de l'individu lui-même. Aussi n'y est-il pas seulement question de renoncements ou de dérivations imposés par le groupe pour la liberté et le bien de tous mais d'un choix opéré par le sujet en vue d'une meilleure réalisation pulsionnelle. J'entends par là qu'il ne s'agit pas pour ce dernier d'une démarche de prudence afin d'éviter les conséquences fâcheuses de ses désirs mais d'une passion positive qui s'exerce envers et contre tout.* » *Ibid.*, p. 332. Ceci renvoyant à nos remarques sur l'éthique du groupe.

⁴⁶⁵ Ne perdons pas cet axe que nous avons récemment soulevé : la sublimation se fera au niveau du rapport à l'objet en tant qu'il va devenir le lieu où se médiatise le rapport à l'Autre et au gardien de son idéal, le Surmoi.

dans l'action consistant à jouer, dans le sens d'un retour du rapport de l'action à l'instrument de musique au désir qui l'habite.

Partant de là, voici comment le premier temps de la pulsion invocante, avec le support du musicothérapeute, va permettre au sujet de faire un premier pas dans le sens de l'action, signant un déplacement du sujet de l'assignation du regard surmoïque qui le tenait dans l'immobilité (souvenons-nous du cas de Valentin et de son tama). Cet acte de foi par lequel le sujet se risque à ce premier déplacement, cette première réponse, s'exprimerait autrement par un « reviens » que le sujet adresse à l'Autre que supporte le musicothérapeute, voyant qu'il va bientôt être de nouveau en proie à l'immobilité si l'Autre ne répond pas. Si le musicothérapeute ne revient pas avec son insistance, le trompe-oreille destiné à la mauvaise oreille risquerait de se dissiper. Le sujet serait alors de nouveau en proie aux exigences de son idéal, trahi par un Autre qui a fait défaut⁴⁶⁶.

L'enjeu du deuxième temps de la pulsion invocante réside dans cette possibilité qui s'offre au sujet de se déplacer une deuxième fois. Ici, l'insistance du musicothérapeute est capitale car elle suppose chez le patient-musicien, Amel par exemple, une « insistance » disant : « *Redeviens*⁴⁶⁷ ! » C'est ainsi à Amel qu'il revenait d'insister. En cela, la parole lui était donc laissée. À l'issue de ce temps, elle découvrait qu'elle pouvait assumer le fait de pouvoir insister.

Le troisième temps de la pulsion, nous l'avons déjà esquissé dans la production conclusive d'Amel : Le sujet s'oublie. Cela ne signifie pas que la patiente oublie d'où le rythme lui est venu, mais qu'elle s'oublie comme productrice d'un nouveau rythme. A. Didier-Weill propose de penser ce rythme comme un temps où le sujet dit à l'Autre (en l'occurrence, le musicothérapeute) : « *Viens !*⁴⁶⁸ » Renvoyant à ce moment durant lequel Amel a proposé un solo rythmique et mélodique qui s'émancipait de la tonalité que nous lui avons proposée et dont nous avons consenti à nous retirer en la répétant en boucle. La patiente en transe s'oublie et répond désormais du manque dans le musicothérapeute, d'un reste à traiter que ce dernier accepte de rater en faisant entendre ce manque dans son insistance et dans son jeu rythmique.

⁴⁶⁶ Rappelons ce que J.-M. Vives écrit à ce sujet : « *L'Autre doit être fiable pour soutenir le sujet en devenir ; dans le cas contraire, il entraîne un effondrement de la loi symbolique.* » Vives, J.-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno, op. cit.*, p. 240.

⁴⁶⁷ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi, op. cit.*, p. 264.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 265.

Cette position, caractéristique du troisième temps de la pulsion invocante, renvoie à la position que nous avons maintes fois recoupée avec la position dites féminine. Pour compléter le modèle théorique que nous sommes en train de construire, il paraît important de rappeler que cette position résonne avec la production de la métaphore paternelle, faisant entendre comment réussir à rater le rapport en montrant l'espace et la voi(x)e d'où le patient-musicien peut répondre à l'appel énigmatique qui lui vient du lieu de l'instrument de musique.

À partir de cette nouvelle articulation théorico-clinique entre négociation, sublimation, pulsion invocante et insistance du Nom-du-Père, l'on peut proposer le modèle théorique suivant : le processus de négociation est le principe actif de la sublimation qui est un procès remettant en jeu, dans un dispositif musicothérapeutique, le circuit de la pulsion invocante. Ce procès de la sublimation articule la pulsion invocante à l'Autre que supporte le musicothérapeute. En cela, il vise à traiter le ratage du rapport du sujet à l'Autre via le processus de négociation. Le processus de négociation étant, de fait, sous-jacent à l'avancée du circuit de la pulsion invocante. En notant qu'il est lui-même conditionné par l'insistance du Nom-du-Père sur lequel s'appuiera le sujet pour négocier avec cette face censurante de l'Autre.

Ne pourrions-nous pas dès lors envisager plusieurs temps dans la négociation articulée à la pulsion invocante et à la sublimation ?

D'abord le sujet est sidéré par la confrontation au ratage : « Il n'y a pas. » Le Réel creuse ici son sillon⁴⁶⁹. Nous le retrouvons dans la confrontation au manque de l'improvisation. Ensuite, la question du leurre va s'imposer comme une façon de s'appropriier l'objet instrument qui comblerait ce manque : « Il y a. » Cependant, cette *Bejahung* orientée par l'Idéal du moi sera nuancée par la condition d'une action médiatisée dans le rapport à l'objet, à travers et laquelle le sujet réalisera plus ou moins une possibilité de ratage. C'est alors l'imaginaire qui recoupe le Réel et autorise un rapport possible à l'impossible rapport à la Chose. Cette possibilité, c'est l'apparition plus ou moins aboutie du processus de négociation (entre le « il n'y a pas » et le « il y a »). Négociation dont l'issue pourrait se formuler : « Il n'y a. » Cette expression signant l'objection au « trafic » surmoïque (*Ausstossung*). Cette conjonction à la fois imaginaire et réelle, articulée au transfert et à l'insistance d'un Autre qui devient ainsi le

⁴⁶⁹ « [...] ce n'est qu'à partir du pas possible que le réel prend place. » Lacan, J., Séminaire 1961-1962, *L'identification*, Leçon du 7 mars 1962, *op. cit.*

promoteur d'une loi symbolique, et appelant dès lors le symbolique et la prise de parole du sujet⁴⁷⁰.

La rencontre ratée de la sublimation de Léonard de Vinci

À ce stade, il nous paraît essentiel de préciser que le levier principal des déplacements du sujet dans ce rapport de négociation médiatisé par l'instrument de musique n'est autre que le transfert auquel A. Didier-Weill accorde une place importante dès le premier temps de la pulsion invocante : un « *transfert par lequel le sujet, s'il parvient à renouer avec le rythme musical qui est en lui, est mis en rapport avec le pouvoir que détient l'Autre de l'arracher au sol en lui disant : « Deviens autre que tu es, autre que ce corps soumis au réel de la pesanteur [surmoïque]* »⁴⁷¹. »

En cela, si la sublimation est le procès par lequel le sujet va traiter ce qui est resté à l'état de non traité dans son rapport originaire à la Chose (sous la forme des censures surmoïques et des symptômes), pour y instaurer une nouvelle distance, nous pouvons alors supposer qu'il est l'un des ressorts essentiels du travail de l'atelier de musicothérapie. Ce dispositif, comme extension de la situation analytique, étant le lieu où le patient peut réitérer, dans le transfert au musicothérapeute, lui-même médiatisé par l'instrument de musique, les énigmes de l'Autre. Le désir énigmatique du musicothérapeute devient lui-même ce sur quoi le transfert va s'appuyer pour maintenir avec fermeté cette énigme : « Que me veut-il ? *Che Vuoi ?* » À ceci près que

⁴⁷⁰ Dans ce chapitre portant, entre autres, sur les places que nous donnons aux sublimes originaires et secondaires, nous avons proposé une lecture du rapport au surmoi en mêlant les théories de S. De Mijolla-Mellor et celles d'A. Didier-Weill. S. De Mijolla-Mellor y désigne l'enfant ou l'adulte par l'instance du « Moi », dans la continuité de Freud, tandis que A. Didier-Weill utilise le terme de « Sujet » dans la continuité de Lacan. Dans notre écrit, nous n'avons pas souhaité distinguer ces deux termes, favorisant un point de rencontre entre les théories postfreudiennes et lacaniennes autour de la question du rapport au surmoi. Cependant, en règle générale, nous préférons le terme de « sujet ». en effet, le « Moi » s'oriente du côté de l'imaginaire comme une équivalence à la conscience. D'ailleurs, Lacan dira qu'à la fin de son œuvre, Freud n'arrivait plus à situer la conscience et semblait dire qu'« [...]il doit y avoir là des conditions qui nous échappent, c'est l'avenir qui nous dira ce que c'est » (Lacan, J., *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud*, Leçon du 17 novembre 1954). En revanche, le « Sujet » laisse entendre que quelque chose n'est pas encore advenu chez le sujet, qu'il méconnaît et donc que le Moi méconnaît. Pour justifier cette position nous nous référons à J-M Vives lorsqu'il écrit : « *Le commandement symbolique qui sous-tend la proposition : « Tu n'es que « ça » [proposition surmoïque], rappelle que je suis effectivement autre que « ça », mais également autre chose que « moi ». « Je » est un autre dont je n'ai aucune connaissance possible, mais dont la reconnaissance m'est octroyé du fait qu'elle peut être supposable* » (Vives, J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno, op. cit.*, p. 241).

⁴⁷¹ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi, op. cit.*, p.263-264.

cette énigme a une issue car le musicothérapeute n'est pas aussi silencieux qu'une œuvre d'art et pas aussi idéalisant qu'un public d'œuvre d'art. Bien qu'il se fasse silencieux pour ne pas idéaliser le symptôme du patient, il répond à l'appel resté sans réponse. Il répond par son insistance, par sa présence et son engagement. Le transfert devenant ainsi un artefact du procès de la sublimation mythique originaire du sujet dans lequel est remis en jeu le rapport à l'objet et le rapport à la Chose qui y gît.

Ce point est fondamental car la supposition qui s'origine de ce transfert dans la pulsion invocante – comme « *un sujet supposé savoir qu'il y a du sujet* » – pose inévitablement la problématique qui est de savoir si l'instrument de musique ou l'œuvre d'un artiste suffit à supporter cette supposition et cette insistance de l'Autre sous la forme d'un : « *Redeviens !* »

Ce n'est pas du tout certain. Nous faisons plutôt l'hypothèse que sans un petit autre qui supporterait la place du grand Autre dans le transfert, il ne peut y avoir l'invocation nécessaire pour que le processus de négociation trouve appui et permette au sujet de répondre à l'appel énigmatique qui lui viendra de cet Autre derrière l'instrument de musique.

Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que ce qui fonde la différence de traitement entre le petit Hans et Léonard de Vinci est la présence de ce petit autre qu'est Freud, supportant une position dans le transfert de la cure du petit Hans – celle du Nom-du-Père –, et supportant donc une position à travers laquelle il va pouvoir non seulement convoquer le cheval pour tenter de le dompter mais aussi répondre à l'appel énigmatique qui vient du lieu du cheval. Dit autrement, Léonard de Vinci a tenté en vain de suppléer ce défaut de l'insistance du Nom-du-Père (personne n'ayant répondu), par le biais d'une sublimation qui n'aura eu de cesse de fréquenter le symptôme.

Une pénible lutte avec l'œuvre

À partir des écrits des années 1909 et 1910, particulièrement *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, nous découvrons que bien que la sublimation artistique ait un destin particulier, elle n'échappe pas à une forme symptomatique.

Nous sommes en 1909 et Freud resserre le procès de la sublimation du côté de la sublimation artistique. Un « don précieux » dira-t-il. Ce don artistique permettrait de

« *transposer ses fantaisies en créations artistiques et non en symptômes*⁴⁷² ». Autrement dit, il repère que l'activité artistique permet à l'artiste de faire un détour qui lui évite l'expression de ses symptômes dans la réalité ; celle d'une « *régression dans l'infantile*⁴⁷³ ». Autrement dit, il distingue la régression de ce qui est à l'œuvre dans la sublimation artistique.

Cependant, avec le cas de Léonard de Vinci, apparaît un paradoxe important : même le rapport à l'œuvre est symptomatique⁴⁷⁴.

Il se pourrait ainsi que la pratique artistique de Léonard de Vinci soit une façon de rééditer ce reste non traité dans sa position infantile en tentant de le traiter : Léonard de Vinci a connu le rejet d'un ratage dans le rapport à la Chose maternelle qu'il lui a fallu sublimer. Il ne s'agit pas ici de traiter les restes non analysés comme le destin de la sublimation « grafiennne », mais de traiter une énigme qui avoisine la persécution surmoïque, en faisant retour dans l'œuvre par un message persécutant, de nature surmoïque, et produisant des réponses symptomatiques chez Léonard de Vinci.

D'ailleurs, Freud s'est attardé longuement sur les symptômes artistiques que présentait Léonard de Vinci, allant jusqu'à émettre l'hypothèse que la tendance de ce dernier à ne pas terminer ses œuvres ou à prendre beaucoup de retard serait le signe qu'il rejouait l'abandon du père⁴⁷⁵. Freud précise que ce refoulé, celui de l'absence du père, n'a pas pu être traité ultérieurement. En cela, il semble signaler qu'il existe une fonction psychique fondamentale et fondamentalement rejetée chez Léonard. Mettant ainsi en lumière le défaut d'une fonction qui fera retour de l'intérieur par le biais du message surmoïque⁴⁷⁶.

⁴⁷² Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome X, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Et d'ajouter : « *Si pertinentes que puisse être nombre de ces excuses, elles ne recouvrent pas pour autant la totalité de l'état des choses que nous rencontrons chez Léonard. La pénible lutte avec l'œuvre, la fuite infinie devant elle et l'indifférence à son destin ultérieur peuvent bien faire retour chez de nombreux autres artistes ; il n'en est pas moins vrai que Léonard manifestait cette conduite au plus haut degré.* » *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁷⁶ Cette interprétation intégrant le surmoi dans ce rapport aux œuvres n'est pas présente dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* mais l'est dans la petite conférence que Freud donne lors d'une des réunions de la Société Psychanalytique de Vienne – ce soir-là le père du petit Hans, Max Graf, est présent et participe même à la discussion. Et cela un an avant la publication de son texte sur le cas de Léonard. Freud y analyse, entre autres, la manière dont Léonard s'adresse à lui-même dans son journal intime. Il écrit : « *Ce « toi » du journal est l'équivalent des hallucinations acoustiques des névrosés. Les voix intérieures qui leur disent quelque chose sont destinées à remplacer des personnes qui manquent : elles sont le père et la mère (parfois des maîtres).* » Freud, S. (1909), *Un fantasme de Léonard de Vinci*,

Ce que perçoit Freud est la tentative de Léonard de Vinci de figurer l'indicible du ratage, soit ce qui n'est jamais advenu, pour le rendre accessible dans une négociation avec l'œuvre. De là, reste à s'interroger sur l'issue d'une telle sublimation artistique. Or, à ce sujet, l'exemple de Léonard montre de nombreuses contradictions. La sublimation artistique ne promet en rien de remettre en fonction un père qui n'a pas été là. Puisque même en étant père de ses œuvres, Léonard ne les termine pas et rejoue symptomatiquement cette absence primordiale.

Mais comment Léonard arrive-t-il à sortir de cette sur-fréquentation du symptôme dans sa sublimation artistique ?

Avant de répondre à cette question, revenons à la distinction que nous avons repérée entre la sublimation « grafiennne » et la sublimation « vincienne ». En précisant que cette différence tient dans le fait qu'Herbert Graf, du fait d'avoir sublimé la Chose maternelle lorsqu'il avait 5 ans, a pu aborder son art de façon moins symptomatique que Léonard de Vinci – ce qui ne veut pas dire de façon plus talentueuse ! – car il ne lui restait que les restes d'un rapport qui avait réussi à rater, celui issu de l'analyse.

C'est ainsi que nous rejoignons le troisième destin de la sublimation proposé par J. Laplanche, touchant ce que peut faire l'enfant du message énigmatique qui lui vient de l'Autre : « *Un refoulement, mais avec maintien de l'aiguillon de l'énigme. Quelque chose comme : Je sais bien ; et ce que je ne sais pas, je n'en veux rien savoir pour ce qui est de son contenu ; « mais quand même », je pressens – à jamais – que je ne sais pas bien*⁴⁷⁷. » Ici, Herbert Graf nous enseigne que tout n'est pas sublimable. Partant de là, nous pourrions avancer l'idée qu'Herbert Graf nous montre, à travers son œuvre, un rapport qui réussit à rater.

Si le message possiblement persécutant qui vient du lieu de l'œuvre est tenu à distance par Herbert Graf du fait que ce rapport ait été traité dans l'analyse faite par son père auprès de Freud, cela ne semble pas être le cas de Léonard de Vinci qui, de son côté, lutte avec l'œuvre. En effet, Léonard de Vinci n'a pas eu la chance d'avoir Max Graf comme père, ni de rencontrer Freud au cours de son enfance. Ce qui a eu pour conséquence de le confronter à des œuvres

Séance du 1^{er} décembre 1909, in *Les premiers psychanalystes, Minutes de la Société Psychanalytique de Vienne*, trad.fr, Tome II (1908-1910), Paris, Gallimard, 1978, p. 338.

⁴⁷⁷ Laplanche, J., *Entre séduction et inspiration : l'homme*, op. cit., p. 329.

dans lesquelles il n'a rencontré aucune insistance pour répondre à l'énigmatique sourire dessiné par la jouissance maternelle⁴⁷⁸.

Quand une sublimation en rattrape une autre

Cependant, Freud ne s'arrête pas à ce constat psychopathologique : il poursuit son hypothèse autour de l'absence de la fonction paternelle en apportant une nuance importante, à savoir que Léonard a pu « s'en passer » en « s'en servant », notamment dans sa recherche scientifique.

Comment Léonard arrive-t-il à sortir de cette sorte de sur-fréquentation du symptôme dans sa sublimation artistique ? Freud émet l'hypothèse que Léonard va petit à petit substituer à la sublimation artistique, qui devient de plus en plus symptomatique, une sublimation scientifique qui fera de lui un chercheur. L'hypothèse que formule Freud est que la sublimation scientifique est une réédition d'une sublimation mythique originaire rappelant les premiers tâtonnements infantiles, survenant lorsque l'enfant est « passible » de recevoir la loi symbolique. Ce qui pousse l'enfant à questionner le père (comme le faisait le petit Hans) et à répondre alors à l'énigmatique traitement du rapport à la Chose maternelle. Il écrit : « *L'épanouissement de son être à la puberté, qui en fait un artiste, est dépassé par celui, conditionné sur le mode infantile-précoce, qui en fait un chercheur ; la seconde sublimation de ses pulsions érotiques recule devant la sublimation des primes origines, préparée lors du premier refoulement*⁴⁷⁹. »

Chez de Vinci, le procès mythique de la sublimation originaire aurait rattrapé la sublimation artistique comme pour traiter ce qui n'arrivait pas à rater dans le rapport à l'œuvre du fait d'un rejet d'une certaine défaillance dans le trafic parental. On pourrait dire que la recherche scientifique serait alors venue en renfort de l'activité artistique qui fréquentait de trop

⁴⁷⁸ Dans les réunions de la Société psychanalytique de Vienne, Freud raconte que « *Vasari rapporte que, parmi les premières œuvres du jeune homme, il y avait des bustes de femmes souriant de cette façon.* » (Freud, S. (1909), *Un fantasme de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 339.). Il ajoute : « *Ce sourire représente la béatitude de l'amour maternel comme étant à la fois la suprême satisfaction sensuelle. Ce sourire bienheureux et sensuel représente l'union accomplie avec la mère : c'est l'enfant triomphant de posséder sa mère, c'est la représentation artistique de ce triomphe.* » (*Ibid.*, p. 340.) Nous précisons cela ici car nous verrons que plus tard dans la vie de Léonard, le sourire de la Joconde est déjà l'issue d'un travail sublimatoire.

⁴⁷⁹ Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome X, op. cit. p. 160.

près le symptôme, et donc les censures surmoïques. Et ce, car Léonard ne savait mettre à distance les effets de sa névrose, ce qui joua contre lui.

En cela, cette sublimation tournée vers le scientifique donne l'occasion à Léonard de Vinci de dompter la nature, comme nous le suggérait Lacan à propos du cheval du petit Hans. Pour rejoindre les hypothèses que nous avons tirées des propositions lacaniennes et de celles de J.-M. Vives, la sublimation scientifique chez Léonard serait ce qui permet une rencontre possible avec l'impossible de la Chose dans le rapport à l'œuvre.

Mais les choses ne s'arrêtent pas là puisque Freud ira jusqu'à avancer que c'est grâce à ce détour par la sublimation scientifique, que Léonard de Vinci pourra de nouveau se tourner vers l'art sans les inhibitions qui l'avaient de tout temps persécuté. Freud conclut : « *Il peint la Mona Lisa, la Sainte Anne en tierce et la série des tableaux mystérieux caractérisés par le sourire énigmatique. À l'aide de ses motions sexuelles érotiques originaires les plus anciennes, il célèbre le triomphe d'avoir dans son art surmonté encore une fois l'inhibition*⁴⁸⁰. »

C'est donc une trouvaille sans précédent que fait Léonard de Vinci car il sublime la sublimation artistique dans laquelle il n'arrivait pas à traiter les restes non traités de la sublimation originaire. Partant de là, il devient dès lors impossible de positionner la sublimation de Léonard de Vinci en opposition à celle d'Herbert Graf. Et ce, dans la mesure où, par le détour de la sublimation scientifique (que Freud posa comme mue par un traitement de nature plus originaire que la sublimation artistique), Léonard a réussi à inventer une position. Plus précisément, il a inventé une position au sens de « prendre position » en substituant le rapport à l'œuvre, le rapport à la nature⁴⁸¹. Cette opération lui aurait permis de traiter et de mettre à distance le message énigmatique et persécutant qui lui venait de l'œuvre et ainsi de retrouver le chemin de la sublimation artistique. Ce qui a pour conséquence de faire se rejoindre la sublimation scientifique opérée par de Vinci de la sublimation artistique d'Herbert Graf. Et de maintenir l'aiguillon de l'énigme que l'on retrouve dans le sourire énigmatique de Mona Lisa, ainsi que l'a théorisé J. Laplanche.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸¹ Qu'est-ce qui dans sa recherche a joué cette fonction de bon entendeur ? Souvenons-nous que lorsque nous reprenions les thèses de Lacan dans son séminaire *La relation d'objet*, nous n'avons pas fait cette distinction entre ces deux sublimations chez Léonard de Vinci. Nous mettions alors sur le même plan le rapport à l'œuvre picturale et le rapport à la nature. Alors que nous avons bien perçu que le peintre a fait un autre type de rencontre dans la nature. Toutefois, cette question de la sublimation artistique passant par la recherche scientifique demeure une énigme pour nous.

On peut continuer à recroiser les destins sublimatoires d'Herbert et Léonard en avançant l'idée selon laquelle Léonard s'est vu rattrapé par la première sublimation pour traiter ce qui n'arrivait pas à rater dans le rapport à ses œuvres. Et qu'Herbert, lui aussi, s'est vu rattraper par la première sublimation puisque Freud repérait qu'il avait déjà un goût prononcé pour la musique. À ceci près qu'Herbert Graf s'est vu rattraper par l'analyse de son père et celle de Freud...

A la question de savoir si l'étude de l'œuvre de Léonard de Vinci pourrait suffire à supporter cette position de l'insistance de l'Autre sous la forme d'un « redeviens », nous répondons assurément que non. Cependant, si nous suivons les hypothèses freudiennes, il semble bien qu'il se soit autorisé d'un Autre dans sa recherche scientifique. La première sublimation de ses pulsions est donc ce qui va permettre à Léonard de Vinci de donner consistance au Nom-du-Père, en s'en passant mais surtout en « s'en cherchant », soit en s'en servant.

Nous allons à présent, voir comment Lacan a construit sa théorie de la sublimation dans le séminaire *L'éthique de la psychanalyse* et déterminer la place qu'il a donnée au rapport à l'objet, dont on percevait déjà les signes dans son séminaire *La relation d'objet*. Cette dernière piste que nous empruntons pour suivre les détours de la sublimation nous permettra de consolider les découvertes faites jusqu'à maintenant.

Vers une fr-action de la sublimation lacanienne

Nous proposons, dans le présent chapitre, de fr-actionner le titre du séminaire IV de Lacan en l'articulant à une fr-action lacanienne repérée dans le séminaire VII (dans la définition qu'il donne de la sublimation). Et ce, à partir de la distinction qu'il a posée, des années plus tard, entre la *Beziehung* et la *Verhältniss*.

