



HAL
open science

Unheard melodies : la “ fonction psychanalytique ” dans l’écoute musicale en musicothérapie

Oscar Pisanti

► **To cite this version:**

Oscar Pisanti. Unheard melodies : la “ fonction psychanalytique ” dans l’écoute musicale en musicothérapie. *Revue française de musicothérapie*, 2022, 40 (1). hal-03668425

HAL Id: hal-03668425

<https://hal.science/hal-03668425>

Submitted on 1 Jun 2022

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

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



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

Oscar Pisanti

Musicien, musicothérapeute (AIM)

oscarpisanti@gmail.com

Résumé

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

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

Mots-clefs

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

Abstract

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

Keywords

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

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

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

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

There is no such thing as a music : prémisses épistémologiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une perspective psychanalytique sur le sonore-musical

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

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

dynamique des premières relations interpersonnelles (Stern, 1985).

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

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

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

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

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

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

Musicothérapie à orientation psychanalytique

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

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

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

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

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

La fonction psychanalytique de la musique dans le cadre musicothérapeutique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

e-mail: oscarpisanti@gmail.com

Traduit de l'italien par Agostino Trotta