



**HAL**  
open science

## Quelles théories en jeu dans la musico-thérapie ?

Christine Falquet

► **To cite this version:**

Christine Falquet. Quelles théories en jeu dans la musico-thérapie? : “ La pensée, on l’oublie trop souvent, est un art, c’est-à-dire un jeu de précision et d’imprécision, de flou et de rigueur. ” (E. Morin). *Revue française de musicothérapie*, 2022, 40 (1). hal-03668431

**HAL Id: hal-03668431**

**<https://hal.science/hal-03668431>**

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.



## Quelles théories en jeu dans la musico-thérapie ?

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

### Christine Falquet

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

[cfalquet1@ch-annecygenevois.fr](mailto:cfalquet1@ch-annecygenevois.fr)

### Résumé

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

### Mots clés

Musicothérapie, épistémologie, pensée complexe

### Abstract

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

### Keywords

Music therapy, epistemology, complexity

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

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

### **Relier pratiques et théories, un impératif de la pensée.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Vers une épistémologie de la complexité

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Conclusion

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

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

## Bibliographie

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

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



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