En effet, en deçà d'une *Beziehung* à l'objet, autrement dit d'une relation à l'objet, il existe une *Verhältniss* à l'objet, soit un rapport à l'objet⁴⁸². De là, nous pouvons considérer que la relation à l'objet n'est possible qu'à condition que le sujet réussisse à élever à une certaine dignité, la *Beziehung* à l'objet : celle de la *verhältniss* impossible à la Chose. Aussi, ne s'agit-

⁴⁸² Lacan a, lui aussi, fr-actionné la relation d'objet. Tout son séminaire repose sur cette idée que dans la relation d'objet, ce n'est pas l'objet qui est visé mais ce qu'il y a derrière cet objet, à savoir ce qu'il n'a pas, ce qui lui manque - le phallus.

il donc plus d'élever l'objet à la dignité de la Chose⁴⁸³ dans la sublimation, mais d'élever la *Verhatniss* à l'objet à la dignité du rapport impossible à la Chose. C'est cette définition de la sublimation que nous tenterons de soutenir et d'ajuster à partir des apports de Lacan.

Observations sur le rapport à la Chose, l'élévation et la révélation

La Chose, das Ding, a été particulièrement travaillée par Lacan dans son séminaire *L'Éthique*. Le travail autour de ce concept d'ordre mythique répond à la nécessité de comprendre ce qui fonde l'existence d'un objet, son essence, afin de pouvoir saisir les rapports qu'entretient le sujet aux objets qui l'entourent, à son environnement.

Lacan fera suite au travail de Freud dans lequel ce dernier se pose des questions quant à l'épreuve de réalité et le rapport qu'entretient le sujet à lui-même dans sa relation d'objet. On sait que Freud, dès *Les Trois Essais sur la sexualité*, pointait déjà le fait qu'il n'est pas question de trouver l'objet, mais de le retrouver, et ce, au nom du principe de plaisir. Ainsi, ce qui oriente le sujet dans sa quête désirante, c'est de rechercher un objet fondamental, originel et perdu à la mesure du ratage du rapport à l'Autre. Et ce qui se présente dans sa réalité, c'est un objet venant là en substitution de cet objet perdu : *l'objet a*.

Puisque cet objet originel est inatteignable, il s'agira donc pour le sujet de tourner inconsciemment autour de ce Ding, de le rater pour qu'il ne soit jamais atteint. Tout ce qu'il peut espérer, c'est de rencontrer dans le rapport à l'objet, le leurre de la satisfaction liée à cette Chose mais jamais la Chose elle-même. Et c'est parce qu'il y a séparation entre l'objet et la Chose qu'un processus psychique pourra se maintenir chez le sujet.

Voici donc un pas décisif que fait Lacan pour donner de la teneur à la relation d'objet : tous les rapports du sujet à l'objet seront ainsi réglés par ce rapport à Das Ding, qui est fixé par la Loi de l'interdit de l'inceste.

Il nous semble que c'est ce qu'articule Lacan dans sa définition de la sublimation : « élever l'objet à la dignité de la Chose » c'est donner à l'objet une valeur telle qu'il devient l'interface de la Chose en la révélant.

⁴⁸³ « Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet – et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembours qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener – à la dignité de la Chose. » Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960)*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 133.

À partir de cela, l'on peut considérer que c'est le rapport du sujet à l'objet qui est élevé à la dignité de la Chose au point que, par l'intermédiaire ou par le média de l'objet, le sujet entre dans un certain rapport au vide de la Chose. Un rapport d'ailleurs impossible.

En suivant Lacan, nous allons mettre au travail « le rapport » à la Chose - dimension que Lacan a largement décrite mais qu'il n'a pas intégrée dans sa définition de la sublimation. Nous tenons en effet à mettre l'accent sur une sublimation « en action » – soit une sublimation qui élève non pas l'objet mais le rapport à l'objet.

Dans les jalons qu'il pose pour bien distinguer la sublimation de l'idéalisation, Lacan prend l'exemple de la boîte d'allumettes d'un collectionneur (en précisant que le fait de collectionner est une forme innocente de la sublimation). À travers cet exemple, qui fait suite à sa définition de la sublimation, il distingue bien l'objet qui est « *un point de fixation imaginaire donnant, sous quelque registre que ce soit, satisfaction à une pulsion*⁴⁸⁴ », de l'objet dans lequel subsiste le vide de la Chose, soit la boîte d'allumettes vide qui peut être rempli par n'importe quelle action du sujet.

En désignant, à l'intérieur de l'objet, la présence de l'absence de la Chose, Lacan évite l'un des écueils les plus importants de l'idéalisation, qui consiste à mettre l'objet en avant, en externalité, de telle sorte qu'il serait surinvesti en tant que tel par le Moi – le sujet s'identifiant à son objet. Tandis que maintenant, avec le vide de la Chose en question, le sujet ne peut rencontrer que le manque de Das Ding et agir pour voiler et dévoiler ce vide. Distinction que nous avons d'ailleurs pointée en distinguant l'interprétation de M. Lorca qui idéalise son symptôme du fait du cadre de l'atelier, et le cas de Valentin qui se confronte au vide invocant du dispositif d'improvisation et au ratage inhérent à son rapport au tama.

Le paradoxe qui apparaît alors dans l'instrument de musique est que dans l'objet, il y a à la fois une présence et l'absence de la Chose.

De fait, puisque ce n'est pas dans l'instrument que l'on retrouve la Chose (dans la mesure où celle-ci est posée comme extérieure, à une certaine distance du sujet et donc de l'objet), comment peut-on comprendre ce que Lacan disait de la boîte d'allumettes, quand il écrivait : « *Le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

*boîte d'allumettes que sur cette Chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes*⁴⁸⁵ » ? Autrement dit, comment appréhender la Chose dans l'objet alors qu'elle échappe à toute prise ?

Tel est justement le paradoxe qu'a souhaité soulever Lacan pour éviter les écueils de l'idéalisation, en ne mettant plus l'accent sur l'objet mais sur le rapport à Das Ding, soit sur ce qu'il y a derrière l'objet. Ce qui revient à mettre l'accent sur « *ce qu'il y a derrière [le] sujet*⁴⁸⁶ ». Or, ce qu'il y a derrière le sujet, c'est la tendance du sujet à l'horizon de l'objet, c'est son rapport à Das Ding.

Par exemple, il introduit la sublimation avec la question de l'érotisme qu'il interroge comme un nouveau rapport impossible à Das Ding : « *Nous avons à explorer ce qu'au cours des âges, l'être humain a été capable d'explorer qui transgresse cette Loi, le met dans un rapport au désir qui franchit ce lien d'interdiction, et introduit, au-dessus de la morale, une érotique. [...] Qu'est-ce que, sinon une façon de retrouver, quelque part au-delà de la loi, le rapport à das Ding* ?⁴⁸⁷ »

Ainsi, lorsqu'il s'agit d'aborder le vide de la Chose, il est question d'un rapport. Un rapport ayant pour caractéristique d'être impossible.

Cet accent mis sur le rapport nous invite à penser que la sublimation consiste à élever l'objet à la dignité de l'impossible rapport à la Chose. Cette précision fait entendre davantage que la Chose : en effet, l'on ne peut être qu'en rapport avec elle, et ce rapport ne peut que rater. Or, comme nous le rappelions plus haut, c'est cette dimension du ratage qui permet au sujet d'accéder à une conduite vis-à-vis de l'objet – une *Verkehr* de l'objet – qui sera articulée d'une façon telle que « *l'objet de son désir soit toujours maintenu pour lui à distance*⁴⁸⁸ ».

D'ailleurs, Lacan ne s'arrêtera pas aux impasses de l'impossible rapport à la Chose. Il soutient : « *Je pose ceci, qu'un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter, en tant que cet objet est créé*⁴⁸⁹. » Autrement dit, il est assez clair que pour Lacan, le rapport à l'objet tient une place primordiale dans les

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 144.

nouveaux contours qu'il donne à sublimation. Un rapport à l'objet qui indexe une dialectique psychique de la négociation du sujet.

On le constate dans ces deux passages dont l'un fait référence à la célèbre métaphore du potier que nous avons déjà traitée : « *Il reste que ces signifiants sont, dans leur individualité, façonnés par l'homme, et probablement avec ses mains plus encore qu'avec son âme*⁴⁹⁰. »

Cette possibilité de l'impossible rapport à la Chose trouve son ressort dans ce gémissement du vase. Le vase résiste à la main du potier comme le corps organologique de l'instrument de musique résiste à l'instrumentiste en lui opposant une force opposée. Ce qui pour le potier, l'instrumentiste ou le sujet le conduit à faire affaire avec un Réel qui exige de lui un travail.

Dans ce raisonnement, la question du geste vient actualiser la question de la dialectique de négociation du sujet. L'impossible rapport à la Chose trace donc les voies d'un accordage exigé dans le rapport à l'objet, du fait que l'objet articulé au geste, du musicien ou du potier, puisse faire surgir le Réel du rapport.

D'ailleurs, l'on pourrait poursuivre avec la métaphore du potier en proposant l'idée selon laquelle, le luthier est celui qui fait exister le vide de la Chose ; autrement dit, c'est lui qui structure l'instrument autour d'un vide. L'instrumentiste, quant à lui, est celui qui fait résonner ce vide. Dès lors, l'hypothèse peut être émise que, dans un atelier de musicothérapie, l'enjeu du rapport à l'instrument de musique est que le patient réussisse à faire résonner la Chose, au second plan de sa propre voix. Et cela, autour du vide de l'instrument dont les contours organologiques médiatisent le vide de la Chose.

Nous retrouvons cette thèse chez Lacan pour qui : « *L'objet est instauré dans un certain rapport avec la Chose qui est fait à la fois pour cerner, pour présentifier, et pour absentifier*⁴⁹¹. » Lacan nous révèle ici, sans le poser comme tel, trois temps du processus de sublimation que l'on retrouve dans le rapport à l'instrument de musique constaté dans nos ateliers :

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

- le premier temps consiste à *cerner* le rapport à la Chose, autrement dit à contacter son impossible rapport, en ré-évoquant le rapport. Autrement dit, cela consiste donc à faire entendre la distance entre le patient et cette Chose dans un mouvement qui se crée ;
- le second temps *présentifie* ce rapport, pour « jouer » cette distance ;
- le troisième temps *absentifie* ce rapport en révoquant de nouveau ce rapport originaire, afin que le patient puisse se faire entendre.

Pour comprendre les enjeux d'un agissement du sujet dans son rapport à un objet pouvant médiatiser l'impossible rapport à la Chose, et ainsi comprendre ce qui se joue entre un patient-musicien et l'instrument de musique dans un atelier de musicothérapie, il nous faut creuser d'une nouvelle manière ce qui se rejoue dans le rapport originaire à l'objet. Autrement dit, il nous faut avancer sur la tonalité⁴⁹² du trafic ou de l'affaire familiale qui pourrait se faire entendre dans le rapport à l'objet. À la nuance près que, cette fois, nous aborderons ce rapport en nous focalisant sur la façon dont la mère donne un objet de substitution au don d'amour.

« C'est l'intention qui compte » : une sublimation d'occasion re-traitée

Faisons un pas supplémentaire par rapport à ce que nous avançons lorsque nous faisons l'hypothèse de la transmission à l'enfant, d'un style de négociation maternelle. Selon cette approche, la mère transmettrait à l'enfant non seulement le conflit inhérent au rapport intrinsèque aux parents (soit un ratage), mais aussi la façon dont elle traite le conflit inhérent à ce rapport, soit la façon dont elle négocie avec les sollicitations énigmatiques qui lui viennent du lieu de l'enfant.

Pour mieux le saisir, il convient de revenir sur ce que nous avons introduit avec Lacan à partir de la sublimation du petit Hans. À savoir que l'enfant médiatise sa *Verkehr* à la Chose maternelle dans un rapport avec un objet imaginaire, bien que ce soit un objet de la réalité (le cheval en l'occurrence), pour médiatiser une négociation avec les restes non traités du rapport mythique et originaire avec l'environnement maternel. Ce qui revient à médiatiser l'impossible rapport à la Chose, dans un rapport imaginaire à un objet de la réalité.

⁴⁹² Tonalité renvoyant à la tonalité de l'improvisation symptomatique d'un patient dans un atelier de musicothérapie.

Rappelons la proposition lacanienne présentée dans son séminaire *La relation d'objet* lorsqu'il soutenait que c'est au niveau de l'objet que se joue la possibilité de répondre à la toute-puissance maternelle. En ajoutant que cet objet apparaît sous la forme du rien.

Nous émettons l'hypothèse que ce n'est pas l'objet en tant que tel qui est donné à l'enfant : c'est le rapport de l'Autre maternel à l'objet qui fait figure de don. Et c'est parce que c'est un rapport qui est offert, un rapport qui laisse entendre la négociation maternelle, qu'il est « rien ». Autrement dit, il est ici question d'une façon de donner qui fait, en elle-même, figure de don et non pas du don d'un objet qui, lui, pourrait être idéalisé par l'enfant. Une façon de donner qui est issue du processus de négociation engagé dans le rapport, et qui présente cette façon de donner comme un positionnement éthique de la part du sujet qui reçoit ce rapport. De fait, la mère crée une dialectique qui va se manifester dans la manière de donner et non dans l'objet. Ce en quoi l'on constate ici, la mise en place d'une sublimation dans le fonctionnement de la mère vis-à-vis du don.

La question étant de savoir comment l'autre va présenter au sujet son propre manque, dans une proposition d'objet venant en compensation du manque inhérent à ce rapport qui rate de fait. Lacan y répondra en proposant l'idée selon laquelle, ce qui fait office de réponse donnée par l'appelé (celui qui manque) à l'appel du sujet (celui qui espère que l'objet lui donne satisfaction), ce sont des objets de satisfaction qui seront présentés par l'Autre maternel et qui prendront une valeur de don pour le sujet.

Les objets présentés sont eux-mêmes considérés par le sujet qui les présente comme possiblement compensateurs d'un manque auquel lui-même a été confronté. Cela implique que les objets sont déjà subvertis par le désir de l'Autre car déjà utilisés dans le désir de l'Autre et par l'autre. De ce fait, l'objet est usé : « [...] *l'objet est exactement rien. C'est un vieil habit usé, une défroque*⁴⁹³. »

Toutefois, même si Lacan ne le dit pas tel quel, il nous semble que l'acceptation du don n'est possible que si l'intentionnalité de la présentation de l'objet du don est supérieure à l'objet lui-même⁴⁹⁴.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁹⁴ En précisant que si Lacan ne l'a pas énoncé, P. Aulagnier s'en est chargée lors de son exposé oral fait au séminaire *L'identification* de Lacan le 2 mai 1962 : « [...] *il faut bien rappeler que jamais autant qu'ici [dans la relation enfant-mère et là où on peut situer le désir] ne semble éclatant de vérité le proverbe qui dit : « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne. » Grâce ou à cause de cette*

Le ressort de l'intentionnalité est que l'objet est déjà usé par le désir de l'Autre. L'objet a déjà des qualités compensatoires que l'autre a déjà expérimentées. Ainsi, ce qui va être présenté à l'enfant, ce n'est pas l'objet compensatoire mais le rapport à l'objet, son utilisation marquée par l'Autre. Autrement dit, ce que présente l'Autre, c'est la conviction que cet objet sera capable de compenser le manque inhérent au ratage du rapport. En cela, ce que présente l'Autre, c'est une façon d'élever son rapport à l'objet de satisfaction à la dignité de l'impossible rapport à la Chose.

Cependant, ce traitement transmis ne vaudra que pour celui qui le transmet. C'est ainsi que cette action consistant pour l'Autre à donner et pour l'enfant à recevoir, sera l'occasion pour l'enfant, de négocier avec ce don énigmatique ou avec cette sublimation énigmatique qui lui vient de l'Autre. Négocier avec ce rapport à l'objet d'occasion, imposé par l'Autre.

Nous pensons que ce qui est entendu comme don par l'enfant, n'est pas l'objet sein mais la façon dont le sein est re-présenté dans le désir de celui qui le donne qui importe. Un rapport investi par l'Autre de telle manière que le sujet peut y entendre le reste de l'amour qu'il appelait au départ : un amour tout aussi usé que l'objet du don. L'amour a déjà été entamé par l'Autre car lui-même a créé son rapport dans l'inscription du désir d'un Autre.

Dit autrement, l'Autre donne ce qu'il n'a pas car dans la transmission de ce qu'il donne, il y a son rapport à son propre manque présentifié par le don de l'objet usé. L'Autre fait ainsi passer le traitement de son propre manque médiatisé, dans le rapport à l'objet.

Pour articuler la définition donnée de la sublimation à la question que pose le traitement du ratage inhérent au rapport, nous dirions que ce qui permet au ratage d'avoir lieu, c'est la façon qu'aura l'Autre de répondre à la demande d'amour du sujet, en élevant la misère du rapport à l'objet de la réalité (cet objet usé) à la dignité de l'impossible rapport à la Chose.

En cela, l'intention placée dans le don d'objet met en acte cette nouvelle définition, à condition de considérer que cette intention prend en compte le désir du sujet. Autrement dit, il ne faut pas que la présentation de l'objet consiste en l'annulation du désir du sujet au profit de la jouissance de celui qui le présente⁴⁹⁵. C'est une étape cruciale car cela montre que la mère a

façon de donner, en fonction de ce que cela lui révélera du désir maternel, l'enfant va appréhender la différence entre don de nourriture et don d'amour. » Lacan, J., Séminaire 1961-1962, *L'identification*, Leçon du 2 mai 1962, *op. cit.*

⁴⁹⁵ Dans l'exposé qu'elle fait au séminaire *L'identification* le 2 mai 1962, P. Aulagnier présente la circonstance d'une mère qui, via le rapport à l'objet, ferait en sorte que le rapport réussisse : « *La*

à traiter la demande de l'enfant, dans le sens d'une sublimation, ce qui la fait déboucher sur son propre manque, sa propre castration et sa façon de le traiter.

En ajoutant qu'à partir du moment où le rapport ainsi mis en place est un rapport élevé à la dignité de ce qui rate, alors le manque prend sa place comme tenant lieu d'une séparation, d'une mise à distance de ce qui rate, à savoir la Chose.

L'enjeu du traitement du ratage, c'est que le rapport réussisse à rater à partir d'une autre dimension qui n'est ni celle du sujet, ni celle du rapport qui rate. Plus précisément, il s'agit ici d'une dimension se nichant entre le sujet et le ratage du rapport : celle de la création d'une capacité d'action du sujet face aux sollicitations énigmatiques de l'Autre, et dont la mère est la première à faire l'épreuve.

En effet, c'est la création de cette action médiatisée *dans* et *par* le rapport à l'objet de la réalité (un rapport imaginaire), se manifestant dans la réponse du sujet qui pourra mettre la Chose à une certaine distance.

Aussi, dans son rapport à l'objet incarné par le rapport à l'Autre, au plus proche de l'impossible rapport à la Chose, le sujet aura à se confronter à l'instance surmoïque qui est une sorte de gardienne de la forme de rapport transmis par l'usure familiale. Si bien que le sujet sera incité par le surmoi à rejouer les mêmes modalités du rapport à l'objet que celles présentes dans les rapports parentaux.

De là, ce qui va régler la question de la distance à la Chose (laquelle distance sous-tend le rapport à l'objet et donc le rapport à l'Autre), ce sont les processus subjectifs que le sujet va déployer pour répondre aux sollicitations énigmatiques apparaissant sous la forme de rapports, qui lui viennent de l'Autre, du lieu de l'instrument de musique. Ce processus est celui de la négociation qui rassemble les réponses du sujet aux sollicitations énigmatiques de l'Autre et les nouveaux positionnements que cela impliquera chez l'Autre – dont le musicothérapeute se fera le support – qui traitera ou non par sublimation les objections du sujet, les ratages du rapport. Cette négociation donne la teneur d'une capacité de sublimation au regard d'une qualité de refoulement, qui est l'issue de la négociation, et que nous définissons dorénavant comme

deuxième éventualité, c'est que pour la mère elle-même la castration soit restée quelque chose de mal assumé. Alors tout objet capable d'être pour l'autre la source d'un plaisir et le but d'une demande risque de devenir pour elle l'équivalent phallique qu'elle désire. » Ibid.

consistant à élever⁴⁹⁶ le rapport misérable à l'objet, car teinté de l'usure de l'Autre, à la dignité de l'impossible rapport à la Chose, à la dignité du ratage.

Dès lors, la sublimation n'aura plus pour issue la création d'un objet mais la création d'un rapport – d'un rapport en action – dans lequel le sujet est partie prenante.

Il importe enfin de revenir aux distinctions que nous avons posées entre sublimation et négociation : la sublimation est une façon de traiter le rapport à l'objet, dont l'issue est une capacité⁴⁹⁷, tandis que la négociation en est le processus opérant.

Le rapport à l'objet instrument comme poinçon du fantasme et l'issue de la sublimation sur la distance fantasmatique

En prenant en compte la dimension de ratage du rapport se trouvant dans la proposition lacanienne, la conséquence est que l'on est forcé de re-questionner le rapport à l'objet sous l'angle du fantasme. En fait, le ratage du rapport à l'Autre produit *l'objet a*, objet perdu et objet de la pulsion. Le fantasme devient alors la structure qui donne une forme à ce ratage qui, s'il réussit à rater, maintient « l'aiguillon de l'énigme » et donc du désir. De fait, le fantasme va indiquer la distance mise avec l'objet perdu et derrière, la Chose.

Le maintien de l'aiguillon de l'énigme va subsister dans la formule du fantasme dans laquelle le sujet se soutiendra dans son joint au désir énigmatique de l'Autre.

Par ailleurs, Lacan soutenait à propos d'une articulation entre fantasme et sublimation :

« La société trouve quelque bonheur dans les mirages que lui fournissent moralistes, artistes, artisans, faiseurs de robes ou de chapeaux, les créateurs de formes imaginaires. Mais ce n'est pas simplement dans la sanction qu'elle y apporte en s'en contentant que nous devons chercher le ressort de la sublimation. C'est dans une fonction imaginaire, très spécialement celle à propos de laquelle nous servira la symbolisation du fantasme ($\$ \diamond a$), qui est la forme à laquelle s'appuie le désir du sujet. Dans des formes spécifiées historiquement, socialement, les éléments

⁴⁹⁶ On peut aussi entendre le verbe « élever » comme désignant le fait d'éduquer l'Autre à son désir en négociant dans le rapport à l'objet. En effet, objecter à l'Autre une parole, c'est l'éduquer à son désir.

⁴⁹⁷ A propos de cette capacité à sublimer articulée au refoulement originaire, nous pourrions reformuler la proposition de Lacan à propos de l'issue de la sublimation du petit Hans : « *Ces tours et détours du signifiant qui se sont révélés salutaires, qui ont fait progressivement s'évanouir la phobie, qui ont rendu superflu le signifiant cheval – s'ils ont opéré, c'est à partir de ceci, non pas que le petit Hans a oublié, mais qu'il s'est oublié [ou qu'il sait oublier].* » Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 408.

a, éléments imaginaires du fantasme, viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de das Ding. C'est ici que nous ferons porter la question de la sublimation⁴⁹⁸. »

Nous pouvons lire ce passage de deux façons : d'abord, l'œuvre prise dans le discours social peut leurrer le sujet au point du *das Ding* car, dans ce discours, elle ne fait qu'évoquer la Chose par un trait imaginaire que l'on retrouve dans l'objet créé. L'objet artistique et son jugement esthétique viendraient ainsi leurrer le sujet au point de *das Ding* et leurrer ce qu'il peut engager qui relève du rapport à la Chose. Mais il n'en est rien.

Nous pouvons aussi lire que le rapport à *das Ding*, rapport que nous avons vu impossible, est rendu possible par le fait que le sujet en passe nécessairement par un rapport à des « éléments a, éléments imaginaires du fantasme ». Le leurre devient ainsi nécessaire sans quoi le rapport à *das Ding* risquerait de faire surgir un rapport interdisant tout changement de paradigme dans le rapport à l'Autre : l'instance surmoïque. Une perspective qui nous obligerait à considérer qu'au-delà du rapport à l'objet *a*, visé par le désir du sujet, il existe un autre objet, un objet de la réalité, figurant le rapport à *a* et imaginarisant le rapport impossible à *das Ding*.

Aussi, comme le désir du sujet est articulé au désir de l'Autre, avec ce que le sujet a négocié dans son rapport à la Chose, à travers la médiation des objets de substitution articulés aux objets de la pulsion (notamment la voix), il y aurait donc un rapport réel qui gît dans le fantasme : la loi de l'Autre et sa jouissance sous la forme d'un trafic, d'une affaire à laquelle s'aliène le sujet. Ainsi, derrière le fantasme, trouve-t-on maintenue l'aliénation du sujet à la figure persécutrice du désir de l'Autre.

Nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, la force d'action que possède le sujet pour répondre de l'énigme du désir de l'Autre se situe dans son rapport actif à un objet médiateur, un objet de substitution de l'amour de l'Autre. Ainsi, en guise de coupure dans le fantasme, un objet pourrait se situer à l'endroit du poinçon et devenir le lieu de cette négociation. F. Vinot propose de situer l'instrument de musique comme possible objet de coupure de la demande de l'Autre : « *Ce quelque chose auquel le fantasme a recours peut aussi bien être la main, le fouet, etc., et je proposerai ici d'y ajouter l'instrument⁴⁹⁹. »*

Autrement dit, pour F. Vinot, l'objet instrument (ou l'objet de substitution que peut constituer l'instrument) devient l'interface réelle sur laquelle le fantasme du sujet se joue et se

⁴⁹⁸ Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 118-119.

⁴⁹⁹ Vinot, F., « Pratique musicale et destin du fantasme », op. cit., p. 140.

construit. Cela amènera l'auteur à situer l'instrument de musique à l'endroit du poinçon et à le mettre ainsi à la place d'un média opérateur entre le sujet, l'objet *a* (la voix) et derrière, la dynamique du rapport impossible à la Chose, le rapport à l'Autre : « *Un musicien est battu pourrait être le fantasme qui permettrait d'articuler, autour de l'instrument, le désir du son (la voix comme objet a) et la souffrance du corps qui y répond (\$)*⁵⁰⁰. ».

Par conséquent, nous pouvons envisager sous un autre angle le rapport entre l'instrumentiste et son instrument comme soutenu par un fantasme articulant les limites organiques de l'instrumentiste (son ratage), son désir de son (l'objet voix) et ce qu'exige le désir de son de l'instrument (l'énigmatique désir de l'Autre).

Fort de cette proposition, le pas supplémentaire que nous proposons consiste à penser que c'est dans cette coupure du rapport à l'instrument, qu'une négociation va pouvoir se mettre en place pour se déprendre du surmoi gardien de l'affaire familiale et ainsi, pouvoir jouer le ratage - soit jouer sur la distance pathétique entre le sujet et la Chose.

Pour situer notre formule *sur* la table du compromis avec le désir de l'Autre, nous reprendrons la formule du fantasme $\$ \diamond a$. Tandis que pour situer notre formule *sous* la table des négociations, par l'action du sujet *dans* et *par* l'instrument de musique, nous reprendrons la formule de F. Vinot et y ajouterons : $\$ \langle N(\text{négociation})/I(\text{Instrument}) \rangle a$ ou $\$ \langle N/I \rangle a$

Si le sujet agît le ratage par un rapprochement du réel au moyen, ou plutôt par la médiation de l'objet imaginaire, autrement dit, en agissant réellement dans le fantasme via un objet de la réalité, on peut donc espérer que cela ait des effets sur la production d'un nouveau ratage médiatisé par l'instrument, et donc que cela aboutisse à une nouvelle articulation à l'objet *a*. Ce qui revient à mettre et remettre en mouvement les valeurs du fantasme. Rappelons d'ailleurs que c'est l'issue qu'accordait Lacan à la sublimation du petit Hans : « [...] *le petit Hans pourra lui aussi fantasmer qu'il le dompte ce cheval*⁵⁰¹. »

À partir de là, un atelier se voulant thérapeutique et mettant en jeu la sublimation aurait tout intérêt à se décaler de l'enjeu de la production de l'objet pour favoriser le travail sur le processus.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, op. cit., p. 368.

Dans son article précité, F. Vinot arrive lui aussi à la conclusion qu'il est nécessaire de laisser une place de choix au rapport à l'objet ayant des coordonnées réelles, temporelles, de perception : « *Une praxis, c'est-à-dire une pratique musicale où le faire se suffirait à lui-même en dehors de toute référence à une œuvre. [...] Au contraire, la praxis ne vise pas un objet en dehors d'elle-même, mais le processus pour lui-même, le processus en train de se faire. Est donc praxis toute activité qui ne vise que son propre exercice et qui, du coup, ne s'encombre guère de l'œuvre ni du jugement esthétique*⁵⁰². »

L'issue de la sublimation serait donc de faire entendre une nouvelle dignité du rapport à l'objet, une nouvelle dignité du rapport à *a*. Une dignité élevée à la dignité de l'impossible rapport à la Chose, ainsi que l'avait pointé Lacan : « *Chacun sait qu'il y a un mystère dans la façon qu'a Cézanne de faire des pommes, car le rapport au réel tel qu'alors il se renouvelle dans l'art fait alors surgir l'objet d'une façon qui est lustrale, qui constitue un renouveau de sa dignité, par où, si je puis dire, sont datées d'une nouvelle façon ces insertions imaginaires*⁵⁰³. »

L'issue sublimatoire dans un atelier de musicothérapie consisterait donc à re-datiser le jeu du patient en le libérant des censures surmoïques.

Pour articuler ces éléments, suivons A. Didier-Weill lorsqu'il propose dans son dernier ouvrage *Qu'est-ce que le surmoi ?*, d'articuler la formule du fantasme à celle du rapport du sujet au surmoi et au principe de plaisir : « *Pour pouvoir se passer de l'articulation métonymique et passer au niveau où c'est l'articulation de la métaphore paternelle qu'il se soutient, il faut au sujet ce signifiant passeur du Réel par lequel la censure, se trouvant sidérée, se produit alors ce que Lacan appelle la traversée du fantasme dont une des lectures possibles est la séparation du S(Abarré) et du a, c'est-à-dire séparation d'avec le principe de plaisir*⁵⁰⁴. »

Partant de là, l'on peut ajouter que dans la sublimation, se trouve une élévation du rapport à l'objet, lequel rapport est sous-tendu par la révélation d'un rapport à la Chose. En précisant que cette élévation consiste en une traversée du fantasme, dans et par l'instrument. Lequel a la fonction de poinçon, permettant d'atteindre la dynamique de l'impossible rapport à la Chose et de réorganiser la distance mise à cette Chose qui gît dans et par l'objet.

⁵⁰² Vinot, F., « Pratique musicale et destin du fantasme », *op. cit.*, p. 143.

⁵⁰³ Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁰⁴ Didier-Weill, A., *Qu'est-ce que le Surmoi ? Recherche clinique et théorique*, *op. cit.*, p. 82.

Autrement dit, « re-datiser » les insertions imaginaires par un acte de sublimation reviendrait pour le sujet, à rééditer son ratage. Et ce, avec l'extraction de l'objet *a* qui signera le fait que le rapport a réussi à rater. Extraction qu'Amel laisse entendre lorsqu'elle cherche un nouvel air, un nouveau « tube » à chanter. Signant ainsi la possibilité de perdre l'objet voix et donc, d'entrer dans la quête d'un autre type de jouissance « *différente de la jouissance psychotique*.⁵⁰⁵ »

La sublimation consisterait ainsi à rejouer cet acte consistant à « dommager » le réel (au sens de reconnaître que le sujet est en dette) et non plus à le dédommager (au sens de la dette symbolique et du symptôme qui l'endommage).

C'est à cet endroit que nous préférons le terme *Die Sache* à *das Ding* pour situer le procès de la sublimation. Lorsque Lacan évoque la Chose, *das Ding*, dans le *Séminaire VII*, il prend la précaution de distinguer le mot *Ding* du mot *Sache* pour traduire la chose. Il dit à son auditoire : « [...] *Die Sache, pourrait-on dire, ist das Wort des Dinges. Pour le traduire en français – l'affaire est le mot de la Chose*⁵⁰⁶. » Le terme *Sache* « [...] *est bien la chose, produit de l'industrie ou de l'action humaine en tant que gouvernée par le langage*⁵⁰⁷ ».

Par cette distinction, Lacan a voulu poser d'un côté le Réel contenu dans *das Ding* et de l'autre le symbolique et l'imaginaire contenus dans *Die Sache*.

Néanmoins, nous pensons que *Die Sache* a un intérêt certain dans notre conception de la sublimation car le terme *Sache* nous semble mettre davantage l'accent sur ce qui est mis en place comme affaire, comme négociation, dans le sens de l'action, pour organiser le « rapport pathétique » à *das Ding*. En cela, l'affaire du sujet à l'impossible rapport à *das Ding* serait à situer dans le terme *die Sache*.

Autrement dit, l'Affaire avec un A majuscule désignerait le rapport impossible à la Chose. L'Affaire serait le mot du rapport pathétique à la Chose. Et cette Affaire produirait l'*a*-faire (avec l'emploi de la lettre *a* pour désigner l'objet *a* et l'emploi du verbe faire pour désigner l'action) qui s'articulerait à la formule du fantasme, autrement dit à la distance actée *dans* et *par* l'objet médiateur qui sépare le sujet de l'objet produit du ratage.

⁵⁰⁵ B. Toboul, « Discussion générale et débat de clôture », dans Collectif, *Le langage, l'inconscient, le réel*, Paris, éd. du Champ lacanien, coll. « Césures », 2012, p. 214. Cité par Lippi S., *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁶ Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p.78.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

Mettre en place *Sache*, ou pour le dire autrement, mettre en place l’Affaire ou l’a-faire dans la formule de la sublimation, permet de poser la question du rapport. L’a-faire serait le nom donné à l’issue de la négociation, à ce processus que nous évoquions avec F. Vinot, qui sous-tend la capacité de sublimation, ou le savoir (s’)oublié du sujet. L’a-faire, c’est la distance supplémentaire (mise dans le fait de redatiser les insertions imaginaires) qui manque au rapport impossible à la Chose.

Partant de là, la sublimation, qui consiste à élever la misère du rapport à l’objet, à la dignité de l’impossible rapport à Chose, pourrait être formulée de manière différente. En effet, nous pourrions proposer une définition indexant la sublimation à son processus, ce qui aboutirait à : « S’a-ffairer à la misère du rapport à l’objet pour l’élever à la dignité de l’Affaire, pathétique rapport à la Chose. »

Résumé du modèle théorique et mise en perspective de ce dernier dans le cadre du dispositif de musicothérapie

Nous pouvons désormais poser qu’en séance de musicothérapie, les phases d’accordage et d’improvisation d’un patient engagent un traitement psychique indexé sur ce que ce dernier tente de mettre en place pour établir une certaine distance vis-à-vis de son rapport pathétique à cette Chose mythique qui lui revient du lieu de l’instrument via l’accusation surmoïque. Celle-ci prenant la forme d’une dissuasion d’entrer dans un rapport différent que celui suivant les échecs ou les rejets des négociations passées.

En effet, l’instrument de musique en tant qu’objet comporte, dans son existence même, dans sa structure organologique, une existence en rapport au Réel car l’instrumentiste se confronte, sidéré, à un ratage mais aussi à une possibilité de réussir à rater le rapport puisque la place y est laissée pour que de nouveaux signifiants, « redatisés » ou « re-rythmés », viennent s’inscrire sur le manche ou sur la peau de l’instrument.

Ce rapport à l’instrument de musique va aussi passer par la question du leurre car le patient va se saisir de l’instrument comme d’un phallus imaginaire au moment de se confronter au dispositif d’improvisation. Il va s’approprier l’objet instrument qui lui laisse miroiter la possibilité de combler le manque inhérent au ratage surgissant du lieu de l’improvisation et de l’instrument.

C'est ainsi que l'on entend des patients entrer dans une dialectique spéculative avec l'instrument que nous avons appelé : la fondamentale du délire. Cette dernière, si elle est idéalisée par le musicothérapeute, n'invoque rien d'autre que la fusion promise par la jouissance de l'Autre.

Ce faisant, l'objet instrument est donc bien un support imaginaire mais sa maîtrise (la virtuosité avec laquelle ce support est utilisé) n'est pas la finalité recherchée. En effet, ce qui est produit dans l'atelier de musicothérapie est un processus ou, plus précisément, c'est l'activation d'un processus de négociation, sa mise en mouvement pulsionnelle.

Nous avons d'ailleurs découvert que le rapport à l'instrument engage bien plus que la question du leurre phallique. Il engage l'au-delà de la muraille du leurre⁵⁰⁸. Et derrière cette muraille, il y a un rapport *en action* à l'objet instrument⁵⁰⁹. Un objet, certes, imaginaire, visant à mettre à distance la face surmoïque de l'Autre qui gît dans l'énigme du désir de l'Autre révélé dans ce rapport. L'« assertion » du sujet dans son rapport à l'instrument, orientée par l'Idéal du moi (et donc imaginaire), recoupe le Réel et autorise un rapport possible à l'impossible rapport au vide de la Chose que circonscrit l'instrument. C'est ce que nous avons souligné dans la nécessité de considérer qu'il y a dans la sublimation, une élévation du rapport à l'instrument, lequel rapport est sous-tendu par la révélation d'un rapport pathétique à la Chose. Cette possibilité, c'est l'apparition plus ou moins aboutie du processus de négociation du patient.

⁵⁰⁸ « La dimension du bien dresse une muraille puissante sur la voie de notre désir. C'est même la première à laquelle nous avons, à chaque instant et toujours, affaire. [...] » Lacan, J., *Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 270.

⁵⁰⁹ Dans le cadre de son analyse du rapport à l'instrument dans ses ateliers de musicothérapies, S. Sebban démontre que l'instrument de musique est un tenant-lieu du corps propre du patient-musicien. Elle fait d'ailleurs une lecture détaillée et précise des enjeux d'un rapport imaginaire avec l'instrument. Néanmoins, elle tire de ces observations l'idée que l'instrument de musique est une surface imaginaire à partir de laquelle le patient « s'agrippe ». L'instrument étant considéré comme le lieu d'un possible tampon compensateur de l'effondrement psychotique (S. Sebban, 2020, p. 152). Elle prend l'exemple d'une patiente qui « s'accroche » (*Ibid.*, p. 154) au pied du micro pour se redresser. Cette idée est intéressante du point de vue de la dynamique que nous repérons, par exemple, chez Valentin mais elle n'aboutit pas au pas supplémentaire que fait B. Sève consistant à dévoiler un rapport réciproque avec l'instrument. Pour Sebban, l'instrument est un objet inanimé auquel on « s'accroche », là où pour B. Sève, l'instrument est un objet partenaire avec lequel on « s'accorde ».

Sur la question psychotique, comment entendre le fait qu'un patient aborde le *Djembé* en portant une attention extrême à ne jouer que sur ses bords – l'abîme du milieu de la peau (partie basse) semblant lui être interdit au risque d'y chuter tout entier ? De fait, l'instrument de musique dans un atelier de musicothérapie orienté par l'improvisation semble être le lieu d'un rapport qui dépasse le bord imaginaire de la contenance de l'instrument. Il permet plutôt de viser l'a-bord par le patient du non-rapport. Et cela, sans y succomber. Tel est l'enjeu de cet atelier.

Ce processus de négociation en action sera déployé par le patient pour répondre aux sollicitations énigmatiques, voire persécutrices apparaissant sous la forme de rapports tactiles ou rythmiques qui lui viennent de l'Autre – le rythme surmoïque prenant la forme de différentes vitesses.

Notre clinique nous a montré que le rapport médiatisé au surmoi s'est révélé paradoxal. Lorsque le corps du patient se confronte au ratage imposé par le corps de l'instrument, il est menacé de perdre toute la contenance que lui promettait le symptôme en étant sur-là. En cela, le surmoi est biface dans le rapport : du lieu de l'instrument, il fait savoir au patient qu'ici, un ratage peut avoir lieu. Du lieu du corps du sujet, le surmoi accuse le coût de ce possible ratage et, pour l'éviter, commande au patient de joui(e)r.

Or, même si cette négociation n'aboutit pas, le fait de négocier dans ce lieu qu'organise le dispositif d'improvisation revient, malgré tout, à faire l'expérience d'un ratage et ce phénomène nous a paru fondamental. Face au manque qu'ouvre l'improvisation, le patient engage une action subjective dans et par l'objet instrument, faisant de cette action une improvisation symptomatique. De fait, notre dispositif se donne pour visée d'expérimenter le ratage, quelle qu'en soit l'issue.

On pourrait ajouter ici que la révélation de ce rapport en action, rapport symptomatique ou improvisation symptomatique (Vinot, 2011), rejoint la compulsion de répétition freudienne telle que Freud l'a traitée dans son texte *Remémoration, répétition et perlaboration* : « *Nous venons de dire que l'analysé répète au lieu de se remémorer, il répète sous l'influence de la résistance ; [...]. Il répète bien, pendant le traitement, tous ses symptômes*⁵¹⁰. » Ou encore : « *[...] nous pouvons dire que l'analysé ne se souvient absolument de rien de l'oublié et du refoulé, mais il l'agit [dans son rapport à l'instrument]. Il ne le reproduit pas comme souvenir, mais au contraire comme acte, il le répète sans bien sûr savoir qu'il le répète*⁵¹¹. »

Freud a articulé cette possibilité d'une compulsion de répétition au transfert et au travail de la cure analytique. C'est ce que nous pouvons retrouver à la fin de son œuvre dans le

⁵¹⁰ Freud, S. (1914), « Remémoration, répétition et perlaboration », trad. Ouvrad A. et Gudrun R., p. 5. [En ligne], URL : http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/errinern.pdf (consulté le 9/06/2021).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 4.

commandement : « *Wo es war, soll ich werden.*⁵¹² », « Là où c'était, je dois advenir ». La particularité du transfert dans les médiations nous oblige à considérer une autre formulation de ce commandement à l'endroit des productions symptomatiques du patient.

Pour l'expliquer, il nous paraît essentiel de rappeler, avant toute chose, que le levier principal des productions et des déplacements du sujet dans ce rapport de négociation médiatisé par l'instrument n'est autre que le transfert. Le transfert devenant ainsi un artefact du procès de la sublimation mythique originaire du sujet dans lequel est remis en jeu le rapport misérable à l'objet et le rapport au vide de la Chose.

En cela, si la sublimation est le procès par lequel le patient va traiter ce qui est resté à l'état de non traité dans son rapport originaire à cette Chose mythique (restant sous la forme des vociférations surmoïques et des symptômes) pour y instaurer une nouvelle distance médiatisée dans et par le rapport à l'instrument de musique, nous pouvons alors poser que ce procès est l'un des ressorts essentiels du travail de la cure musicothérapeutique.

Le désir énigmatique du musicothérapeute, lui-même médiatisé dans son rapport à son instrument, devient ce sur quoi le transfert va s'appuyer pour maintenir avec fermeté cette énigme : « Que me veut-il ? *Che Vuoi ?* » Bien qu'il « joue silencieusement » pour ne pas idéaliser le symptôme du patient, il répond à l'appel resté sans réponse. Il répond par son insistance, par sa présence et son engagement dans le jeu avec le patient.

C'est à cet endroit que le musicothérapeute doit pouvoir réussir à faire entendre un rapport précaire mais pourtant franchissable du non-rapport à l'instrument, corrélatif du non-rapport sexuel. En partant de cette idée, l'offre du musicothérapeute devient le support de l'invocation du sujet, car elle peut sidérer le patient (« Que joue-t-il ? » ou « de quoi se joue-t-il ? ») Et cela, dans la mesure où le musicothérapeute laisse entendre, par son traitement médiatisé par l'objet, que le rapport peut réussir à rater sans succomber à l'abîme du non-rapport et donc, qu'il manque quelque chose dans ce qu'il fait entendre. Cet appel d'air – ou l'invocation de l'air du patient – organisé en proposant des variations rythmiques à partir du jeu du patient, laisse

⁵¹² Freud, S. (1932)., « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse », trad. fr., in *Œuvres Complètes, Tome XIX*, Paris, Puf, 1993, p. 83-268.

entendre un manque que le patient-musicien consent à accepter (*Bejahung*) et à partir duquel il peut désormais se positionner (*Ausstossung*).

La sublimation va ainsi, en suivant ce circuit, remettre en jeu le circuit de la pulsion invocante en réarticulant la pulsion invocante à l'Autre. Ce retour de l'Autre fiable et insistant⁵¹³ s'incarnant dans la figure du musicothérapeute va donner une perspective de travail dans laquelle sera « verkehrisée » la pulsion invocante et donc, la possible reprise de la parole du patient devant ses censures surmoïques, devant ses symptômes.

Cette position éthique du musicothérapeute s'orientant de la psychanalyse fait de lui un négociateur hors du commun : « Avec de l'offre [il] crée de la demande⁵¹⁴. » Le musicothérapeute arrive à faire cette opération car il fait don de sa sublimation et de ce qu'elle implique comme négociation sans rien demander au patient mais en exigeant de ce dernier, une autre épreuve éthique.

C'est à cet endroit qu'on reprendra le commandement freudien : « *Wo es war, soll ich werden* », en le traduisant par un commandement propre aux médiations thérapeutiques par l'art : « Là où était ton rapport à l'objet, tu dois advenir. » Cependant, il importe de mettre ce commandement en perspective avec le pas supplémentaire qu'a fait Lacan dans son texte *La chose freudienne* : « *soll, c'est un devoir au sens moral [...]*⁵¹⁵ », puis : « *Là où c'était, peut-on dire, là où s'était (...) c'est mon devoir que je vienne à être*⁵¹⁶. »

Cette éthique lacanienne du commandement freudien nous conduit à proposer l'idée selon laquelle l'atelier de musicothérapie impliquerait un commandant lancé au patient-musicien : « Là où prévalait ton rapport à l'objet, c'est à présent ton devoir d'advenir qui

⁵¹³ Une insistance relevant du Nom-du-Père sur lequel s'appuiera le patient pour négocier. Ceci renvoie au fait que le don du musicothérapeute est moins une tonalité du Nom-du-Père – une tonalité prêt-à-entendre –, que la structure de cette tonalité en tant qu'elle découle d'un temps de négociation du musicothérapeute.

⁵¹⁴ Lacan, J. (1958), « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in *Écrits II, op. cit.*, p. 94. L'offre dont nous parle Lacan est celle de frustrer le patient à l'endroit de sa demande, de ne pas y répondre.

⁵¹⁵ Lacan, J. (1955), « La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse », in *Écrits I, op. cit.*, p. 414.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 415.

prévaut. » Qu'on pourrait formuler ainsi : « Là où tu rencontres l'objet, il est de ton devoir de venir t'en emparer, puis de le faire résonner. »

Le travail du patient-musicien et du musicothérapeute viseront enfin à ce que F. Vinot a conceptualisé dans ce qu'il a appelé « l'improvisation sinthomatique ». Cette dernière ne visant pas « *les signifiants reçus de l'Autre [ça c'est une première étape⁵¹⁷ dans le processus d'invocation dans un atelier de musicothérapie], mais Autre chose : s'affranchir du texte de l'Autre. Ici c'est l'absence du signifiant venant de l'Autre qui est visée, c'est-à-dire l'apparition d'un signifiant radicalement nouveau⁵¹⁸ » ». Ce nouveau signifiant (ou ce nouvel air) signe l'extraction de l'objet voix que le patient peut se mettre à chercher à partir du moment où il l'a trouvé une première fois⁵¹⁹. Le patient exprimant le désir de trouver un nouvel air, un nouveau « tube » reprenant le premier tout en le menant plus loin.*

Il nous semble nécessaire de faire ici une parenthèse clinique nous permettant de désigner de façon hypothético-déductive le lieu d'où semble prendre racine l'opération de l'extraction de l'objet voix dans un dispositif de musicothérapie. Pour cela, il nous faut d'abord constater qu'il demeure un point d'ombre dans notre clinique concernant la question du statut esthétique de la voix chantée. En effet, nous remarquons que, de manière presque systématique, lorsqu'un patient-musicien se fait entendre en s'affranchissant de la voix de l'Autre du musicothérapeute et de la fondamentale, la voix est sollicitée en tant qu'instrument. Il en va d'ailleurs de même lorsqu'est recherché l'air trouvé lors d'une séance précédente.

Pour exemplifier ce phénomène, nous prendrons le cas de Sandros. Ce patient est très régulier dans le suivi des séances de musicothérapie. Lors d'une improvisation, l'investissement de la fondamentale parvient au point où se fait entendre un rythme que tout le monde accepte

⁵¹⁷ N'est-ce pas ce même processus passant de l'improvisation symptomatique à l'improvisation sinthomatique que pointait Erik Porge ? En effet, dans l'un de ses articles, il suggère insidieusement une formule de la sublimation qui articulerait le symptôme et le sinthome : « *De par ses liens avec la répétition, la sublimation des pulsions partielles se situe au lieu même de l'impossible du rapport sexuel. Lacan ne parle pas encore de suppléance (comme il le fera pour le sinthome, ce qui pose d'ailleurs la question d'une relation de la sublimation avec le symptôme : sinthome = symptôme plus sublimation ?), [...].* » Porge, E., « La sublimation, lieu de la satisfaction de la répétition dans un mouvement tourbillonnaire », in « Essaim, n°36, éd. Érès, 2016, p. 32.

⁵¹⁸ Vinot, F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », *op. cit.*, p. 171.

⁵¹⁹ La scansion relative à l'arrêt des séances peut d'ailleurs être vue comme une façon de laisser résonner la voix comme objet a, dans la mesure où il y a émission d'un certain ratage dans l'atelier produisant l'objet a comme déchet.

de reprendre⁵²⁰, y compris Sandros qui va jusqu'à chanter le rythme en sortant de la séance. En l'occurrence, le rythme inventé ici pourrait ressembler à celui du morceau *We Will Rock You* du groupe Queen. Mais chez Sandros, il faut déjà noter ce point important qui est que nous passons du rythme à l'air du rythme.

Quelques temps après, Sandros a arrêté le travail car il est sorti d'hospitalisation. Puis, deux ans plus tard, Sandros a de nouveau été hospitalisé. Il a désiré reprendre les séances de musicothérapie et, pour traduire ce désir sur le chemin de l'atelier, il a repris l'air du rythme joué deux années auparavant et nous demandant si nous nous en souvenions.

Cette courte vignette clinique montre qu'une opération esthétique semble se produire qui, pareille à une formule alchimiste, transforme le rythme issu du corps à corps avec l'instrument en un air rythmique. Bien que cette conversion demeure une énigme pour nous, à moins d'une analyse esthétique approfondie⁵²¹, nous pouvons toutefois faire l'hypothèse que Sandros a extrait l'objet pulsionnel à partir du rythme joué sur l'instrument. Et que, deux ans plus tard, il semble que ce soit à partir de cette même opération qu'il devient passible de rechercher, voire de reprendre cet objet.

Dès lors, on peut émettre l'idée que dans l'espace du dispositif, l'instrument devient le lieu et l'opérateur d'une séparation de la voix hallucinée, puis celui d'une séparation de la voix

⁵²⁰ Nous arrivons là à une forme de transe durant laquelle c'est le collectif lui-même qui s'oublie. On pourrait faire l'hypothèse que la transe du groupe, laquelle est suffisamment rare pour que ce phénomène soit souligné, est une expression pure de la fondamentale. Elle pourrait correspondre à une expression pure de la division de l'Autre groupal et de sa jouissance s'exprimant sous la forme d'une jouissance mystique signant l'accès à une jouissance féminine à un niveau collectif.

⁵²¹ Nous pourrions pour cela nous référer aux articles de la revue *Methodos* n°11 portant sur l'instrument de musique, publiée en 2011 sous la direction de Bernard Sève. Sève, B., « L'instrument de musique : présentation du numéro », in *Methodos* [En ligne], n°11, mis en ligne le 25 mars 2011, pp. 1-4. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2599> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2599> (consulté le 31/08/2021).

D'ailleurs, un débat très intéressant traverse quelques-uns des articles de la revue susmentionnée (les articles de Katherine Kintzler et Jerrold Levinson, par exemple). Ce débat se pose en ces termes : quel statut « instrumental » peut-on donner à la voix ? Nous retiendrons la proposition de B. Sève dès l'introduction de la revue : « *La voix humaine serait un « instrument de la musique » et non un « instrument de musique ».* » (*Ibid.*, p. 2). À partir de cette idée, il apparaît que, dans la clinique, si le corps à corps entre l'instrumentiste et l'instrument présente les termes premiers d'une négociation du patient (aboutissant au fait que l'instrument devienne une médiation oubliée), alors le « corps à voix » serait l'étape supplémentaire et nécessaire, pour que la voix s'extrait de l'instrument et qu'elle se fasse ainsi entendre au-dessus du corps de l'instrument mais aussi au-dessus de la voix de l'Autre. La voix devenant « l'instrument de la réponse » du patient. À propos de cette conversion, la récurrence d'un dire après un atelier nous amène à nous demander comment une séance peut créer un après-coup chez le psychotique. En effet, il semblerait que ce soit ce que disent les patients après, avant ou pendant un atelier qui nous oriente dans le travail thérapeutique.

de l'Autre que supporte le musicothérapeute et, *in fine*, celui de la production de l'objet *a*. Cette opération, nous proposons de l'écrire : $\$ \langle N/I \rangle a$.

Dès lors, la création que vise le procès de la sublimation dans l'atelier n'est pas une œuvre musicale mais la création d'un processus de négociation que l'on peut définir comme un savoir-y-faire a-sonner⁵²² le manque inhérent au rapport à l'instrument.

⁵²² « A-sonner » est la variation musicothérapeutique du néologisme « a-faire ». « A-sonner » fait aussi largement référence à la figure de style : l'assonance. L'assonance est la réponse à un son donné par un autre son qui lui est proche. Ainsi, comme l'a-faire, l'assonance est l'articulation et la distance entre le mot de l'Autre et le mot du sujet. L'issue étant la mise en relief d'un trait vocal (phonème) de l'Autre, d'une sonorité, tout en faisant entendre un mot différent. Ce phénomène suggère ainsi que quelque chose se perd dans l'affaire avec le mot de l'Autre, tout en s'articulant à d'autres mots.

Quatrième Partie : La psychose renégociée ?

Afin d'articuler ces avancées théoriques à la question spécifique du traitement de la psychose, il importe de revenir sur le destin particulier du sujet psychotique. Pour ce faire, nous allons partir de l'idée allégorique que la réalité psychique est un souk dans lequel le sujet naissant a à négocier avec les sollicitations énigmatiques qui lui viennent du lieu des marchands.

La traversée du souk du psychotique nous permettra, là encore, d'aborder la psychose sous l'angle du rapport : un rapport qui ne réussit pas à rater. En effet, nous observerons que le rejet qui caractérise le destin psychotique se joue au lieu de l'invocation du sujet et donc au lieu d'une négociation qui ne se passe pas dans le rapport mythique originaire.

En mettant l'accent sur le rapport, nous proposerons l'idée selon laquelle la forclusion du Nom-du-Père ne supprime pas pour autant le lieu où cela ne s'y passe pas. Lieu à partir duquel peut s'inscrire un transfert psychotique qui va, non pas du sujet à l'Autre, mais de l'Autre au sujet.

Pour ce faire, nous nous référerons au travail de Nicolas Guérin⁵²³, qui a repris les avancées de J. Allouch pour défendre la possibilité d'un transfert dans la cure du sujet psychotique. Plus précisément, le transfert psychotique n'est possible qu'à condition que l'analyste reçoive la demande du sujet psychotique pour ce qu'elle est, à savoir une demande de contrôle parce qu'il y met « trop de ses plis » dans le transfert persécutant de l'Autre sur lui. Cette proposition nous permettra de situer le rapport à l'instrument comme ce qui permet au transfert du sujet psychotique et au désir de l'analyste, d'opérer dans un atelier de musicothérapie.

Partant de là, en nous reposant sur les apports théorico-cliniques de Silvia Lippi et de Nicolas Guérin, qui tous deux ont abordé de façon originale la cure du psychotique, nous parviendrons à l'idée selon laquelle, pour qu'une telle éthique s'installe dans notre dispositif, il est nécessaire de donner une place de choix au patient ; celle d'un maître de cérémonie en contrôle. Chose que les Gnawas n'autorisent pas, attendu qu'ils mettent de côté un possible traitement des psychoses dans leur rituel.

⁵²³ Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc, op. cit.*, pp. 245-269

Le reste d'un appel dans la faute psychotique

Le souk du psychotique

Ce n'est qu'à la fin du séminaire sur les psychoses que Lacan amène ce concept majeur, pierre angulaire de la théorie des psychoses : « *Je ne reviens pas sur la notion de la Verwerfung dont je suis parti, et pour laquelle, tout bien réfléchi, je vous propose d'adopter définitivement cette traduction que je crois la meilleure – la forclusion*⁵²⁴. » La forclusion du Nom-du-Père est la non intégration d'un signifiant, celui du Nom-du-Père, qui a pour fonction de faire passer à l'infans, une façon de décoder les sollicitations énigmatiques qui lui viennent de l'Autre.

Pour illustrer cette forclusion et ses conséquences chez le sujet, imaginons que la réalité psychique soit un souk... Quand l'enfant arrive dans le souk, il ne connaît ni la langue, ni les us et coutumes, ni ne sait comment il s'est retrouvé là... C'est donc un souk de non-sens où sont disposées, de façon désordonnées, toutes sortes de choses, toutes sortes d'objets. Dans les ruelles, il y a aussi les marchands qui le sollicitent dès qu'il passe devant une boutique. Or, tout le monde en a déjà fait l'expérience : les marchands peuvent être persécutants ! Et pour se séparer de ce désir énigmatique des marchands (de nature crapuleuse et « violente »), pour les tenir à distance et engager le marchandage, l'infans a besoin d'un guide qui l'aidera à traduire les sollicitations énigmatiques des marchands – jusqu'alors sous la poupe de ce grand Marchand qu'est le grand Autre. Il a besoin d'un interprète qui lui passera les outils pour négocier avec le Marchand et objecter aux sollicitations énigmatiques de ce dernier, des réponses qui, non seulement, le tiendront à distance mais qui lui permettront aussi de négocier à l'extérieur, l'objet qui pourrait l'intéresser.

Voici donc comment on peut figurer la quête du sujet : de marchand en marchand, il cherchera et négociera des d'objets (en notant que, ce qu'il négocie, ce sont des semblants d'objets, des imitations) dans le but de retrouver l'objet perdu.

Être un guide-traducteur, c'est là la fonction du Nom-du-Père. Avec le Nom-du-Père, le sujet pourra négocier avec les marchands – que sont les petits autres – en possession d'un semblant de l'objet désiré, un substitutif à l'objet perdu. Il convient cependant d'ajouter que ce guide-traducteur ne couvre pas toute la superficie du souk. Il y a des ruelles qui lui échappent.

⁵²⁴ Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, op. cit., p. 361.

C'est à cet endroit que le Surmoi surgit, c'est à cet endroit que le surmoi conteste l'avancée, conteste la traversée du souk.

Dès lors, la forclusion du Nom-du-Père trouve son origine dans le défaut du guide survenant dès le début, signant l'impossibilité pour le sujet de se séparer du désir de l'Autre marchand et son incapacité à traduire ces sollicitations énigmatiques. Il va rester aux prises avec le désir de l'Autre marchand qu'il n'a pas su négocier et c'est sous son regard et sa voix qu'il entrera dans le souk. Dès lors, il y errera avec « *sa cause dans la poche*⁵²⁵ », mais aussi avec ses voix, par exemple, et sans demande. Ce nomadisme subjectif du psychotique aura pour conséquence que les sollicitations énigmatiques et intraduisibles des marchands seront vécues comme persécutrices. Dans le souk du psychotique, ce sont la majorité des ruelles qui sont occupées par le surmoi. Nous évoquons là l'ensemble des hallucinations ou des délires du psychotique.

Ainsi, si l'on considère que l'accusation ou l'injure surmoïque⁵²⁶ surgit d'un lieu où rien n'est venu enchaîner le réel de l'absence dans l'Autre (puisque rien n'est venu réaliser ou faire accepter le ratage), et qu'elle se substitue au reproche qu'aurait pu se faire le sujet d'avoir scandé la jouissance de l'Autre (ce qui constitue la dette névrotique, impliquant la recherche de l'objet chez les marchands du souk), c'est que la demande ne s'oriente plus du sujet au grand Marchand mais du grand Marchant au sujet.

N. Guérin soutient à ce sujet : « *En effet, le sujet psychotique, ne supposant pas à l'Autre l'objet qui lui manque, dispose de cet objet. « Il n'y a pas de demande de petit a. [...] Son petit a, il le tient. [...] Il ne tient pas au lieu de l'Autre*⁵²⁷. » Cette topique de l'objet dans la psychose inverse l'orientation de la demande puisque, cette fois, c'est l'Autre qui demande au sujet l'objet qui lui manque. L'objet est toujours l'objet du manque et le sujet psychotique reste aliéné à l'Autre⁵²⁸. »

⁵²⁵ Lacan, J., « Petit discours aux psychiatres », Paris, inédit, 1967.

⁵²⁶ Le sujet psychotique ne jure que par un Autre non fiable qui constitue son incroyance et qui lui renvoie sous forme inversée, ses propres jurons.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc, op. cit.*, p. 250.

C'est ainsi que l'énigme de l'Autre va se retrouver, chez le psychotique, sous la forme d'une certitude délirante venant de l'extérieur. Cette certitude aura pour fonction de mettre en récit la question énigmatique du désir de l'Autre.

Dans cette perspective, et avec l'aide de Lacan, nous considérerons que la construction délirante répond d'une initiative d'ordonnement du réel ou du rapport à l'Autre qui ne réussit pas à rater. On comprend dès lors que le psychotique se caractérise d'un Autre, d'une insistance qui ne s'est pas levée pour répondre à l'appel énigmatique qui vient du lieu de l'infans.

Contrairement au névrosé chez qui le refoulement originaire a donné lieu à une question (L'Autre est énigmatique → Que me veut-il ? → le symptôme venant indexer et recouvrir cette énigme du non rapport sexuel), le psychotique, pour sa part, a déjà répondu au manque de l'Autre par la prise en charge du surmoi psychotisant. Il y répond faute d'une signification dans le rapport qui rate.

La *Werfen* à répétition : insistance du signifiant ou persistance de sa carence

Si l'on poursuit cette idée du rapport qui ne réussit pas à rater jusque dans le défaut du don propre au procès psychotique, c'est alors la persistance du défaut du Nom-du-père qui semble caractériser la forclusion psychotique. Autrement dit, la malédiction surmoïque sera d'autant plus grande si la carence du Nom-du-père persiste dans les interprétations et les réponses de l'Autre maternant aux appels de l'infans. On peut d'ailleurs faire s'équivaloir le préfixe *Ver-* en allemand et le préfixe *Per-* en latin qui tous deux accentuent ou renforcent un état. Partant de là, pour définir la spécificité de la *Verwerfung*, nous proposerons de lui attribuer l'action consistant à mettre en place un rejet avec persistance.

A travers cet accent mis sur la question de persistance dans la psychose, nous souhaitons situer le rejet de la *Verwerfung* ni seulement du côté du sujet, ni seulement du côté de l'Autre, mais du côté de leur rapport.

Nous profitons d'une brèche laissée par Lacan sur la question de la forclusion pour poursuivre notre intuition : « *Essayons de concevoir maintenant une circonstance de la position subjective où, à l'appel du Nom-du-Père répond, non pas l'absence du père réel, car cette*

*absence est plus que compatible avec la présence du signifiant, mais la carence du signifiant lui-même*⁵²⁹. »

Si la forclusion est caractérisée par la carence, il convient alors de supposer que quelque chose s'est présenté à l'infans, sous la forme d'une présence faisant défaut. Ou avec une présence ne sachant pas y faire avec le ratage. Autrement dit, il y aurait bel est bien une présence désignant un rapport, mais une présence qui ne sait pas y faire avec le ratage qu'implique le rapport de négociation avec l'infans et derrière ce dernier, avec l'Autre^{BM}.

Cela suppose aussi de situer la forclusion non plus seulement comme une non-acceptation, mais comme une incorporation par la suite rejetée. En précisant que l'idée d'incorporation que nous défendons ici, n'est pas synonyme d'acceptation. Au sens où il n'est pas question d'affirmer qu'il y aurait eu *Bejahung*.

Ici, nous retrouvons cette intuition développée par S. Lippi qui s'appuie elle-même sur Freud pour montrer qu'en réalité, le sujet introjecte « dehors » un objet forclos : « *Rappelons que dans les écrits de Freud de 1921 et 1923, il est question, pour le mélancolique, d'une identification qui se fait sur le mode d'une incorporation : « Dans les mélancolies pathogènes, le moi serait excité à la rébellion par les sévices, provenant de son idéal, qu'il subit en cas d'identification à un objet forclos [wervorfenen objekt] », écrit Freud dans « Psychologie des foules et analyses du moi*⁵³⁰ ». Cependant, cette introjection est paradoxale car « *l'objet est introjecté... dehors !* », nous dit S. Lippi à propos du rapport à l'objet chez le mélancolique.

Ajoutons que ce rejet aurait ici la même structure que la *Werfen* décrite par Freud, à ceci près qu'elle n'aurait pour réponse qu'une carence du signifiant ayant été introjecté. En effet, nous ne pensons pas que la *Werfen* soit à exclure du procès psychotique. Si elle ne la caractérise pas, elle n'en demeure pas moins présente dans l'aventure subjective du psychotique puisque tout infans a à réagir au défaut du don de l'Autre. En effet, il semblerait qu'il y ait un rejet commun à toutes les structures. Un rejet impliquant un appel auquel, dans le cas de la psychose, quelqu'un ne répond pas ou répond en évoquant un signifiant carencé qui ne réussit pas à faire rater le rapport et qui ne laisse donc aucun reste auquel le sujet puisse répondre.

⁵²⁹ Lacan, J. (déc. 1957-janv. 1958), « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits II, op. cit.*, p. 35.

⁵³⁰ Lippi, S., *op. cit.*, p. 75.

Ce cousinage des instances surmoïques chez le névrosé et chez le psychotique nous renvoie à ce que A. Didier-Weill a épinglé dans le texte de Freud, à savoir que la *Werfen* de l'intervention du père dans le rythme de l'Autre pourrait constituer un « *temps mythique commun*⁵³¹ » à la traversé du souk du névrosé et du psychotique. Dans les deux cas, il y a *Werfen* dans la mesure où dans les deux structures, l'on trouve des signifiants que le sujet a entendus (si l'on reste dans le champ de la pulsion invocante), ou goûtés (si l'on s'inscrit dans le champ de la pulsion orale), mais qui ont été rejetés car carencés.

La forclusion deviendrait ainsi la conséquence d'un appel par rejet, d'une *Werfen*, auquel quelqu'un répond mais en ayant lui-même rejeté le signifiant. Autrement dit, à un rejet est adressée la réponse d'un autre rejet.

C'est probablement ce rejet au carré qui, dans le rapport entre le sujet et l'Autre, va se retrouver sous forme d'une *Verwerfung*. Nous retrouvons cette proposition que l'on peut définir comme constitutive de deux vides – consécutifs de l'appel de l'un et de la réponse de l'Autre – dans le travail de N. Guérin lorsqu'il repère que la certitude psychotique sera d'autant plus grande que cette rencontre sera vide : « *Plus le vide de la signification phallique est énigmatique au sujet, plus sa certitude est grande, soit : plus c'est énigmatique, plus c'est certain. Il y a donc une articulation entre énigme et certitude ou entre vide et certitude, d'où la négativité de la certitude dans la psychose aussi*⁵³². »

Comme indiqué, nous proposons que ce qui alourdit le procès introductif de la forclusion au lieu de l'Autre, est la persistance de cette carence dans le rapport à l'infans. Que c'est *dans* et *par* le rapport d'invocation que le signifiant se trouve forclos, d'abord au lieu de l'appelé puis au lieu de l'appelant⁵³³. Lacan a, nous semble-t-il, été très clair à ce sujet lorsqu'il affirmait

⁵³¹ Didier-Weill, A., « Le regard dans la psychose », in *Apertura*, n°7, 1992, p. 36.

⁵³² Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc*, op. cit., p. 29.

⁵³³ S. Lippi met aussi l'accent sur l'acte de forclusion de l'enfant – nous mettant quant à nous l'accent sur le rapport – pour éviter l'accueil d'une cure du psychotique qui se voudrait réparatrice du défaut du Nom-du-Père : « *Si le concept de forclusion du Nom-du-Père est introduit par Lacan autour des années 1950, à la fin de son enseignement, il parlera d'une « forclusion de fait » [Soler, C., Lacan, lecteur de Joyce, Paris, Puf, 2015, p. 93.], définie par le fait que la démission du père dépend de l'énonciation du fils. En d'autres termes, c'est le discours du fils qui engage la forclusion, et non le déterminisme familial. Il y a une forclusion décidée comme un désir décidé : en ce sens, le Nom-du-Père est contingent, car la fonction paternelle dépend du dire du fils, dire qui prend ainsi la fonction d'un acte. Et si la forclusion est décidée par le sujet, le clinicien ne peut que diriger la cure à partir de cet état de fait. En d'autres termes, on ne répare pas une forclusion de fait.* » Lippi, S., op. cit., p. 157.

que la forclusion se joue au lieu de l'invocation de l'Autre et de la supposition d'un discours qu'il situe à la place du sujet naissant :

« Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père, *Verworfen*, forclos, c'est-à-dire jamais venu à la place de l'Autre, y soit appelé en opposition symbolique au sujet. C'est le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante⁵³⁴. »

L'on comprend que Lacan met l'accent sur une forclusion au niveau de l'invocation, soit une forclusion au niveau du rapport et ce que ce dernier exige comme processus de négociation. Ainsi, ce retournement dans le rapport nous permet-il de poursuivre notre idée selon laquelle la forclusion est la conséquence d'une persistance d'une carence du savoir-y-faire de l'Autre face à l'énigme qu'exige un tel rapport. Nous situerons dès lors la *Verwerfung* du côté d'une persistance de la *Werfen* dans les négociations que met en jeu ce rapport.

Ce que nous retenons ici est le fait que la forclusion va se caractériser par le fait que l'environnement de l'enfant reste sidéré par l'appel énigmatique qui lui vient de lieu de l'enfant. Et si l'environnement maternant n'arrive pas à négocier ce rapport et ce qu'il appelle du côté de la loi, alors il forclos le signifiant du rapport de négociation, transmettant à l'enfant l'impossibilité de négocier à son tour !

Mais pour être forclos, il faut bien que ce signifiant carencé se soit présenté au préalable, tout en brillant par son absence. Cette perspective ne contredit pas la thèse lacanienne d'une non-acceptation du signifiant par le sujet. Nous relevons seulement que cette non-acceptation ne veut pas dire que rien n'a été introjecté. Nous faisons l'hypothèse qu'il y a tout de même une introjection : celle d'une carence du savoir-y-faire de l'Autre avec la castration, d'une carence désignant, à défaut d'un signifiant qui se passe, un lieu où ça ne s'y passe pas, un lieu constitutif de la rencontre de deux vides.

Ce lieu, c'est l'accusation surmoïque qui le désignera.

⁵³⁴ Lacan, J. (déc. 1957-janv. 1958), « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *op. cit.* p. 55.

Le défaut-plan du Nom-du-Père et l'accusation insensée du psychotique

Lacan a très tôt repéré que la question de ce lieu où ça ne s'est pas passé ou du faux-plan était le point central sur lequel repose toute la psychose du président Schreber : « *Que ce soit au début du délire, où il s'agit de l'imminence d'un viol, d'une menace portée à sa virilité, sur laquelle Freud a mis tout l'accent, ou que ce soit à la fin, [...], il est question de ceci, qui est le plus atroce, qu'on va le laisser en plan. [...]. [...] la menace de ce laisser en plan revient comme un thème musical, comme le fil rouge qu'on retrouve dans le thème littéraire ou historique*⁵³⁵. » En précisant que l'expression « laisser en plan » est traduite de l'allemand *Liegen lassen*.

Ce serait donc le défaut persistant du don de l'Autre à l'appel de l'infans, lequel défaut serait vécu par lui comme un « laisser en plan » entraînant ainsi le rejet radical d'une possible fiabilité de l'Autre et donc, le rejet d'un possible retour du signifiant opérant. Nous pourrions dire que la *Verwerfung* se caractériserait par un défaut-plan (néologisme articulant la répétition de la *Werfen* jusqu'à son paroxysme qui est l'incroyance de l'Autre). Ce que la forclusion viendrait désigner en tant qu'elle est un terme juridique qui se définit justement par la déchéance d'un droit non exercé dans des délais prescrits, en l'occurrence le droit inclus dans le temps de la traversée du souk mythique originaire.

Le sujet psychotique aurait donc à composer dans le souk avec un guide qui ferait régulièrement faux-plan à son appel, en ne parvenant pas à traduire les sollicitations énigmatiques des marchands. Ce qui pousserait le sujet à croire⁵³⁶ en ce qui vient se substituer à la non-fiabilité du Nom-du-père, soit : la voix surmoïque⁵³⁷.

⁵³⁵ Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 143. Lacan reviendra dessus dans son article « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (Lacan, J. (déc. 1957-janv. 1958), *op. cit.*, p. 38.).

⁵³⁶ Là encore, l'examen que fait N. Guérin de l'incroyance du psychotique soutient ces hypothèses : « *L'incroyance (Unglauben), terme que Lacan reprend de Freud pour en faire le fondement de la paranoïa et plus généralement de la position psychotique, désigne le processus radical de rejet de la croyance en la première rencontre du sujet avec la jouissance.* » (Guérin, N., *op. cit.*, p. 90.) En définitif, il s'agit ici de l'incroyance dans l'idée selon laquelle, ce signifiant qui rythme et scande le désir de l'Autre pourrait un jour advenir, faisant de l'Autre un rythmicien divisé. Cette incroyance entraînant de fait, la dépossession de la voix du sujet qui ne croira plus en l'invocation de cette insistance et qui s'en remettra à l'Autre surmoïque.

⁵³⁷ Cette perspective semble d'autant plus intéressante lorsque l'on prend en compte le fait que le surmoi psychotisant peut se substituer, dans le temps de l'atelier musique, à quelque chose qui n'advient pas, au faux bond du musicothérapeute qui ne joue pas, à son défaut de don renvoyant à son savoir-y-faire avec la castration.

Partant de là, l'on peut avancer que le psychotique cède à l'exigence surmoïque psychotisante l'accusant certes, du défaut-plan mais lui assurant dans le même temps une certitude qui insiste. Le paradoxe étant que l'on passe d'une persistance du faux-plan à une insistance du surmoi psychotisant et de son accusation. Il accuse le psychotique du faux-plan de l'Autre fiable, celui-là même qui aurait pu faire entendre le ratage. Or, si le surmoi accuse le psychotique d'un lieu où cela ne s'est pas passé, alors cette faute sera complètement énigmatique et persécutrice pour lui.

Pour préciser cela, il nous faut revenir sur la nature de l'accusation surmoïque consécutive du *liegen lassen*. N. Guérin ajoute à ce propos que c'est à partir de cette incroyance en un retour de l'Autre fiable que se dévoile la faute dont le sujet psychotique sera accusé : « *Ne s'attribuant pas subjectivement la responsabilité du reproche qui vient scander cette première rencontre, celui-ci revient dans le réel et l'Autre se fait alors le lieu électif de l'Unlust, dont le sujet ne peut dès lors que se méfier*⁵³⁸. » Le sujet est alors visé par une accusation qui vient du réel, lui faisant porter la responsabilité de la forclusion du non-rapport sexuel.

Ces considérations autour d'une faute psychotique nous semblent avoir été complétées par S. Lippi lorsqu'elle évoque une introjection, certes paradoxale, de l'objet dans la psychose. Pour cette auteure, dans la mesure où l'objet forclos est introjecté et en même temps expulsé, le surmoi ne va pas s'en prendre à l'objet, comme c'est le cas dans la névrose où il reste une trace de l'objet dans l'inconscient du sujet. Le surmoi va s'en prendre au Moi lui-même : « *Le moi est sans défense face à un surmoi totalement destructeur, qui réactive la faute inconsciente : une faute insensée, absurde, asémantique, pourrions-nous dire*⁵³⁹. » Aussi, pour éviter l'écueil de sa proposition d'une faute dans la psychose, tout en gardant l'essentiel de cette dernière, S. Lippi en arrive-t-elle à proposer que la faute schizophrénique serait comme « *un mode de jouissance*⁵⁴⁰ ».

À partir de là, peut-on faire l'hypothèse que la présence surmoïque viendrait se substituer au défaut-plan et non à la carence du signifiant, et ce, comme si les injures venaient couvrir et désigner en même temps le lieu de cette carence où errent des signifiants ? Comme si le surmoi était l'effet d'une nomination carencée, mais d'une nomination quand même⁵⁴¹. N'est-ce pas là

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁵³⁹ Lippi, S., *op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Ne dit-on pas d'ailleurs au sujet de la persistance : « Je persiste et signe ! » La carence persiste et signe de son défaut de nom.

ce qui se passe lorsque que nous jetons un objet ? Lorsque nous jetons, il y a un déchet qui figure tel un reste de cet acte. Le surmoi psychotisant serait ce déchet, ce reste de la *Verwerfung* de la carence du signifiant du Nom-du-père, lequel reste erre dans le réel tel un fantôme en attente d'une nomination⁵⁴². Autrement dit, peut-on affirmer que le souffle qui plane dans les ténèbres du sujet en attente d'être nommé est le témoin d'un lieu topologique de la carence d'un Nom-du-père à partir duquel le sujet psychotique peut négocier ? Si tel était le cas, les coordonnées de ce lieu seraient alors à situer dans la demande que l'Autre fait au sujet psychotique (N. Guérin, *op. cit.*, p. 251.)

En effet, même si le psychotique a forclos le signifiant, il n'est pas certain qu'il ait forclos la possibilité d'une négociation. Le paradoxe étant qu'il peut avoir recours à un signifiant qui n'a pas été inscrit mais que la vocifération surmoïque désigne dans ses accusations – en cela, il a recours à un rapport et à ce que rapport exige comme négociation.

Partant de là, il convient de se demander si cette trace, autrement dit le surmoi psychotisant qui demeure dans son effet en même temps que sa forclusion, peut ou non supporter une demande que le sujet psychotique pourrait adresser dans un atelier de musicothérapie.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est d'ailleurs à l'endroit d'une demande faite à l'analyste faisant don de sa présence silencieuse, que Lacan nous laisse à penser qu'il serait possible d'envisager qu'une demande soit faite par le psychotique, celui-là même pour qui la forclusion pathogène vient désigner la déchéance d'un droit non exercé dans des délais prescrits.

Voici ce qu'écrit Lacan :

« C'est par cette voie que la régression analytique peut se faire [et] qu'elle se présente en effet. On en parle comme si le sujet se mettant à faire l'enfant. Sans doute cela arrive, et cette simagrée n'est pas du meilleur augure. Elle sort en tout cas de l'ordinairement observé dans ce qu'on tient pour

⁵⁴² Rejoignant la différence que fait A. Didier-Weill entre le silence de l'abîme et le silence des ténèbres qu'il définit comme : « *Dans la mesure où l'abîme désigne le lieu du réel qui ne sera d'aucune façon nommée, le silence qu'il fait entendre est radicalement différent de celui que font entendre les ténèbres, pour autant que celles-ci, en attente d'être nommées, font retentir un silence désespéré, c'est-à-dire un silence qui n'est pas sans soupçonner l'espoir d'une parole possible.* » Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, *op. cit.*, p. 51.

régression. Car la régression ne montre rien d'autre que le retour au présent, des signifiants usités dans des demandes pour lesquelles il y a prescription⁵⁴³. »

Le paradoxe dans lequel nous introduit Lacan est multiple : d'un côté, il y a les signifiants forclos pour lesquels il y a eu prescription. Mais, de l'autre, ces signifiants sont employés dans des demandes. Comment des signifiants forclos, et ce de manière irréversible puisqu'il y a eu prescription, peuvent-ils tout de même trouver à s'employer dans la demande du patient ?

Par ailleurs, devenons-nous supposer que dans son intervention au colloque de Royaumont, organisé par Société française de psychanalyse en 1958, Lacan ne parle que de la cure du névrosé ? Mais si tel était le cas, pourquoi alors parler de signifiants pour lesquels il y a eu prescription ? Pourquoi ne parle-t-il pas plutôt de signifiants qui ont été refoulés originairement ? A moins qu'il y ait aussi prescription sur ces signifiants dans la mesure où c'est un oubli qui est au cœur de la névrose – le « *vrai secret*⁵⁴⁴ ». Mais dans cette acceptation, le terme commémoration⁵⁴⁵ n'aurait-il pas été plus adéquat pour désigner le principe de la cure analytique chez le névrosé ?

Dans la mesure où il n'y a pas d'oubli originaire dans la psychose, la formulation de Lacan sur la régression ne tombe-t-elle pas à pic pour situer le principe de la cure du sujet psychotique ? A ceci près qu'au lieu que la régression soit désignée comme un « retour » qui répondrait davantage au principe de la cure du névrosé, nous proposons de la situer du côté du « recours ».

Plus précisément, le retour désigne un mouvement du sujet névrosé, par lequel ce dernier a à revenir de nouveau là où il a été (« *Wo Es war, soll Ich werden* »), ce lieu mythique oublié du sujet. Le psychotique, quant à lui, dispose-t-il d'un lieu où cela s'est passé ? Et si rien ne s'est passé, si rien ne s'est transmis dans l'insistance de l'Autre, cela supprime-t-il pour autant

⁵⁴³ Lacan, J. (1958), « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in *Écrits II, op. cit.*, p. 95.

⁵⁴⁴ Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi, op. cit.*, p. 72.

⁵⁴⁵ A. Didier-Weill soutient cette thèse en affirmant : « *La différence entre forclusion et refoulement originaire tient à ce que l'acte de négativation propre au refoulement originaire est un « non » (Ausstossung) associé à un « oui » (Bejahung), tandis que l'acte de négativation de la forclusion est un pur « non » (Vewerfung) par lequel le signifiant du Nom-du-père, soustrait de l'ordre du symbolique, laisse un trou qui, n'étant pas de l'ordre de l'oublié, ne saurait advenir par l'intermédiaire de la production artistique à la commémoration d'un « non-oubli d'oubli », car il ne peut être perçu que par l'intermédiaire de ce produit étrange qu'est l'hallucination. » Ibid., p. 343.*

le lieu, l'espace de négociation où cela ne s'est pas passé ? Un espace que l'on désignerait par un « Là où ça n'a pas été négocié... »

L'hypothèse que nous faisons est que si pour le psychotique, rien ne se passe, alors cela ne forclos pas pour autant le lieu où ne s'y passe pas. Hypothèse qui rejoint les développements de N. Guérin sur l'existence d'un transfert psychotique et les nôtres sur le défaut-plan que le *Liegen Lassen* de Schreber semble montrer.

Le recours, quant à lui, comme la forclusion et la prescription, est un terme juridique qui désigne une action par laquelle le plaignant fait appel à une tierce personne (une *dritte person* ?) pour obtenir la reconnaissance d'un droit qui a été méconnu. N'est-ce pas là l'enjeu de cette insistance du musicothérapeute lorsqu'il répond aux balbutiements rythmiques du patient-musicien ? Une insistance mue par les signifiants du Nom-du-père.

Ainsi, là où la réponse a fait défaut, le recours du sujet psychotique au musicothérapeute permettrait d'obtenir un nouvel examen, non pas de signifiants prescrits mais d'un rapport qui a bien eu lieu, bien que celui-ci n'ait pas pu réussir à rater. C'est cela que nous avons recensé cliniquement dans les différentes cadences du ratage. En cela, la régression que promettrait la cure du psychotique serait un recours, au présent, à des traces de « défauts de signifiants », utilisés dans la demande de l'Autre adressée au sujet psychotique sous la forme d'un rapport de « violence » que le sujet psychotique viendrait adresser dans le lieu du transfert médiatisé par l'instrument de musique. Dès lors, le psychotique ne serait plus dans une position où il a à « répondre de⁵⁴⁶ » l'Autre mais dans une position où sera exigé de lui ce commandement éthique venant du lieu du rapport du musicothérapeute à son instrument de musique et à partir duquel il pourrait tenter des « réponses à » l'Autre.

Avant d'éclairer les enjeux théorico-clinique d'une telle invocation, nous souhaitons métaphoriser la confrontation du sujet à la faute insensée dont il est accusé (accusation qui vise le sujet et non l'objet) en revisitant le mythe d'Ulysse sous la forme : « Et si Ulysse avait eu un instrument de musique pour affronter les sirènes ? » et que nous pouvons aussi formuler : « Et

⁵⁴⁶ Laplanche écrivait : « *La réponse donc, au message de l'autre, à laquelle j'ai fait allusion dans mon titre [« Responsabilité et réponse »], vous voyez que je la décale du « répondre de » – qui serait la « responsabilité », et qui se décline, à nouveau, à partir d'un sujet copernicien – au « répondre à. »* Laplanche, J., *Entre séduction et inspiration : l'homme*, op. cit., p. 165.

si Ulysse avait eu un instrument de musique pour médiatiser la faute insensée dont l'accuse les sirènes ? »

« Et si Ulysse avait eu un instrument de musique pour médiatiser la faute insensée dont l'accuse les sirènes ? »

L'*Odyssée* d'Homère nous apprend que deux stratégies sont adoptées pour contrer le chant mortifère des sirènes, ces démons marins, mi-femmes mi-oiseaux :

- la première stratégie intervient dans l'histoire des Argonautes⁵⁴⁷, ces héros qui voulaient conquérir la toison d'or sous la conduite de Jason. Jason embarqua dans son bateau de nombreux héros de Grèce parmi lesquels se trouvait Orphée, poète et musicien. Alors que leur bateau s'approcha des sirènes, Orphée triompha d'elles par la beauté de son chant ;

- La deuxième stratégie fut adoptée par Ulysse. Ce dernier fit couler de la cire dans les oreilles de ses marins pour qu'ils ne puissent pas entendre les sirènes tandis que lui-même se fit attacher au mât du navire. Ainsi, Ulysse put jouir⁵⁴⁸ de leur chant sans se précipiter vers elles, malgré la tentation.

Imaginons maintenant une « mytho-fiction » dans laquelle les stratégies d'Ulysse et d'Orphée auraient pour objectif de traiter les voix hallucinées du psychotique. Laissant entendre, pour l'occasion seulement, qu'Ulysse et Orphée sont psychotiques⁵⁴⁹.

Dès lors, la problématique que nous pouvons nous poser est la suivante : ces deux stratégies, bien qu'elles permettent d'échapper à l'issue fatale de la rencontre des sirènes, peuvent-elles pour autant être considérées comme sinthomatiques ? Autrement dit, avec ces deux stratégies, Orphée et surtout Ulysse inventent-ils pour autant un nouveau mode de jouir

⁵⁴⁷ Apollodore de Rhodes, *Argonautiques*, Chant I, v. 492 et 568 ; chant II, v. 595 sq, Appollonios De Rhodes, *Argonautiques*, éd. R. C. Seaton, Londres/New York, 1921, 2 vol.

⁵⁴⁸ Comme le rapporte Homère : « *Passe sans t'arrêter ! [...] Toi seul, dans le croiseur, écoute, si tu veux !* » Homère, *Odyssée*, in *Iliade. Odyssée*, éd. J. Bérard, trad. V. Bérard, R. Flacelière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998. p. 713.

⁵⁴⁹ Pour l'occasion seulement, car si nous nous reportons à l'analyse qu'en a faite J-M. Vives dans *La voix sur le divan*, nous apprenons que le chant d'Orphée imaginatise la voix soumise à la loi du signifiant en tant qu'elle arrive à tenir à distance et à se rendre sourd à la voix comme objet *a*. D'ailleurs, le choix de Boutés (l'un des héros accompagnant Jason) de se jeter à la mer, « *montre que le chant d'Orphée n'a pas la faculté d'enchaîner totalement les marins et de les tenir à distance de la voix des sirènes : le tout du réel de la voix ne saurait être pris en charge par le symbolique de la parole poétique.* » Vives, J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno, op. cit.*, p. 197.

pérenne qui serait une réponse inédite face aux sirènes ? Une réponse qui en passerait inévitablement par une acceptation de l'appel au ravissement⁵⁵⁰ que sous-tendent leurs chants.

Cette perspective de traitement ne considère plus la navigation dans le souk du monde comme une traversée troublée par les Sirènes, mais comme une traversée défendant « *le risque et l'épreuve, dans le vacillement et dénuement, dans l'accueil du ravissement*⁵⁵¹ ».

Pour répondre à cette problématique, analysons les propositions d'Orphée puis d'Ulysse comme si elles étaient deux façons de répondre aux voix hallucinées d'un patient psychotique :

- Du côté des Argonautes, Orphée semble porter en lui un paradoxe. Même si son chant permit à l'expédition de résister au danger du chant des sirènes dont il parvint à surpasser le pouvoir d'appel à jouir, son pouvoir semble être le revers du chant des sirènes lui-même. En effet, Orphée couvre l'appel en chantant plus fort, plus joliment pour arriver à ses fins. Il couvre le chant des sirènes par la beauté du sien. C'est une stratégie similaire qu'on peut retrouver à l'hôpital lorsqu'un patient porte continuellement un casque audio⁵⁵², écoutant de la musique à fort volume, comme pour couvrir les voix qui le persécutent. De fait, la stratégie d'Orphée est d'avantage symptomatique, pourrions-nous dire, dans la mesure où il aura, à chaque fois qu'il rencontre les sirènes, à riposter de cette muraille sonore. Nous pouvons ici faire une analogie avec le *Banquet* de Platon. Dans l'éloge fait à Socrate, Alcibiade compare Socrate à Marsyas, tant par son physique que par sa capacité à subjuguier ses auditeurs par ses paroles, comme Marsyas le faisait en jouant de la flûte. Mais il y a une différence majeure ! « *Socrate est un Marsyas supérieur*⁵⁵³ » parce qu'il se passe de l'aulos, de l'instrument comme ornementation musicale comme le fait Marsyas. Ce qui importe pour Socrate, c'est que la quête philosophique soit réalisée par la vertu de la philosophie – ce qui n'exclut pas, comme le souligne

⁵⁵⁰ Marianne Massin fait ce pas de côté en défendant une éthique du ravissement : « *Certains jugeront que « l'Odyssée » triomphe de ce vertige passager et fustigeront la conduite d'Ulysse, d'autres rendront mieux hommage, à mon sens, au texte d'Homère – qui décrit non la beauté du chant des Sirènes mais le désir infini qu'il éveille – et considéreront que l'épreuve porte des fruits inattendus par-delà sa résolution apparente.* », Massin, M., *Les figures du ravissement, Enjeux philosophiques et esthétiques*, Éd. Grasset & Fasquelles/Le Monde de l'éducation, 2001, p. 348.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 352.

⁵⁵² A propos des dispositifs pouvant prendre en charge les voix hallucinées, Virginie Jacob Alvy et J-M. Vives commente : « *En effet, il fut un temps, pas si ancien, où l'on pouvait reconnaître aisément les patients hallucinés d'un hôpital psychiatrique au fait qu'ils déambulaient l'oreille visée à un transistor. Lorsqu'on les interrogeait à ce sujet, ils répondaient inmanquablement que le flot de paroles ou musical qui sortait de l'appareil créait une limite (une muraille sonore) permettant de tenir à distance les voix hallucinées.* » Jacob Alby, V., Vives, J.-M., « De la possible invention d'un espace intimité chez le sujet psychotique : l'exemple de la musique », in « *Connexions* », n°105, éd. Érès, 2016, p. 127.

⁵⁵³ Massin, M., *op. cit.*, p. 333.

pertinemment M. Massin, que Socrate « ne renonce ni à l'incantation ni à composer à l'heure de sa mort » la plus grande musique⁵⁵⁴ ». Cette analogie nous révèle que la stratégie d'Orphée est paradoxale car elle constitue, par le recours à la séduction, une solution qui lui évite de se confronter aux sirènes, et par l'utilisation d'instruments de musique, une solution qui tire son originalité du fait d'utiliser des instruments de musique comme média au ravissement ;

- Quant à Ulysse, en s'attachant au mât, il révèle un paradoxe tout aussi intéressant. D'un côté, il est prudent puisqu'en s'attachant au mât pour ne pas succomber au chant des sirènes, il reconnaît leur dangerosité. De l'autre, il semble être lâche car il préfère, comme le dit Maurice Blanchot, « jouir du spectacle des sirènes sans risques et sans en accepter les conséquences [...] »⁵⁵⁵. Mais cette lâcheté et cette prudence d'Ulysse nous invitent à voir cette stratégie selon une autre perspective. En effet, dans son livre collectif *Transe, extase et ravissement*, M. Massin affirme qu'en dépit de cette lâcheté, Ulysse rencontre les sirènes. Il s'expose au danger en les écoutant. Autrement dit, il accepte que les sirènes chantent en lui, que leur chant entre à l'intérieur, le « possédant » tellement fort qu'il ne peut se résoudre qu'à y répondre... En partie, du moins, car « à défaut de s'y livrer corps et âme, au moins le héros navigateur s'y livre-t-il de toute son âme »⁵⁵⁶. Aussi, en posant que les sirènes sont l'océan d'une jouissance mortifère et que le mât est la loi symbolique qui permet à Ulysse de ne pas tomber non-encordé, l'on peut considérer son choix autrement que sous l'angle de la lâcheté. Ulysse se confronte aux sirènes mais ne peut faire autrement que de s'attacher au mât imaginaire sans quoi il périrait. C'est donc sur le mât que la problématique d'Ulysse dévie ou dérive.

En quoi ces deux stratégies sont-elles complémentaires et quelle voie nous ouvrent-elles ? Rappelons que, d'un côté, nous avons la solution adoptée par Orphée qui repose sur une attitude à la fois passive (puisque'il use de ce qu'il sait faire de mieux) et active (puisque'il utilise le média musical). Et de l'autre, la solution d'Ulysse qui se livre aux sirènes de toute son âme (solution passive) mais qui va au-devant d'elles en s'encordant au mât (solution active).

C'est à partir de ces quatre solutions que nous envisageons une complémentarité entre Orphée et Ulysse amenant à un début de réponse à notre problématique : et si nous envisagions

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁵⁵ Blanchot, M. (1959), *Le Livre à Venir*, Paris, rééditions Folio, 1986, p. 11.

⁵⁵⁶ Massin, M. (sous la dir.), « La grâce fragile du ravissement musical », in *Transe, Ravissement, Extase*, Ambronay éditions, 2012, p. 39.

une troisième voi(x)e dans laquelle Ulysse se munirait d'un instrument de musique pour affronter les sirènes ?

Si Ulysse avait eu un instrument de musique, il aurait déplacé son stratagème : au lieu d'être attaché au mât du bateau pour jouir en toute quiétude du chant des sirènes, il se serait accordé au LA de l'instrument, au LA d'Orphée, et aurait adopté une position active qui l'aurait autorisé à aller au contact des sirènes. Dit autrement, l'enjeu est de traiter la question d'Ulysse en déplaçant le traitement phallique reposant sur le mât, vers un traitement non phallique par le La⁵⁵⁷. Chose que n'a pu faire Boutès faute d'avoir eu de quoi négocier puisqu'il n'avait ni mât sur lequel s'attacher, ni instrument de musique avec lequel s'encorder pour négocier avec les sirènes.

Concernant cette possible négociation avec les sirènes, nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit là d'une négociation avec une figure du surmoi psychotisant d'Ulysse. En effet, en nous reposant sur l'analyse qu'en fait J.-M. Vives⁵⁵⁸, nous apprenons que le chant des sirènes, « *c'est le désir de l'Autre qui vient chercher le sujet et le perd en utilisant son propre « tropisme » de jouissance [...].*⁵⁵⁹ »

Ici, nous souhaitons suivre notre intuition en nous fondant sur les hypothèses ayant été précédemment évoquées, portant sur une possible négociation avec le surmoi, ayant lieu sous la table des négociations. De là, se pose la question suivante : avec un instrument de musique, Ulysse aurait-il pu négocier en visant un idéal perdu à l'origine du cri des sirènes ? En précisant que les sirènes ont perdu Perséphone enlevée par Hadès, roi des ténèbres.

J.-M. Vives rappelle que : « *Lorsque celle-ci eut été enlevée par Hadès, le dieu des Enfers, elles demandèrent aux dieux de les pourvoir d'ailes afin d'être en mesure de la chercher*

⁵⁵⁷ En effet, pour envisager un possible traitement des psychoses, il semble nécessaire de se libérer d'une phallicisation à tout prix du traitement de la psychose : « *Aussi peut-on considérer que la direction de la cure (...) s'oriente plutôt de la désaliénation du phallicisme, soit de la désaturation ou de la dévalorisation de la jouissance phallique, pour tendre vers l'issue du pas-tout.* » (Guérin, N., « *Contiguïté des jouissances et travail de l'inconscient* », *op. cit.*, p. 82.). La perspective du pas-tout revient donc à orienter le dispositif que l'on pourrait proposer à Ulysse du côté d'une émancipation du savoir sur ce qui est bon pour lui. Mais surtout, elle met à l'honneur un reste à traiter, laissant ainsi vide la place d'où il peut répondre.

⁵⁵⁸ Nous retrouvons cette analyse à la fois dans son livre *La voix sur le divan* et dans un article datant de 2007 intitulé « Le silence des sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet a » (Vives, J.-M., « Le silence des sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet a », in *Figures de la psychanalyse*, n°16, éd. Érès, 2007, pp. 93-102.).

⁵⁵⁹ Vives, J.-M., *La voix sur le divan*, *op. cit.*, p. 199.

en tout lieu. La naissance des sirènes trouverait donc son origine dans une perte qui va entraîner un appel. Avant que de chanter, les sirènes appellent, voire crient leur désespoir⁵⁶⁰. »

Si l'on s'intéresse à l'histoire de Perséphone, l'on apprend qu'après avoir été enlevée par Hadès, sa mère, Déméter, est allée la chercher au bout des Enfers. Refusant de céder Perséphone, Hadès accepta néanmoins de négocier son retour sur terre. C'est Zeus, le père de Perséphone, qui trancha la question en envoyant son messager Hermès : Perséphone sera désormais Reine des morts la moitié de l'année, et sur terre auprès de sa mère l'autre moitié (ce qui donnera l'alternance hiver/été).

Cette négociation, c'est la mère qui l'initie en insistant pour retrouver sa fille. Mais de là, il a fallu l'intervention de la mère qui en appelle au Nom-du-Père pour tirer Perséphone des ténèbres des Enfers. Il est aussi à noter que l'intervention de Zeus se fait sous l'égide d'une contrainte : en quittant la terre où Déméter veillait à l'agriculture et aux saisons, une famine menaçait les mortels, ce qui inquiéta Zeus qui décida d'intervenir. Nous pourrions alors imaginer que Déméter, en quittant ses fonctions, savait que cela aurait comme conséquence d'exiger de Zeus qu'il se lève lui aussi pour prendre position et répondre à l'appel énigmatique qui lui venait de Déméter. Nous pourrions dire, pour reprendre Lacan, que Déméter, « ce dont elle s'occupe, c'est d'autres objets (a) qui sont les enfants [en l'occurrence, Perséphone], auprès de qui [Zeus] pourtant intervient. »

Mais ce n'est pas tout, puisque cette négociation à trois bandes donnera l'insistance suffisante pour que Perséphone persévère sur son désir de retrouver en partie sa mère : en effet, elle renégociera une troisième fois. Cette fois-ci, seule avec Hadès. Elle arrive ainsi à obtenir d'Hadès, que Perséphone passe huit mois sur terre et quatre mois aux Enfers.

À partir de cette mytho-fiction psychanalytique, comment peut-on interpréter le désespoir des sirènes ? Le destin des sirènes est certes différent de celui de Perséphone. De leur côté, nous pourrions dire qu'il y a eu *Verwerfung* de l'objet (a) qu'est Perséphone. En effet, si personne ne s'était levé pour répondre à la disparition énigmatique de Perséphone, et si personne n'avait négocié son retour, ce scénario nous amènerait à considérer le cri des sirènes comme l'appel forclos de Perséphone, faisant retour dans le réel.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 198.

Cependant, nous savons maintenant que le chant des sirènes est aussi un cri qui, bien qu'il puisse laisser entendre un appel, attaque et accuse Ulysse d'une faute insensée (n'ayant rien à faire dans cette histoire...) qui ne vise plus Perséphone. En effet, ne restant aucune trace de « l'objet Perséphone », les sirènes vont s'en prendre au Moi, dirait S. Lippi, et plus précisément à Ulysse, entres autres.

À partir de cette analyse de J.-M. Vives, l'étude du chant des sirènes nous dévoile donc que ce que pourrait espérer Ulysse en sidérant les sirènes par ses réponses médiatisées par le biais de l'instrument d'Orphée, serait de leur faire entendre un possible traitement de leur désespoir, soit une possible retrouvaille de Perséphone et du ratage qu'elle incarne. En effet, bien que le surmoi-sirènes fasse retour de l'extérieur par l'hallucination, il n'en reste pas moins qu'il constitue la reconnaissance d'un souffle ténébreux déchu du symbolique. Un souffle à l'intérieur duquel le rythme prescrit par Perséphone se fait entendre comme attente d'une insistance à être reconnue.

En revanche, pour Ulysse, il ne s'agira pas de retrouver Perséphone, cet idéal perdu, mais de retrouver le rythme des saisons que Perséphone aurait pu négocier. Autrement dit, l'enjeu de la négociation d'Ulysse, pour qui les cris des sirènes à son endroit sont complètement énigmatiques, sera d'inventer une nouvelle forme de navigation (une *Verkehr* en mer) et non de retrouver Perséphone qui est irrémédiablement perdue. Là est le leurre d'une négociation sous la mer...

On entend donc comment cette mytho-fiction nous permet de reprendre le fil de la thèse de S. de Mijolla-Mellor, à savoir : le surmoi naît d'un défaut, celui du non-retour de l'Autre. Il est une instance ayant perdu l'image idéale d'un Autre qui pourrait revenir et laisser entendre l'alternance du signifiant. En ce sens, les sirènes laissent entendre, malgré leurs injonctions, un appel resté sans réponse. Ce qui laisse néanmoins envisager à Ulysse la possibilité d'un rapport de négociation avec les sirènes, en leur promettant un possible retour de Perséphone qui a été rejetée dans les enfers.

Selon cette théorie, la négociation d'Ulysse se traduirait donc par le fait qu'il s'agit de duper les sirènes en mettant en œuvre une réalisation musicale concrète leur laissant miroiter le fait qu'Ulysse vise l'image idéale de l'objet forclos ; Perséphone.

Comme nous l'avons théorisé à partir des travaux de S. De Mijolla-Mellor, nous pouvons ajouter à cela qu'en attendant que le rapport réussisse (ce qui constitue la duperie), le rapport

rate ! Il rate car Ulysse va substituer à cette illusion, une action (l'action médiatisée par le rapport à son instrument de musique) se substituant au ratage qui n'a pas eu lieu.

Ainsi, la sublimation d'Ulysse peut-elle être comprise comme le procès mis en place pour mettre à distance la jouissance du cri des sirènes en redirigeant la pulsion vers des activités s'inscrivant dans une quête dans laquelle le rapport peut réussir à rater dans la mesure où il est tendu par l'idéal d'un rapport qui réussit. Ulysse, tout en actant le rapport, soit en actant le ratage du rapport sous la table des négociations, proposera non pas une image idéale, mais un rapport où l'alternance de l'Autre se fera petit à petit entendre : celui de l'alternance des saisons correspondant au retour, quatre mois dans l'année, de Perséphone. Ce retour signifiant ainsi la division de l'Autre, celle du sujet et le deuil progressif des sirènes qui seront tenues à une certaine distance.

Cette ruse que l'on suppose à Ulysse recoupe la ruse que met en place le moquaddem dans le rituel Gnawa. Comment ? Dans l'acte sacrificiel. En effet, c'est dans cet acte que nous repérons une ruse⁵⁶¹ qui tient à distance la face inquisitrice du *mulk*.

Le sacrifice animal qui ouvre l'espace de danse où seront invoqués les génies part de la croyance qu'il est nécessaire d'appâter l'appétit des génies pour les canaliser et faire en sorte qu'ils ne frappent pas le malade. Cependant, ce qui est tout à fait intéressant, c'est que B. Hell propose d'envisager cet appât non pas en tant qu'il détourne l'esprit vers un autre objet, mais en tant qu'il appâte l'esprit à venir au contact du malade. En effet, l'enjeu du sacrifice est d'invoquer une face du *mulk* qui va venir consentir à une alliance avec le malade. Un consentement qui n'aura lieu que si le *mulk* accepte les offrandes et le sacrifice du *moqaddem*. La ruse revient donc à appâter le *mulk* dans l'espace de danse, au plus près du malade, mais suffisamment à distance⁵⁶², pour le mettre en appétit par le sacrifice et les offrandes, pour qu'il consente à se laisser travailler par le malade.

⁵⁶¹ N. Aghakhani repère lui aussi que « le rituel ressemble à un piège du désir, tendu pour tenter d'appivoiser les esprits sans éveiller leur angoisse. » (Aghakhani, N., *op. cit.*, p. 115.) Il s'appuie pour cela sur un passage de *L'angoisse* dans lequel Lacan propose que la transformation des Dieux se fasse par le biais du désir : « l'important de ce qu'on leur sacrifie c'est qu'ils le désirent, que ça ne les angoisse pas ». Lacan, J., *Le Séminaire (1962-1963), Livre X, L'angoisse*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 367.

⁵⁶² Il ne s'agit pas de l'exclure, de le mettre trop à distance par des offrandes qui le rassasient, sans quoi le *mulk* ne se laisserait pas travailler puisque repu des objets idéalisés. B. Hell prévient : « [...] que l'offrande ne soit pas trop élevée. La négociation doit impérativement demeurer le pivot de l'alliance avec les esprits ou sinon ces derniers auront tôt fait d'imposer leur total arbitraire aux hommes. » *Ibid.*, p. 304.

Le dispositif musicothérapeutique aura ainsi pour première mission d'organiser cette rencontre décalant l'accusation surmoïque non plus sur le sujet mais sur l'objet instrument.

Nous prendrons, pour exemple, le cas de ce patient que nous nommerons Mehdi et qui, pour nous remercier à la fin d'une séance durant laquelle il a improvisé à la batterie, nous dit : « C'est une nouvelle patte blanche. » Au lieu de dire « page blanche ». Nous pourrions avancer cette production symbolique du patient, dont nous pourrions supposer qu'elle est un l'effet du processus de négociation expérimenté durant la séance, indexe le lieu dans lequel Mehdi a pu médiatiser une action avec sa patte de batteur, trouvant là l'occasion « *d'articuler, autour de l'instrument, le désir du son (la voix comme objet a) et la souffrance du corps qui y répond* (§)⁵⁶³ ». Soit de rythmer et de scander les coups continus de l'Autre. Dès lors, il n'a plus été accusable par la faute insensée de l'Autre puisqu'il a eu l'occasion de lui répondre et non plus d'y répondre. La page blanche de Mehdi pourrait être le fait qu'il n'est plus accusable dans l'enceinte de l'atelier.

Ainsi, en trompant l'oreille surmoïque, piégé par l'appât qu'imaginarise l'instrument, le lieu topologique du défaut-plan est-il indexé. À ce moment, l'invocation entre le musicothérapeute et le patient peut se jouer et tenter de remettre en fonction l'insistance du Nom-du-père qui a manqué à l'appel.

À noter qu'il ne s'agit pas de remettre en fonction le Nom-du-père pour le « réparer », mais de « réveiller » (comme Valentin avec son tama) le lieu où ça ne s'est pas passé en le médiatisant dans le rapport à l'instrument, et faisant entendre ce lieu sous la forme d'une rythmique plus ou moins appuyée. Ceci, afin que le musicothérapeute intervienne, interprète et renvoie au patient-musicien le rythme d'une insistance pour que ce dernier tente (cette fois-ci, en persévérant) de bricoler et d'inventer une nouvelle forme de jouissance. Et ce, en mettant en circulation le processus de négociation.

Partant de là, l'enjeu du dispositif de musicothérapie serait de créer les conditions d'une possible sublimation qui implique de faire l'expérience d'une possible renégociation en actant le ratage du rapport sans que le psychotique ne succombe à l'abîme de l'accusation surmoïque. Et ce faisant, d'essayer des réponses inédites face aux sollicitations énigmatiques du surmoi psychotisant, afin d'en trouver une issue en créant un nouveau type de rapport à l'objet médiatisé. La renégociation attendue par ce dispositif ne viserait pas un rétablissement ou une

⁵⁶³ *Ibid.*

réparation du signifiant forclos mais de « *verkehriser* », au sens d'une remise en rythme, (Lippi, S., 2019) de la singularité du sujet.

Pour qu'une éthique du transfert du psychotique s'amorce dans notre dispositif, il est donc nécessaire de donner une place de choix au patient et aux processus (celui de sublimation et celui de négociation articulée à l'invocation) inhérents à son rapport à l'instrument de musique. L'enjeu étant de favoriser l'émergence de ces processus et la persévérance du patient-musicien sans que ceux-ci soient censurés par le surmoi, dont nous avons vu qu'il peut prendre la forme d'une tonalité rythmique ou groupale prête-à-entendre, voire prête-à-tout-entendre !

Le patient-musicien : un officiant en contrôle

Préciser la place de choix que l'on souhaite laisser au patient dans le dispositif afin que le transfert puisse y opérer, va nous permettre de revenir sur les raisons pour lesquelles les Gnawas ne veulent pas traiter les psychotiques. De fait, ce qui différencie de façon radicale le rituel gnawa du dispositif musicothérapeutique, est la place laissée à l'adepte ou au patient.

Nous suivrons pour cela les apports de N. Guérin et J. Allouch lorsque ces derniers proposent, presque à la manière de solistes de free jazz, qu'il y a un transfert dans la psychose qui prend la forme d'une demande de contrôle : « *Disons-le d'emblée pour le développer ensuite. Cette thèse fait correspondre la spécificité du transfert psychotique avec... la structure tierce de l'analyse de contrôle !*⁵⁶⁴ »

En effet, N. Guérin nous introduit au transfert psychotique en soumettant l'idée selon laquelle, le sujet subirait une demande persécutrice lui venant de l'Autre dans la mesure où cet Autre demande au sujet l'objet qui manque à l'Autre. Nous avons déjà souligné précédemment que cette demande est l'objet de la faute insensée dont est accusé le psychotique pour qui la demande est complètement énigmatique. Le psychotique qui, bien qu'il ait introjecté l'objet forclos, l'a rejeté dans le réel. C'est ainsi que le transfert se définit comme un transfert de l'Autre vers le sujet. Le pas décisif que fera N. Guérin est de considérer que ce transfert implique que le psychotique soit « interpréteur », à quelque chose près comme l'analyste : « *L'interprétation étant aussi du côté du transfert, elle n'est donc pas du côté de l'Autre cette*

⁵⁶⁴ Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc, op. cit.*, p. 261.

fois, mais du côté de l'objet qui est ici au niveau du sujet, d'où la situation du sujet psychotique comme « interpréteur ». Il interprète le transfert ou la demande de l'Autre à son endroit (S/a→A)⁵⁶⁵. »

En reprenant la plaisanterie de la poule et du psychotique déjà citée, N. Guérin pousse un peu plus loin son analyse et remet en fonction la place du médecin puisque c'est là que se situe l'adresse qui donne lieu au comique de l'histoire. Il nous propose de considérer que cette adresse est celle d'un témoignage fait à un témoin (le médecin), du transfert de l'Autre sur le fou. Et d'ajouter : *« Et le fou pourrait lui avoir posé la question suivante : comment supportes-tu d'être un grain de blé pour tes analysants alors que, moi, je ne peux l'être qu'en y laissant des plumes ?⁵⁶⁶ »*

Cette place de témoin doit être correctement distinguée de celle généralement proposée pour atténuer l'érotomanie de transfert dans la cure. Cette thérapeutique du témoin s'oriente vers un étayage de la limite de la jouissance. Elle se traduit par la possibilité d'offrir un vide dans lequel le psychotique déposera des signifiants : l'analyse oriente la jouissance en limitant celle-ci et en soutenant les idéaux du sujet psychotique.

N. Guérin, quant à lui, est dubitatif quant à cette position de témoin du psychanalyste. Pour lui, la position de l'analyste se réduirait alors *« à un autre bienveillant incarnant un des pôles de ce qu'il faut bien appeler, qu'on le veuille ou non, une conversation, même s'il ne se montre guère bavard. S'agit-il encore de psychanalyse ? Rien n'est moins sûr⁵⁶⁷ »*.

Ainsi, lorsque le psychotique adresse le transfert se déroulant depuis l'Autre vers le patient lui-même, à un analyste témoin de cette demande, il est ici question d'un savoir y faire avec la négociation touchant la demande de l'Autre. Une demande qui, dans le cadre d'un atelier de musicothérapie, vient au sujet du lieu de l'instrument de musique. Le musicothérapeute devient ainsi, à condition qu'il ait traité cette question à partir de ce que nous avons appelé *« l'accordage de contrôle »*, le lieu d'une adresse à celui qui est supposé savoir y faire avec le message énigmatique qui lui vient du lieu de l'instrument. Autrement dit, celui qui est censé savoir *« ne pas y mettre trop de ses cordes »*.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 256.

En citant J. Allouch, N. Guérin énonce cette idée qui nous paraît particulièrement éclairante, et qui nous permet de situer le lieu où le rituel gnawa ne veut pas s'aventurer : « *Le psychanalyste [...] y [supporte] la fonction du sujet supposé savoir, ceci en faisant jouer « en réserve » son propre savoir. C'est à ne pas y mettre « trop de ses plis » qu'il s'y mettra effectivement – autrement dit en tant que psychanalyste. Le psychotique est à la même place mais l'occupe différemment. Il ne peut, lui, ne pas y mettre trop de ses plis – et là s'origine sa demande d'analyse. Il le peut d'autant moins que c'est en y mettant ses plis qu'il espère ne pas s'y mettre, en quoi [...] il se trompe. « J'y mets trop de mes plis », cette formulation de la demande d'analyse du psychotique est à accueillir pour ce qu'elle est, et ce qu'en d'autres circonstances, nous nommons une demande de contrôle. Avec cette demande, dans cette demande, le psychotique est « analyste supposé⁵⁶⁸. » Et N. Guérin d'ajouter : « Il y a donc ici deux transferts et « deux analystes » en présence⁵⁶⁹. »*

Cette proposition est forte car elle affranchit le psychotique de sa place de témoin de la musique de l'Autre, signant ainsi son impossible désidération (Didier-Weill, 1995). Ce que nous retrouvons à la fois dans l'atelier musicothérapeutique d'É. Lecourt (où le patient peut se retrouver à la place de témoin de la faute insensée dont l'accuse l'Autre) et dans la thèse défendue par A. Didier-Weill selon laquelle le sujet dansant, qui reçoit la musique, ne connaît pas le temps de latence nécessaire entre ce qu'il entend (la musique) et ce par quoi il y répond (sa danse). Or c'est bien ce temps de délibération interne que nous retrouvons à la fois chez les Gnawas - dans tous leurs rapports aux objets rituels en tant qu'ils sont l'enjeu même de l'initiation - et dans l'atelier de musicothérapie lors de la phase d'accordage qui, nous le savons maintenant, est un processus dynamique qui a lieu tout au long de l'atelier. Cette délibération interne se jouant dans un conflit entre la demande folle de l'Autre surmoïque à l'endroit du sujet et l'impossibilité du sujet d'y répondre sans y laisser ses plumes.

À partir de ce dispositif dans lequel le psychotique est dans une position active de contrôlant, comme un interpréteur en contrôle chez un contrôlant, l'on peut faire l'hypothèse qu'il y fait état du transfert dont il est l'objet (un transfert médiatisé dans son rapport à l'instrument), en l'adressant au musicothérapeute qui, lui, est censé savoir y faire avec le transfert de l'Autre sur lui : « *Dans un contrôle, le contrôlant se décale de la place d'objet qu'il occupe dans le transfert de son analysant. [...] L'on peut penser que le sujet psychotique, en*

⁵⁶⁸ Allouch, J., « Vous êtes au courant, il y a un transfert psychotique », *op. cit.*, p. 109-110.

⁵⁶⁹ Guérin, N., *op. cit.*, p. 263.

*s'adressant à un analyste, et en occupant alors également la place du sujet d'une demande, cherche au moins déjà à se dégager par-là la place de l'objet qu'il occupe pour l'Autre. Mais ce n'est pas tout. Il interroge le désir de l'analyste comme la voie possible d'un savoir-faire avec l'objet pour ne pas continuer de s'y identifier et pâtir de cette identification*⁵⁷⁰. »

N'est-ce pas ce que nous avons maintes fois souligné en avançant que le musicothérapeute doit pouvoir réussir à faire entendre un rapport précaire mais pourtant franchissable du non-rapport à l'instrument, corrélatif du non-rapport sexuel ?

L'issue d'un tel dispositif serait que le psychotique touche à cette position de « *subjectivité seconde* ⁵⁷¹ » que Lacan a circonscrite comme étant l'issue du travail de contrôle et que N. Guérin commente à partir de ces hypothèses : « *Il y trouverait alors la voie authentique pour atteindre ce que Lacan appelle une « transaudition*⁵⁷² », soit une forme d'écoute où l'analyste est semblant d'objet a et n'y met pas trop de ses plis [de ses cordes]. *N'est-ce pas exactement ce que cherche le sujet psychotique en trouvant un analyste ? Quant à la place de l'interprétation dans le contrôle, elle permet au désir de l'analyste d'opérer*⁵⁷³ ? »

Cette issue rejoint tout le travail que nous avons mené jusqu'à maintenant en posant que, dans le cadre de l'atelier de musicothérapie, le procès sublimatoire est le lieu où le patient-musicien peut retraduire, dans le transfert à l'instrument qui médiatise le transfert au musicothérapeute, les énigmes de l'Autre.

Ces considérations nous amènent à envisager le dispositif musicothérapeutique que nous avons mis en place, comme une tentative de ne pas « tonaliser » la jouissance psychotique en la bridant, impliquant ainsi deux témoins pris dans une forme de conversation musicale. En effet, notre dispositif vise plutôt à « a-tonnaliser » la jouissance en impliquant « deux musicothérapeutes » jouant en duo dans une partie de free jazz. L'un, le contrôlant, faisant état de son rapport à son instrument de musique en « *significanti[sant] son aliénation invertie à l'Autre*⁵⁷⁴ », tandis que l'autre, le contrôleur, produit des interventions médiatisées par son rapport à son instrument, lesquelles seraient l'expression de tentatives d'interprétation

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁷¹ Lacan, J. (1953), « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits I*, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 252.

⁵⁷³ Guérin, N., *op. cit.*, p. 267.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

rythmique et musicale reposant sur l'indexation d'une « *voie de séparation au-delà de ce que le sujet psychotique croyait savoir [...] ⁵⁷⁵* »

Dès lors, à la problématique introductive de ce travail qui est de savoir pourquoi les Gnawas ne traitent pas les sujets psychotiques dans leur rituel, nous pouvons répondre que c'est parce que cela exigerait d'eux qu'ils s'affranchissent du cadre même de leur rituel, qu'ils l'ouvrent à un nouveau dispositif dans lequel une place d'officiant, en contrôle, serait laissée au sujet psychotique. Soit une place à laquelle le sujet psychotique pourrait s'initier et devenir ainsi « maître de son désordre », maître du balisage de sa jouissance, lui permettant ainsi de manipuler les objets rituels (dont l'instrument de musique).

Au demeurant, l'effort que nous avons fait pour passer du cadre de musicothérapie d'Édith Lecourt à un dispositif d'improvisation, cela, les Gnawas n'ont pas voulu le faire.

L'on peut néanmoins penser que c'est précisément la place de témoin que les Gnawas veulent éviter en n'autorisant pas la danse des sujets psychotiques... Eux qui, dans la négociation mise en place avec l'adepte, ont pour habitude d'interférer activement, voire directement, avec l'esprit de ce dernier. En effet, les Gnawas ne veulent pas s'affranchir du cadre du rituel car ils n'acceptent pas de laisser advenir une négociation qui pourrait ne pas marcher. Les Gnawas veulent bien négocier seulement s'ils savent que la négociation marchera !

De ce point de vue, le dispositif de musicothérapie se veut, pour sa part, être une expérimentation du ratage de quelle nature qu'il soit et quoi qu'il en coûte ! C'est à la condition d'un dispositif qui laisse advenir le ratage, et ce jusqu'à un ratage de la négociation elle-même, que l'on peut envisager la possibilité d'une re-négociation dans la psychose. Et cela, en mettant le psychotique à la place d'un musicothérapeute en contrôle.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

Conclusion

Afin de conclure ce travail de thèse, nous souhaitons en reprendre les grandes lignes pour extraire les idées essentielles ayant ponctué nos cheminements, nos découvertes et nos doutes.

En premier lieu, notre raisonnement s'est fondé sur l'intuition développée dans l'après-coup d'un exercice de supervision traitant de notre positionnement au sein d'un atelier de musicothérapie, selon laquelle le rapport à l'instrument de musique semble désigner le lieu d'une action subjective sur des conflits inconscients.

De façon concomitante, notre intérêt pour la musique gnawa nous a permis d'étudier, dans un cadre universitaire, la manière dont les rituels liés à la culture gnawa peuvent nourrir le champ des médiations thérapeutiques par l'art.

Partant de là, nous avons pris conscience des deux pentes qu'il nous fallait éviter de suivre consistant à proposer une lecture psychanalytique du rituel ou à calquer le dispositif du rituel sur la clinique⁵⁷⁶. Restait une troisième voie reposant sur les constatations cliniques réalisées au cours des ateliers de musicothérapie et au cours desquelles, c'est le rapport à l'objet instrument dans la clinique qui a tranché !

En effet, nous avons découvert qu'il est possible de puiser dans les leviers thérapeutiques utilisés par les Gnawas pour consolider les avancées que nous faisons sur le terrain musicothérapeutique. Plus précisément, c'est au niveau du point de cette rencontre entre le rituel gnawa et la clinique des médiations que nous avons choisi de concentrer notre attention, en nous focalisant sur le rapport du sujet à l'instrument de musique.

⁵⁷⁶ Nous renvoyons à l'article de Jean-Michel Vives et Modammed Ham dans lequel les auteurs s'attachent à montrer que l'application des dispositifs ethnopsychiatriques tels que ceux proposés par Tobie Nathan, ne sont pas étrangers aux modèles élaborés dans la psychiatrie coloniale. Vives, J-M., Ham, M., « Cultures ethnopsychiatriques et savoirs hors sujet : le dogme de l'exclusion », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°40, éd. Érès, 2003, pp. 145-164. Cette pente renvoie également à l'avertissement d'Olivier Douville : « *Souvent, quand le clinicien exige que le corpus anthropologique permette de dégager quelques histoires merveilleuses au sujet de ce qui est efficace dans les thérapies traditionnelles, on a pu utiliser les représentations mythiques comme un réservoir de sens qui permettrait, enfin, de libérer le sujet du poids de ses symptômes. [...] Il s'agirait de dépasser les usuelles polémiques associées à la réduction de l'ethnopsychiatrie à une psychologie ethnique, afin d'ouvrir à une réelle clinique anthropologique [...].* » (Douville, O., *Les figures de l'Autre*, op. cit., p. 6.) L'auteur appelle cette pente idéalisante de l'ethnopsychanalyse, un « *culturalisme décoratif* » (*Ibid.*, p. 80).

Chez les Gnawas, la négociation avec « l'esprit perturbateur » dont le rituel a pour visée une alliance avec l'immonde du sujet, se joue sur le terrain du rapport aux objets médiateurs (les instruments, la danse, les objets rituels...) Ces derniers médiatisant la présence énigmatique - car symptomatique - des génies perturbateurs, dans l'espace organisé par le rituel. De là, c'est le savoir-y-faire touchant l'usage des objets rituels qui définira le niveau d'initiation de l'adepte et donc, sa capacité à répondre à l'énigmatique présence des génies⁵⁷⁷. C'est précisément ce constat que nous faisons au fil de nos rencontres en séance de musicothérapie avec des patients hospitalisés en psychiatrie.

Toutefois, bien que les Gnawas mettent à l'honneur cette négociation médiatisée dans le rapport aux objets, leur rituel exclut le cas des psychoses. En effet, les Gnawas ne veulent pas prendre le risque d'appeler les génies si aucune possibilité de négociation n'est possible. D'où la problématique que nous avons posée : comment organiser un espace musicothérapeutique dans lequel il soit possible d'autoriser une rencontre avec une altérité potentiellement vécue comme dangereuse, tout en favorisant le travail de négociation que semble engager et médiatiser le rapport à l'objet, en l'occurrence, l'instrument de musique ?

C'est ainsi que nous avons suivi le sillon creusé par le rapport à l'instrument, tel qu'envisagé au sein du rituel gnawa et dans le dispositif musicothérapeutique. Par ce biais, nous avons pu remettre en question la pertinence d'un certain modèle de dispositif musicothérapeutique, définir le processus de négociation à partir de ce qui se présente dans la clinique et, *in fine*, apporter une réponse à la problématique susmentionnée.

Dans un premier temps, nous avons soulevé des paradoxes cliniques touchant le dispositif de musicothérapie suivant le protocole d'Édith Lecourt, révélant ainsi certaines difficultés dans la prise en charge des patients psychotiques. En outre, nous avons noté que ce cadre étouffait l'appel d'air qui se fait entendre lorsque, au début des séances, les patients choisissent l'instrument sur lequel ils vont jouer et expriment ainsi leur rapport particulier à cet instrument. À partir de là, nous avons tenté de montrer la nécessité de ne pas limiter délibérément les temps

⁵⁷⁷ O. Douville décrit cette dialectique du rapport à l'objet et l'adresse qu'invoque ce rapport : « *La technique du guérisseur traditionnel est, de façon on ne peut plus romanesque, assimilée à un art familier de l'occulte et à une spécialité chatoyante ou lugubre des voyageurs de l'outre-monde, alors qu'il faudrait définir le registre où cette technique trouve hailitation et se légitime, soit non seulement les panoplies d'artifices et les catalogues d'objets dont elle peut faire usage, mais les modes d'adresse aux Altérités qu'elle actualise dans ses mises en scène* » (Douville, O., *Les figures de l'Autre*, op. cit., p. 15).

d'improvisation proposés aux patients - cette limite empêchant de mettre en jeu ce temps durant lequel nous observons que l'attention des patients est systématiquement dirigée vers leur instrument de musique.

Par ailleurs, il est apparu que l'invitation faite aux patients d'être dans l'intersubjectivité encourage un leurre dans lequel le patient se trouve soumis à la merci d'un mauvais œil groupal risquant de l'accuser s'il venait à s'affranchir des règles en jouant tout ce qui lui passe par la tête. En se fondant sur ces critiques, la conclusion tirée est que le cadre proposé par Édith Lecourt répond davantage d'un processus d'idéalisation de l'objet musique, incluant l'idéalisation de l'objet symptôme.

Pour appuyer cette idée et avancer dans le sens d'un affranchissement de ce cadre, afin de faire entendre les termes en jeu dans le rapport personnel des patients à l'instrument, nous avons consacré une partie de cet écrit à mettre en évidence le caractère illusoire des psychothérapies psychanalytiques de groupe. Ce faisant, nous avons montré que la place et la fonction du surmoi étaient trop peu abordées dans la littérature existante.

Est alors apparu que le mouvement enveloppant du groupe fait écran à un possible regard surmoïque sur le singulier, du fait que le groupe lui propose une image idéale ; celle d'un retour de la contenance maternelle sous la forme du Soi groupal.

Partant de là, nous avons fait l'hypothèse que le dispositif de musicothérapie mis en place par Édith Lecourt convoque une instance similaire à celle du mauvais œil dans laquelle se reconnaît déjà l'incarnation du surmoi, que nous avons appelé la mauvaise oreille.

La nécessité est alors apparue de penser une forme groupale où la mauvaise oreille n'aurait plus de prise sur le sujet. Afin de mettre en place cette perspective, nous avons organisé au sein de notre atelier, un « trompe-l'oreille » (fonctionnant comme un trompe-l'œil) à destination de la mauvaise-oreille. Cette ruse consiste en ce que le musicothérapeute se positionne activement dans l'improvisation en jouant sur la même scène que les patients, tout en laissant en suspens la nature de son propre désir. Autrement dit, en rendant énigmatique sa présence dans le jeu, le musicothérapeute se dégage de toutes les attentes qu'il aurait vis-à-vis des patients et donc de toute position de maîtrise possiblement surmoïque qu'il pourrait prendre.

C'est à cet endroit que s'est révélé cet enjeu majeur d'un atelier de musicothérapie : médiatiser le transfert dans le jeu pour le rendre possible sans que s'abattent sur le patient-musicien, le regard et la voix du surmoi.

Au terme de ce cheminement, nous avons abouti à une orientation inédite, dans laquelle une nouvelle économie de groupe est proposée ne prenant plus comme base des objets spéculatifs, exaltés psychiquement, mais un savoir-y-faire avec l'objet s'inscrivant dans une économie, voire dans une écologie psychique durable.

Voici donc comment nous avons repris (au sens musical) l'éthique des Gnawas sur le rapport aux objets. Rapport qui médiatise une négociation entre le patient et l'instance surmoïque.

Pour préciser les termes et la teneur de cette négociation, il nous a fallu introduire la perspective d'un dispositif reposant sur l'éthique de la crise et du désordre. En effet, nous avons mis en place un dispositif où la seule règle qui prévaut consiste à laisser advenir le geste et le rythme, par le libre jeu sur l'instrument. En cela, la mise en place d'un dispositif bordé par la notion d'improvisation, laquelle en constitue le fondement essentiel, implique nécessairement de mettre au cœur du travail non plus l'objet artistique (la musique) mais le rapport à l'instrument de musique.

Au niveau de la clinique, nous avons placé nos pas dans ceux de Bernard Sève lorsqu'il déplace l'attention portée à la question musicale vers le rapport à l'instrument, et avons noté l'importance d'un temps dédié à l'accordage. En effet, le dispositif d'improvisation exige, de la part du patient comme du musicothérapeute, un franchissement à l'endroit du rapport à l'instrument. Ainsi, grâce à une lecture philosophique du rapport à l'instrument, nous avons défini le temps d'accordage comme le processus par lequel l'instrumentiste répond à l'appel énigmatique qui lui vient du lieu de l'instrument.

À noter que ce travail fut aussi l'occasion de découvrir que la négociation en jeu dans le rapport à l'instrument doit prendre en compte un point central, à savoir que le rapport à l'instrument de musique est un rapport impossible dans la mesure où les deux termes du rapport, à savoir l'instrumentiste et l'instrument, répondent de conditions qui sont déjà sous le signe d'un impossible (impossible des limites du corps de l'instrumentiste et impossible des limites

organologiques de l'instrument). Ceci nous amenant à appeler cet accordage, un « accord[rat]age.

De là, une nouvelle définition du processus de négociation s'est présentée : celle d'un processus par lequel le psychotique, du fait du ratage propre au rapport à l'instrument de musique, tente de répondre à l'appel énigmatique, voire surmoïque (« jou(i)e ! »), qui lui vient du lieu de l'instrument de musique.

Une fois les fondements cliniques d'une musicothérapie d'orientation analytique posés, il a fallu traduire le processus de négociation mentionné sur un plan métapsychologique. Pour ce faire, nous avons analysé les enjeux d'un ratage médiatisé par l'instrument, et découvert que ce processus de négociation est étroitement lié à l'enjeu du rapport au manque, dans ce rapport mythique à l'environnement maternel.

En effet, un malentendu possiblement abyssal trouve sa source dans le fait que la mère répond de son propre gré à la demande d'amour de l'enfant mais qu'elle ne peut structurellement pas y répondre complètement. Ainsi, un raté subsiste dans le rapport mère-enfant qu'il faudra dès lors traiter. Ce traitement permettant de substituer à ce manque, un manque que l'enfant consentira à accepter pour retrouver en dehors de ce rapport, ce qu'il a perdu dans cette assomption, à condition qu'il accepte la réalité selon laquelle le ratage est inhérent au rapport. Néanmoins, la théorie psychanalytique désigne des brèches montrant que dans ce rapport, l'enfant est également actif par ses réponses et ses rejets et qu'il exige de l'environnement maternel qu'il revoie la copie de ses interprétations.

Nous avons également soutenu que le traitement par négociation de la mère, concomitant à celui de l'improvisation, donne la teneur à la modalité de transmission du désir de la mère. À partir de là, celle-ci transmet à l'infans non seulement le conflit inhérent à ce rapport mais aussi la façon dont elle traite ce conflit, soit la façon dont elle le négocie. C'est à ce niveau que nous faisons le pas supplémentaire permettant de comprendre la nature du don du musicothérapeute lorsqu'il joue d'un instrument dans l'espace du dispositif musicothérapeutique.

En effet, cette parenthèse nous permet de préciser que l'issue de ce traitement qu'est le processus de négociation, est de réussir à rater le rapport en laissant subsister des restes qui seront à la charge de chacun. Et c'est d'ailleurs à l'endroit de ces restes à traiter qu'une nouvelle

négociation pourra prendre appui. Le reste étant ce qui laissera au sujet naissant, une place pour objecter sa propre position, insondable par l'œil et l'oreille de l'Autre.

En plus d'illustrer les enjeux de ce traitement, la relecture du cas du petit Hans nous a permis d'ajouter une nouvelle dimension à l'hypothèse clinique d'une injonction surmoïque du lieu de l'instrument : « Jou(i)e ». En effet, plus qu'un signifiant, ce qui git dans le Réel sous le nom du surmoi, est une figure surmoïque du *deal* originaire. L'idée étant de concevoir le surmoi comme une instance qui dissuade le sujet de négocier autrement qu'en suivant les échecs ou les rejets des négociations passées.

La rencontre énigmatique avec l'instrument de musique le montre : le surmoi accuse le coût d'un possible ratage dans l'action du patient sur l'instrument et, pour l'éviter, commande au patient de joui(e)r.

Enfin, la lecture que nous avons proposée de plusieurs cas nous a permis de clarifier l'enjeu d'un possible traitement des psychoses à partir de la médiation instrumentale et du dispositif d'improvisation auquel nous avons abouti.

Pour commencer, nous avons reposé les termes de la forclusion psychotique en proposant de l'envisager sous l'angle de la négociation. L'environnement maternant n'arrivant pas à négocier devant l'appel énigmatique venant du lieu de l'enfant, le signifiant du rapport de négociation se trouve forclos, transmettant à l'enfant l'impossibilité de négocier à son tour.

Cependant, pour qu'il y ait rejet, il faut bien que ce signifiant carencé de la négociation, se soit présenté au préalable, tout en brillant par son absence. Ainsi, en nous appuyant sur les avancées de Silvia Lippi et Nicolas Guérin, nous avons émis l'hypothèse qu'il y a tout de même une introjection dans la psychose : celle d'une carence du savoir-y-faire de l'Autre avec la castration ; une carence désignant, à défaut d'un signifiant qui se passe, un lieu où ça ne s'y passe pas. Nous avons mis en lumière cette carence à partir de la *Verkehr* freudienne désignant le rapport et que nous avons traduit par « là où ça s'y passe » ou, dans le cas de la psychose, « là où ça ne s'y passe pas ». En notant que, ce lieu, c'est l'accusation surmoïque qui le désignera. Nous revenons ainsi à ce qui se présente au patient lorsqu'il tente de faire résonner le vide de l'instrument.

L'intérêt de cette lecture de la psychose sous l'angle du rapport à l'instrument a mis en perspective le fait que les conditions d'un dispositif d'improvisation tel que nous l'avons cerné jusqu'à maintenant, permet d'obtenir un nouvel examen d'un rapport qui a bien eu lieu, bien que celui-ci n'ait pas réussi à rater.

Pour exporter la désignation de ce lieu dans la clinique musicothérapeutique et saisir ce que le patient « y fera », nous suggérons de penser la médiation du rapport à l'objet instrument comme une ruse, ce qui constitue un acte de sublimation, ainsi que le définit S. de Mijolla-Mellor. Cette ruse consiste à décaler l'accusation surmoïque non plus sur le sujet mais sur l'objet instrument. Selon cette théorie, la négociation du psychotique se traduirait par le fait qu'il s'agit de duper le surmoi en mettant en œuvre une réalisation musicale concrète lui laissant miroiter le fait que le patient vise l'image idéale perdue par le surmoi. En ajoutant aux apports de S. de Mijolla-Mellor, l'idée qu'en attendant que le rapport réussisse (ce qui constitue la duperie), le rapport rate ! Il rate car le patient substitue à cette illusion de fiabilité (que le musicothérapeute supporte en trompant l'oreille de la mauvaise oreille, faisant que non seulement le thérapeute dupe mais qu'en outre, le patient ruse), une action se substituant au ratage qui n'a pas eu lieu.

De là, l'enjeu du dispositif de musicothérapie serait de créer les conditions d'une possible sublimation impliquant de faire l'expérience d'une possible renégociation en actant le ratage du rapport sans que le psychotique ne succombe à l'abîme de l'accusation surmoïque. Et ce faisant, d'essayer des réponses inédites face aux sollicitations énigmatiques du surmoi psychotisant – converti en un surmoi invocant (*Che Vuoi ?*) par le musicothérapeute –, afin de trouver une issue en créant un nouveau type de rapport à l'objet médiatisé.

Nous avons traduit cette nouvelle distance à partir d'une formule lacanienne, revisitée par Frédéric Vinot et à laquelle nous avons ajouté l'opération de la négociation médiatisée par l'instrument : $\$ \langle N/I \rangle a$. Elle pourrait désormais se lire de cette façon : dès lors que la faute psychotique est prise au piège du rapport à l'instrument par la stratégie du trompe-oreille (consistant à négocier sur deux tableaux : à la fois sur et sous la table des négociations), et qu'il existe une adresse fiable (que constitue le lieu de la fondamentale) soutenue par le jeu du musicothérapeute, la vocifération surmoïque « s'autruifie » en une forme découpée par l'instrument en position de poinçon.

Le dispositif d'improvisation, l'engagement du musicothérapeute et l'objet instrument deviennent donc les opérateurs d'une négociation qui se déploiera sur trois temps, à savoir : une séparation de la voix hallucinée, puis une séparation de la voix de l'Autre que supporte désormais le musicothérapeute et le lieu du collectif et, enfin, la production de l'objet *a* que le patient peut perdre dans l'enceinte de l'atelier, voire qu'il peut chercher à retrouver à l'extérieur de cette scène thérapeutique.

Néanmoins, il ne s'agit pas d'idéaliser notre dispositif comme une solution qui réussirait à insérer, chez le psychotique, une distance à l'énigme persécutante de l'Autre. Tout le pas de côté que nous avons tenté de faire en relisant certains concepts de la théorie analytique sous l'angle du rapport (la sublimation, la psychose, le transfert, le désir de l'analyste etc.), vient préciser l'enjeu de ce traitement : la création d'une capacité d'action du sujet face aux sollicitations énigmatiques qui lui viennent du lieu de l'Autre, et dont le musicothérapeute est le premier à faire l'épreuve dans le cadre du transfert.

Au final et au terme de cette démonstration, il apparaît donc que la raison pour laquelle les Gnawas ne veulent pas prendre en charge les psychotiques, trouve son ressort dans le fait que leur initiation (définie comme un savoir-y-faire avec les objets rituels et la négociation qu'elle implique) ne peut pas aller jusqu'à laisser à l'adepte psychotique, la place de l'officiant. Seule place à partir de laquelle, en nous appuyant sur les écrits de Jean Allouch et Nicolas Guérin, il nous semble qu'un travail peut avoir lieu. Cette place, nous l'avons décalée de la figure de l'officiant, pour mettre l'accent sur son action dans le rituel. C'est cette dernière que le dispositif musicothérapeute vise, soit une place dans laquelle le sujet psychotique pourrait devenir, non pas « maître du désordre », mais « maître de son désordre », autrement dit, maître du balisage de sa jouissance.

De fait, si les Gnawas s'arrêtent à la porte du traitement des psychoses parce que l'initiation du psychotique exigerait d'eux qu'ils s'affranchissent du rituel des adeptes en l'ouvrant à l'initiation des officiants, ce qui pourraient produire une *moqaddema*, un *moqaddem* et un *maallem*, le dispositif musicothérapeutique d'orientation analytique peut, quant à lui, autoriser cette expérience sans que celle-ci produise forcément un musicothérapeute.

Cette réflexion nous amène à penser qu'il y aurait un travail à faire pour différencier l'expérience analytique, soit ce qu'acquière ou ce que « *conquiert*⁵⁷⁸ » le sujet dans son analyse, et l'initiation dans les rituels de possession.

In fine, l'enjeu thérapeutique du rituel gnawa permet de repenser les termes d'une certaine musicothérapie qui, pour reprendre les termes de Frédéric Vinot, « *commence à sentir bizarre* » mais qui s'arrête au moment où démarre le dispositif d'improvisation proposé aux patients psychotiques.

Perspectives

Cette éthique de la musicothérapie offre au patient la faculté de donner consistance au Nom-du-Père, en s'en passant mais surtout en s'en servant. Ici, le Nom-du-Père n'est plus le privilège du symbolique et de la reconnaissance sociale (définition crétule de la sublimation) car il peut aussi se supporter d'une triple nomination⁵⁷⁹ qui articule le Réel (confrontation au ratage du rapport à l'instrument), l'Imaginaire (l'instrument comme support imaginaire) et le Symbolique (invocation rythmique par le musicothérapeute).

Il serait d'ailleurs pertinent d'approfondir ce que Lacan a travaillé autour de ces Noms premiers et de la topologie des nœuds borroméens, pour repérer leurs articulations dans la clinique musicothérapeutique et, au-delà, dans les dispositifs reposant sur la médiation. Bien que n'ayant pas abordé cette question dans notre travail, nous pouvons observer que ces différentes nominations peuvent se retrouver dans :

- le dispositif lui-même : en effet, l'on y trouve le Réel de la cacophonie (rythme échappant à la loi du tempo) inhérente au temps d'accordage ; l'Imaginaire avec ce que nous

⁵⁷⁸ « *Ce que le sujet conquiert dans l'analyse, ce n'est pas seulement cet accès, une fois même répétée, toujours ouvert, c'est dans le transfert quelque chose d'autre qui donne à tout ce qui vit sa forme—c'est sa propre loi, dont, si je puis dire, le sujet dépouille le scrutin.* », Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 347.

⁵⁷⁹ En reprenant la genèse, A. Didier-Weill a rappelé avec Lacan, que ces Noms se rencontrent dans un nouage que supporte le Nom-du-Père : « *Comment se fait-il que ces Noms premiers que sont le réel, le symbolique et l'imaginaire puissent se nouer de telle sorte que, à trois Noms distincts, l'on puisse substituer un seul Nom : le Nom-de-Nom-de-Nom, qui est ce que Lacan repère comme le Nom-du-père en tant qu'il n'est « rien d'autre que ce « nœud » qui fait tenir ensemble R.S.I. ?* » Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 48.

appellerons la « fondamentale » (rythme commun qui n'est pas un rythme consensuel) ; le Symbolique dans les prises en « solo » de certains patients musiciens ;

- la négociation : une négociation qui concerne à la fois le sujet et son instrument (Réel) ; le sujet et le groupe par le biais de l'instrument (Imaginaire) ; le sujet et la fondamentale (Symbolique), soit sa séparation ;

- la scansion du temps des séances : il y aurait une scansion de la fondamentale permettant de la séparer d'une référence aliénante ; une scansion se faisant entendre lorsqu'un patient est capable, à l'intérieur du groupe, de faire entendre sa voix par le support du musicothérapeute ; une scansion lorsqu'un patient-musicien prend la parole sans le recours au musicothérapeute⁵⁸⁰.

Nous faisons l'hypothèse que c'est cette articulation des Noms dans le dispositif qui donne accès au patient, à la possibilité de se servir du Nom-du-Père tout en s'en passant. L'enjeu consiste donc, pour le patient, à faire en sorte qu'à partir de ce qui « s'y passe », se construit un rapport dans lequel le sujet « s'en passe » en « *son* servant ».

À propos de cet usage de l'objet répertorié dans notre clinique sous la forme de rapports gestuels et rythmiques, il serait intéressant de continuer le travail initié par S. Lippi sur le rythme mélancolique en corrélant à chaque modalité de jouissance, un type de rapport médiatisé par l'instrument de musique ou par un type de rythme⁵⁸¹. Les différentes cadences, sous-tendues par différents rapports aux instruments choisis, seraient ainsi l'expression de processus de négociation révélant la façon dont chaque forme de psychose répond à l'impossibilité à laquelle le confrontes le ratage inhérent au rapport à l'instrument de musique.

Nous pensons que ce répertoire d'usages et de rythmes permet surtout de donner des perspectives aux différentes façons dont le musicothérapeute peut intervenir et se positionner dans le transfert. En effet, on n'interviendra pas de la même façon selon qu'on travaille à partir d'un rythme mélancolique nécessitant l'attente d'un moment précis pour intervenir, ou sur un rythme nécessitant un jeu d'accents et de contretemps pour tenter de scander le rythme immobilisé du patient.

⁵⁸⁰ À ce propos, il serait intéressant d'observer dans d'autres ateliers, si le musicothérapeute est obligé d'invoquer le patient ou si la fondamentale peut supporter, seule, cette invocation du patient.

⁵⁸¹ Par exemple : quelle différence y a-t-il entre le geste de Valentin sur la *tama* et le rythme de Farah ?

D'ailleurs, les interventions du musicothérapeute posent la difficile question de savoir s'il est nécessaire d'avoir une pratique avancée de la musique pour animer un atelier de musicothérapie. En précisant que cette contrainte vaut aussi pour les autres pratiques artistiques. Pour tenter de répondre à cette question à laquelle se confrontent souvent les étudiants inscrits aux formations dispensées à l'Université (musicothérapie, supervision d'ateliers de médiation), il importe de partir de ce que Lacan a formulé à propos du désir de l'analyste : « *Ce que l'analyste a à donner [c'est] ce qu'il a. Et ce qu'il a, ce n'est rien d'autre que son désir, comme l'analysé, à ceci près que c'est un désir averti*⁵⁸². »

Notre position est donc qu'il est nécessaire, voire indispensable, d'être averti des énigmes pouvant se poser à l'endroit du média utilisé dans la mesure où c'est ce savoir-y-faire qui constituera le don invocant fait au patient.

Par ailleurs, une étude approfondie de la temporalité rythmique que nécessite chaque média permettrait de répondre plus précisément à cette problématique. Nous pensons par exemple aux supervisions d'ateliers de peinture : comme la peinture qui procède parfois par couches, la rythmique pourrait-elle intégrer la question de « l'après-coup de pinceau » ?

Ces questions constituent certaines des limites de notre étude car elles auraient pu donner plus de relief à nos lectures cliniques si elles avaient été menées plus loin, notamment sur le terrain de l'analyse de l'esthétique musicale, et notamment du geste de l'instrumentiste ou du statut de la voix chantée⁵⁸³ par rapport à l'objet instrument. Il conviendrait de traiter cette question en profondeur pour préciser le trajet des actions subjectives en jeu dans ce dispositif.

Enfin, se pose la question de savoir si ce processus de négociation avec l'objet pourrait nous aider à penser d'autres thèmes comme celui de la psychanalyse « augmentée » d'outils technologiques (comme la visio dont on a du mal à percevoir s'il s'agit d'un outil ou d'un instrument), ou comme celui de l'Homme augmenté. En effet, au cours de la pandémie de covid-19, les disparités de positionnement des analystes concernant la poursuite ou non des cures pendant les périodes de confinement, ont amené une autre question : les psychologues et les analystes doivent-ils inscrire le dispositif analytique sur la pente d'une téléanalyse ? Le

⁵⁸² Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 347.

⁵⁸³ En effet, nous avons sous-estimé la place de la voix en arguant, non sans quelques résistances, qu'on ne verrait pas pourquoi la voix aurait un statut privilégié par rapport à l'instrument de musique. Or, le processus de recherche nous amène, en fin de parcours, à admettre que nous avons éludé un point fondamental qu'il nous restera à traiter.

processus de recherche que nous avons mené, bien que présentant certaines limites, nous a montré que pour construire un dispositif, il était nécessaire de se pencher sur les injonctions surmoïques pouvant s’immiscer dans le rapport aux objets imaginaires.

Par exemple, l’objet téléphone, ordinateur ou tablette peut-il être considéré, dans le contexte d’un confinement, comme un outil au même titre que le sont le fauteuil ou le divan de l’analyste ou comme un média du transfert ? Pour employer les termes de B. Sève, l’instrument est-il un instrument de production ou un instrument d’existence⁵⁸⁴ se caractérisant par le fait qu’on en joue ?

Entre les deux, nous pourrions faire l’hypothèse que l’écran, qu’il soit visuel ou sonore, ajoute une interface à l’objet pulsionnel (l’objet partiel) impliqué dans le transfert (éloigner le téléphone de l’oreille, régler le volume en fonction des patients, etc.) De là, l’on pourrait penser que cette interférence pulsionnelle retient des effets de transfert qu’il serait nécessaire de traiter pour ne pas y mettre trop de ses plis. En effet, le travail transférentiel ne pourrait continuer, dans ce contexte, qu’à condition d’introduire un espace et du rythme transférentiel (coupure, marche, poser son téléphone en haut-parleur, éteindre sa webcam, etc.)

En définitive, il semble nécessaire de ré-analyser son désir d’analyste sans quoi l’analyste pourrait se retrouver dans une position d’analysant vis-à-vis de son propre dispositif. En cela, nous comprenons la prudence de certains analystes qui préfèrent ne pas utiliser ce nouveau dispositif sans être d’abord avertis du non-rapport inhérent au rapport à l’objet technologique. La question étant, comme nous l’avons démontré dans ce travail de thèse, de saisir, dans cet espace transférentiel, le processus de négociation pouvant être exigé pour traiter l’appel énigmatique ou néo-surmoïque qui vient du lieu de l’objet technologique.

⁵⁸⁴ « *Les instruments et machines employés dans les autres arts sont des instruments de production, mais non des instruments d’existence : le pinceau sert à produire le tableau, mais il disparaît quand ce dernier est achevé. En musique l’instrument est un instrument d’existence, un véritable instrument ontologique [...].* », Sève, B., *op. cit.*, p. 84.

Bibliographie

Aghakhani, N., *Les « gens de l'air », « jeux » de guérison dans le sud de l'Iran*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Allouch, J., « Vous êtes au courant, il y a un transfert psychotique », in *Littoral*, n° 21, 1986, [En ligne], URL : <http://www.jeanallouch.com/fichiers/Vous%20êtes%20au%20courant.pdf>

Anzieu, D. (1975), *Le groupe et l'inconscient*, Paris, 3^e édition (1999), Dunod, 2016.

Anzieu, D. (1981), *Le corps de l'œuvre : Essais Psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1986.

Appollonios De Rhodes, *Argonautiques*, éd. R. C. Seaton, Londres/New York, 1921, 2 vol.

Aulagnier, P., *La violence de l'interprétation : Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, Puf, 2013.

Bion, W. (1976). *Recherches sur les petits groupes*, Paris, Puf, 2014.

Blanchot, M. (1959), *Le Livre à Venir*, Paris, rééditions Folio, 1986.

Blum, H., « *Le petit Hans : une critique et remise en cause centennaires* », in *L'Esprit du temps*, « Topique », n°98, 2007.

Bombart, A., Gagey, J., « De quelques vérités élémentaires sur le groupe en tant qu'objet analytique », in « *Psychanalyse à l'université* », Paris, Tome I – N°2, Éditions Réplique, Mars 1976.

Bourgignon, A. ; Cotet, P. ; Laplanche, J. ; Robert, F., *Traduire Freud*, Paris, Puf, 1989.

Cabral, A., « Lacan et le groupe analytique : usages et destins de la jouissance de l'exclusion, Traduit de l'espagnol par Hacker, A.-L., in « *Revue française de psychanalyse* », n°82, Puf, 2018.

Cazotte, J. (1772), *Le Diable amoureux*, Italie, Librio, 1994.

Cifali, M. (sous la dir. de –), « Entretien du Père du petit Hans, Max Graf, avec Kurt Eissler » (16 décembre 1952) », trad. fr. A. Lambelin, in *L'inhumain dans la civilisation*, « le bloc-notes de la psychanalyse », n°14, Georg, 1996.

Colin, M., Vives, J.-M., « Rire de soi : étude d'un Moi contorsionniste », in *Évolution psychiatrique*, n°85, 2020.

Deleuze, G., Guattari, F., *L'anti-Œdipe I*, Capitalisme et schizophrénie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Didier-Weill, A., « Le regard dans la psychose », in *Apertura*, n°7, 1992.

Didier-Weill, A., *Les trois temps de la loi*, Paris, éd. du Seuil, 1995.

Didier-Weill, A., *Invocations, Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

Didier-Weill, A., « Écriture de l'Aleph », in *Figures de la psychanalyse*, n°19, Toulouse, éd. Érès, 2010.

Didier-Weill, A., *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, 2010.

Didier-Weill, A., *Qu'est-ce que le Surmoi ? Recherche clinique et théorique*, Paris, éd. Érès, 2016.

Douville, O., *Les figures de l'Autre*, Paris, Dunod, 2014.

Douville, O., [En ligne], URL : <https://www.gnawa.fr/olivier-douville>

Fabbri, P., « L'improvvisazione Jazz : conversazione e racconto » in AA.VV., *Jazz in Emilia Romagna. L'arte, la storia, il pubblico*, Network, Edizioni, 2005.

Freud, S. (1900), *L'interprétation du rêve*, trad.fr., in *Œuvres Complètes*, Tome IV, Paris, Puf, 1989.

Freud, S. (1900), *Die Traumdeutung. Über den Traum*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet II/III*, Frankfurt am Main, Fischer, 1998.

Freud, S. (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, Puf, 1999.

Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. fr., in *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Puf, 2006.

Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

Freud, S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1962.

Freud, S. (1905), *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet V*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.

Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr., in *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Puf, 2006.

Freud, S. (1905), *Fragment d'une analyse d'hystérie*, trad. fr. par M. Bonaparte et R. Löwenstein, *Revue française de Psychanalyse*, Paris, n°1, G. Doin et Cie, 1928.

Freud, S. (1909), *Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome IX, Paris, Puf, 1998.

Freud, S. (1909), *Un fantasme de Léonard de Vinci*, Séance du 1^{er} décembre 1909, in *Les premiers psychanalystes, Minutes de la Société Psychanalytique de Vienne*, trad.fr, Tome II (1908-1910), Paris, Gallimard, 1978.

Freud, S. (1910), « Perspectives d'avenir de la thérapeutique psychanalytique », in *La technique psychanalytique*, PUF, coll. Quadrige, éd. 2013.

Freud, S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., in *Œuvres Complètes*, Tome X, Paris, Puf, 1993.

Freud S. (1910), *Eine kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet VIII*, Frankfurt am Main, Fischer, 1996.

Freud, S. (1914), « Pour introduire le narcissisme », in *Œuvres Complètes*, Tome XII, Paris Puf, 2005

Freud, S. (1914), « Remémoration, répétition et perlaboration », trad. Ouvrad A. et Gudrun R., p. 5. [En ligne]. URL : http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/errinern.pdf

Freud, S. (1915), *Pulsions et destins des pulsions*, trad.fr., in *Œuvres Complètes*, Tome XIII, Paris, Puf, 1994.

Freud, S. (1915), *Triebe und Triebchicksale*, in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet X*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.

- Freud, S. (1915), *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Gallimard, 1990.
- Freud, S. (1917), « Deuil et Mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.
- Freud S. (1917), « Trauer und Melancholie », in *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet X*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.
- Freud, S. (1921), *Psychologie Collective et Analyse du Moi*, Ville ?, Payot & Rivages, 1962.
- Freud, S. (1923), *Le moi et le ça*, in *Œuvres Complètes*, Tome XVI, Paris, Puf, 1991.
- Freud, S. (1925), « Die Verneinung », « La Dénégation » (This, B., Theves, P., trad.), Paris, n°52, Le Coq-Héron, 1975.
- Freud, S. (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. J. et R. Doron, in *Œuvres complètes*, Vol. XVII, trad. col., Puf, Paris, 1992.
- Freud, S. (1932), « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse », trad. fr., in *Œuvres Complètes, Tome XIX*, Paris, Puf, 1933.
- Guérin, N., « Contiguïté des jouissances et travail de l'inconscient », in *Psychanalyse*, n° 25, Charrier, 2012.
- Guérin, N., *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique, Essai sur le sens blanc*, Toulouse, éd. Érès, 2019.
- Hell, B., *Possession et chamanisme : les maîtres du désordre*, Malesherbes, Flammarion. 1999.
- Homère, *Odyssée*, in *Iliade. Odyssée*, éd. J. Bérard, trad. V. Bérard, R. Flacelière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Izcovich, L., *Les marques d'une psychanalyse*, Paris, éd. Stilus, 2015.
- Jacob Alby, V., Vives, J.-M., « De la possible invention d'un espace intimité chez le sujet psychotique : l'exemple de la musique », in « Connexions », n°105, éd. Érès, 2016.
- Kaës, R., « L'analogie du groupe et du rêve : implications et développements », in « Psychologie clinique et projective », n°7, éd. Érès, 2001.
- Kaës, R., *Les alliances inconscientes*, Paris, Dunod, 2009.

Kaës, R., « Le sujet, le lien et le groupe : groupalité psychique et alliances inconscientes », in « Cahiers de psychologie clinique », n°34, De Boeck Supérieur, 2010.

Kaës, R., « Métapsychologie des espaces psychiques coordonnés », in « Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n°62, éd. Érès, 2014.

Kaës, R., *L'extension de la psychanalyse, Pour une métapsychologie du troisième type*, Malakoff, Dunod, 2015.

Katarov, G., « Échos d'un avenir passé (quelques remarques sur *Matrix*) », in « La clinique lacanienne », n°20, éd. Érès, 2011.

Klein, M. (1959), *Les racines infantiles du monde adulte*, in *Envie et gratitude et autres essais*, Domont, éd. Gallimard, 2014.

Lacan, J., Le Séminaire (1953-1954), Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

Lacan, J., Le Séminaire (1954-1955), Livre II, *Le Moi dans la théorie de Freud*, Paris, éd. du Seuil, 1978.

Lacan, J., Le séminaire (1955-1956), Livre III, *Les psychoses*, Paris, éd. du Seuil, 1981.

Lacan, J., Le Séminaire (1956-1957), Livre IV, *La relation d'objet*, Paris, éd. du Seuil, 1994.

Lacan, J., Le Séminaire (1958-1959), Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, éd. du Seuil, 2013.

Lacan, J., Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1986.

Lacan, J., Le Séminaire (1960-1961), Livre VIII, *Le Transfert*, Paris, éd. du Seuil, 2001.

Lacan, J., Séminaire 1961-1962, *L'identification*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce.

Lacan, J., Le Séminaire (1962-1963), Livre X, *L'angoisse*, Paris, éd. du Seuil, 2004.

Lacan, J., Le Séminaire (1963-1964), Livre XI, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, éd. du Seuil, 1973.

Lacan, J. (1966), *Écrits I*, Paris, éd. du Seuil, 1999.

Lacan, J. (1966), *Écrit II*, Paris, éd. du Seuil, 1999.

Lacan, J., Séminaire 1966-1967, *La logique du fantasme*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce.

Lacan, J., Le Séminaire (1971), Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Éd. du Seuil, 2007.

Lacan, J., Le séminaire (1972-1973), Livre XX, *Encore*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

Lacan, J., Séminaire 1973-1974, *Les Non-dupes errent*, éd. de l'Association Lacanienne Internationale, Publication hors commerce.

Lacan, J., « Lettre aux italiens », 1974, [En ligne], URL : <http://www.valas.fr/Lettre-de-Jacques-Lacan-aux-Italiens-francais-italien,036>

Lacan, J., *Télévision*, 1974, p. 14, [En ligne], URL : <http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>

Lacan, J., Le séminaire (1974-1975), Livre XXII, *R.S.I.*, inédit.

Lacan, J. (1975), « Des religions et du réel », in *La Cause du désir*, n°90, 2015.

Lacan, J., Le Séminaire (1975-1976), Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, éd. du Seuil, 2005.

Lacan, J., *Autres écrits*, Paris, éd. du Seuil, 2001.

Lagache, D. (1955), *La psychanalyse*, Paris, Puf, 2019.

Laplanche, J., *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, Quadrille/Puf, 1999.

Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, 5^e éd., Puf, 2009.

Lecourt, É., « La musicothérapie, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe », in *Revue de la psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 37, éd. Érès, 2001.

Lecourt, É., « Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation - Sons, bruits et voix de groupe », in *Revue de la psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°41, éd. Érès, 2003.

Lecourt, É., « De l'écoute musicale à l'écoute clinique. Formation à la musicothérapie analytique de groupe », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 48, éd. Érès, 2007.

Lecourt, É., « L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre », in *Insistance*, n°6, éd. Érès, 2011.

Lecourt, É. et al., « Émotions contretransférentielles dans la relation art-thérapeutique. Émotion de la rencontre, émotion esthétique », in *Psychosomatique relationnelle*, n° 2, 2014.

Lecourt, É., *La musicothérapie, Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Cahier d'exercices inclus, Paris, éd. Eyrolles, 2019.

Lippi, S., *Rythme et mélancolie*, Toulouse, éd. Érès, 2019.

Massin, M., *Les figures du ravissement, Enjeux philosophiques et esthétiques*, éd. Grasset & Fasquelles / Le Monde de l'éducation, 2001.

Massin, M. (sous la dir.), « La grâce fragile du ravissement musical », in *Transe, Ravissement, Extase*, Ambronay éditions, 2012.

Mauchamps, E. (1911), *La sorcellerie au Maroc*, Paris, Dorbon Aîné, 2013.

Mijolla-Mellor, S. de, *Le choix de la sublimation*, Paris, Le fil rouge, 2009.

Mijolla-Mellor, S. de (dir.), *Traité de la sublimation*, Paris, Puf, 2012.

Oury (1976), *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Paris, Payot, 2001.

Oury, J., « Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose », in « Cahier de psychologie clinique », n°21, De Boeck Supérieur, 2003.

Pâques, V., *La religion des esclaves : recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti et Vitali, Réédition Acte Sud, 1991.

Poizat, M., *L'opéra ou le cri de l'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur de l'opéra*, Paris, A.M. Métailié, 1986.

Poizat, M., « L'inquiétante étrangeté de la voix ou la voix du loup », in *Psychologie Clinique*, n°19, 2005.

Porge, E., « La sublimation, lieu de la satisfaction de la répétition dans un mouvement tourbillonnaire », in « Essaim, n°36, éd. Érès, 2016.

Reik, T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Malher*, trad. fr. Ph. Rousseau, Paris, Denoël, 1972.

Rimbaud, A., *Lettres à Izambard le 13 mai et à Demeny 15 mai 1871*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade.

Sebban, S., *Rythme, corps et symbolisation : le rôle de la médiation thérapeutique musicale dans la prise en charge de personnes psychotiques à l'hôpital*, [Thèse de doctorat non publiée], Université de Paris, Présentée et soutenue publiquement le 14 décembre 2020.

Sève, B., « L'instrument de musique : présentation du numéro », in *Methodos* [En ligne], n°11, mis en ligne le 25 mars 2011, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2599> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2599> (consulté le 31/08/2021).

Sève, B., *L'instrument de musique, Une étude philosophique*, Paris, éd. du Seuil, 2013.

Soler, C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris, Puf, 2015.

Touhami, S., « Dieu maudisse celui qui t'a lancé ce regard - Une ethnographie des soins du mauvais œil dans les familles maghrébines de France », in *L'Autre*, n°10, 2009, p. 320.

Vinot, F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », in « Insistance », n°6, éd. Érès, 2011.

Vinot, F., *Jouer dans la structure, jouer avec la structure : remarques au sujet du werfen*, in « Insistance », n°10, éd. Érès, 2013.

Vinot, F., Vives, J.-M. (sous la dir. de –), *Les médiations thérapeutiques par l'art., Le Réel en jeu*, Toulouse, éd. Érès, 2014.

Vinot, F., « Pratique musicale et destin du fantasme », in « Essaim », n°43, éd. Érès, 2019.

Vives, J.-M., « Le silence des sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet a », in *Figures de la psychanalyse*, n°16, éd. Érès, 2007.

Vives, J.-M., « De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du « petit Hans » : une voi(e)x d'accès à l'inconscient et ses musiques. », in *Insistance*, n°6, éd. Érès, 2011.

Vives, J.-M., « En quoi la psychanalyse nous conduit-elle à (re)penser la question de l'articulation de l'universel et du singulier ? », in « *Insistance* », n° 8, 2012.

Vives, J.-M., *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012

Vives, J.-M., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? », in *Enfances & Psy*, n°58, éd. Érès, 2013.

Vives, J.-M., « Variations psychanalytiques sur *La voix du loup* de Michel Poizat », in Gillie, C. (dir.), *La voix entre chien et loup*, Voix/Psychanalyse, 2014.

Vives, J.-M., « L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques », in Céline Masson, *Psychisme et création*, L'esprit du temps, « Perspectives Psychanalytiques », 2014.

Vives, J.-M., « De l'improvisation maternelle », in *Cliniques méditerranéennes*, n°93, éd. Érès, 2016.

Vives, J.-M., « De l'art d'accommoder les restes non analysés dans une cure pour en faire œuvre : le « cas » du petit Hans », in « *Le Carnet PSY* », n°199, éd. Cazaubon, 2016.

Vives, J.-M., « L'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne ou portrait de Theodor Reik en Gustav Malher », in *L'Esprit du temps*, coll. « Topique », n°139, 2017.

Wolff, F., *Pourquoi la musique ?*, Saint-Amand-Montrond, Fayard, 2015.

Index nominum

A

AGHAKHANI Nader · 13, 241, 260
ALLOUCH Jean · 87, 223, 243, 245, 260
ANZIEU Jean · 25, 41, 42, 44, 45, 59, 260
APPOLLONIOS De Rhodes · 235, 260
AULAGNIER Pierra · 168, 207, 208, 260

B

BION Wilfred · 25, 40, 41, 42, 49, 260
BLANCHOT Maurice · 237, 260
BLUM Harold · 159, 260
BOMBART André · 58, 59, 260
BOURGUIGNON André · 141, 146, 260

C

CABRAL Alberto · 75, 260
CAZOTTE Jacques · 124, 260
CIFALI Mireille · 152, 159, 160, 260
COLIN Mansuy · 188, 261
COTET Pierre · 141, 144, 146, 260

D

De MIJOLLA-MELLOR Sophie · 39, 53, 184, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 195, 240, 266
DELEUZE Gilles · 75, 261
DIDIER-WEILL Alain · 15, 18, 19, 21, 27, 28, 29, 30,
32, 37, 39, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 81, 84, 88,
93, 94, 95, 98, 101, 105, 116, 117, 119, 120, 121, 122,
129, 133, 134, 140, 174, 175, 176, 184, 191, 193, 195,
213, 228, 232, 233, 245, 256, 261
DOUVILLE Olivier · 13, 15, 21, 248, 249, 261

F

FABBRI Paolo · 73, 261
FREUD Sigmund · 10, 23, 29, 31, 35, 41, 42, 47, 49, 50,
58, 59, 60, 77, 80, 100, 114, 116, 117, 118, 120, 121,
122, 123, 127, 129, 130, 133, 134, 140, 141, 142, 143,
144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 171,
173, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 191,
195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 217, 218, 219,
227, 228, 230, 260, 261, 262, 263, 264

G

GAGEY Jacques · 58, 59, 260
GUATTARI Félix · 75, 261
GUÉRIN Nicolas · 50, 76, 109, 223, 225, 228, 230, 231,
232, 234, 238, 243, 244, 245, 246, 263

H

HELL Bertrand · 14, 16, 17, 20, 241, 263
HOMÈRE · 235, 236, 263

I

IZCOVICH Luis · 30, 263

J

JACOB ALBY Virginie · 236, 263

K

KAËS René · 25, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 263,
264
KATZAROV Georgy · 53, 54, 264

KLEIN Melanie · 128, 264

L

LACAN Jacques · 19, 26, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 75, 80, 81, 82, 93, 94, 100, 107, 109, 111, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 133, 135, 136, 137, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 191, 194, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 239, 241, 246, 256, 258, 260, 262, 264, 265, 267

LAGACHE Daniel · 37, 265

LAPLANCHE Jean · 49, 50, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 163, 164, 198, 200, 234, 260, 265

LECOURT Édith · 22, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 51, 52, 59, 60, 62, 63, 66, 76, 245, 247, 250, 265, 266

LIPPI Silvia · 73, 75, 97, 99, 100, 101, 102, 214, 223, 227, 228, 231, 240, 243, 257, 266

M

MASSIN Marianne · 236, 237, 266

MAUCHAMPS Emile · 56, 266

O

OURY Jean · 34, 57, 108, 266

P

PÂQUES Viviana · 15, 79, 80, 266

POIZAT Michel · 58, 66, 67, 68, 124, 266, 268

PORGE Erik · 77, 83, 220, 267

R

REIK Theodor · 77, 267, 268

RIMBAUD Arthur · 48, 267

ROBERT François · 141, 144, 146, 260

S

SEBBAN Sandrine · 22, 267

SÈVE Bernard · 78, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 114, 123, 134, 221, 259, 267

SOLER Colette · 228, 267

T

TOUHAMI Slimane · 56, 267

V

VINOT Frédéric · 26, 38, 42, 54, 55, 69, 70, 82, 83, 84, 97, 101, 192, 211, 212, 213, 215, 217, 220, 267

VIVES Jean-Michel · 4, 26, 38, 50, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 82, 108, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 135, 164, 175, 183, 184, 188, 193, 195, 200, 235, 236, 238, 240, 261, 263, 267, 268

W

WOLFF Francis · 27, 89, 268

Résumé : La thèse aborde une nouvelle perspective de recherche considérant l'instrument de musique comme un outil privilégié du processus de médiatisation du transfert entre les patients et le musicothérapeute. Ce processus intervient dans le cadre des ateliers de musicothérapie destinés à des patients psychotiques hospitalisés en psychiatrie. Cette approche se distingue donc de la stratégie thérapeutique classique, soutenue notamment par Édith Lecourt, dans laquelle le patient est dans une position passive et la musique produite en groupe a pour fonction de couvrir les voix qui le persécutent. Nous proposons, à l'inverse, un dispositif d'improvisation dans lequel le patient est dans une position active qui l'autorise à aller au contact de ces dernières. Sur cette base, nous posons que le rapport à l'instrument exige un temps d'accordage du fait que ce rapport soit confronté à un impossible : celui imposé par les limites du corps de l'instrumentiste mais aussi ceux organologiques de l'instrument. Partant de là, nous faisons l'hypothèse qu'un dispositif musicothérapeutique, dont la règle fondamentale est l'improvisation, balise la possibilité de faire de ce temps d'accordage la scène d'une négociation entre le psychotique et ses vociférations surmoïques. Ces dernières s'expriment sous forme de rythmiques plus ou moins appuyées. L'enjeu de ce travail consiste à définir ce processus de négociation au prisme de la théorie psychanalytique. Dans le cadre de notre clinique, nous définissons ce dernier comme le processus par lequel le psychotique, du fait du ratage propre au rapport à l'instrument, tente de répondre à l'appel énigmatique, voire surmoïque (« jou(i)e ! »), qui lui vient du lieu de l'instrument. Selon cette perspective, l'enjeu du dispositif de musicothérapie est donc de créer les conditions permettant aux patients de faire l'expérience d'une possible renégociation de ce qui ne s'est pas passé dans l'accès au symbolique. Et cela, sans succomber dans l'abîme de l'accusation surmoïque. Ce faisant, le dispositif musicothérapeutique visera à tenter des réponses inédites face aux symptômes des patients, en créant un nouveau type de rapport à l'objet (instrument de musique).

Mots clés : Instrument de musique, processus de négociation, surmoi, musicothérapie, psychose

Abstract : This thesis addresses a new research perspective considering the musical instrument as a privileged tool of the mediatization process for the transfer between the patients and the music therapist. This process happens in the course of music therapy workshops dedicated to psychotic patients hospitalized in psychiatry. Therefore, this approach differs from the classic therapeutic strategy, supported in particular by Édith Lecourt, in which the patient is in a passive position and the music produced in groups is supposed to cover the voices persecuting him. Conversely, we propose an improvisation device in which the patient is in an active position allowing him to connect with them. Starting from there, we support the idea that the relationship with the instrument requires a time of tuning because this relation is confronted with an impossible : the one imposed by the limits of the instrumentalist's body but also the organological ones of the instrument. On this basis, we make the hypothesis that a musicotherapeutic device, whose fundamental rule is improvisation, creates the possibility to make this tuning time the scene of a negotiation between the psychotic and his superego vociferations expressed with more or less strong rhythms. Hence the challenge of this work is to define this negotiation process through the prism of psychoanalytic theory. In the context of our clinic, we define this process as the one by which the psychotic, because of the specific failure of the relationship to the instrument, tries to respond to the enigmatic, even superegoic call ("Enjoy/play!"), which comes from the place of the instrument. Therefore, from this perspective, the challenge of the music therapy device is to create the conditions allowing patients to experience a possible renegotiation of what did not happen during their access to the symbolism. And doing so without succumbing to the abyss of the superego accusations. This way the music therapy device will aim to attempt novel responses to the symptoms of patients, by creating a new type of relationship to the object (musical instrument).

Key words: Musical instrument, negotiation process, superego, music therapy, psychosis