

## **Phases, ritournelles et chorégraphies sensorielles.**

D Humphreys

Paris, 12 Octobre 2019

La présente réflexion sur la fonction de la figurabilité et de la répétition dans la clinique ne se réfère pas à une catégorie psychopathologique spécifique mais à des situations très différentes m'ayant amené à chercher à me représenter le surgissement d'un affect dans la clinique : dans les somatoses, dans l'analyse avec le bébé, dans les toxicomanies, dans l'accompagnement de sujets vivant dans la grande précarité et l'exclusion.

Il m'a paru important de préciser ce point car cette réflexion se fait aujourd'hui dans un dialogue avec des cliniciens travaillant avec l'enfant et avec l'autisme et ma communication ne touche pas de manière précise ce type de clinique. C'est la raison pour laquelle, plutôt qu'une perspective psychopathologique, je préfère penser cette élaboration en termes de processus : ces situations concernent toujours une forme de rencontre et de reconnaissance mutuelle qui nous renvoie à ce qui n'a pas pu se nouer dans une interaction précoce.

Une approche possible à ce qui ne se manifeste que de manière informelle est à travers la pulsion. Par définition, la pulsion fait limite entre le psychique et le somatique : c'est une énergie qui pousse rythmiquement, associée à une représentation. C'est cette association entre affect et représentation qui m'intéresse ici. Aussi, si nous affirmons que la perception est un phénomène interne au sujet, qui présuppose une inscription dans l'appareil psychique, notre clinique sera celle du « réel » du corps, celle de la sensorialité. Il s'agira donc dans la présente communication d'un travail de retour à l'environnement dans lequel se développe la rencontre et qui permet une inscription. Lorsque celle-ci ne se fait, pas, c'est le corps qui est affecté, ou parfois l'environnement, dans une violence désorganisée qui affecte l'autre. L'attention ainsi portée sur la sensorialité permet l'inscription symbolique d'un instant de surgissement du corps-situation qui ne peut être ni anticipée ni provoquée, mais qui s'installe grâce à l'attention flottante qui caractérise la relation thérapeutique. Cette rencontre entre deux sujets est une surprise : l'événement inattendu se fait en dehors des champs connus, du côté de la sensorialité (matières, couleurs tonalités). Cette surprise exige, pour être thérapeutique, d'un contexte capable de la signifier. Ainsi, elle n'est possible que dans les

conditions de répétition d'une psychothérapie, dans la mesure où la répétition crée les conditions pour l'attention flottante dans laquelle s'inscrit la surprise.

A cet égard, on peut affirmer que la pensée apparaît chez Paul Valéry dans le contexte d'une routine rigoureuse d'écriture, qui l'amènent à pointer la différence entre voir une chose sans le crayon dans la main et le voir « en dessinant », associant ainsi le texte lisible à un geste corporel. Ce geste peut aussi parfois être celui de la danse : le mouvement sans objet (de la main, du corps dans la danse) dont le seul but est celui de la dissipation et dont un acte précis ne peut l'absorber, devient perception dans l'actualisation et l'appropriation de la sensation lorsque l'objet est fixé dans un rapport particulier à une temporalité devenue rythme dans la répétition. De son côté, la création d'intervalles de temps propre à la démarche chorégraphique nous permet d'arrêter un objet qui signifie ces échanges. Dans ma propre clinique, ces moments sont toujours une surprise, et sont aussi importants dans l'expérience clinique avec un enfant qu'avec un adulte.

Dans la rencontre clinique avec l'enfant dans le cadre des ateliers d'expression ou de groupes d'enfants autour d'une thématique quelconque (conte, poupées, dessin), on constate immédiatement combien l'introduction d'un élément nouveau, à partir des échanges produits dans le groupe, est susceptible de transformer le montage pulsionnel et la représentation que l'enfant se fait des échanges avec l'autre. Afin d'élaborer ces questions concernant le montage de la pulsion et ses modifications, j'ai dû, face à chaque situation clinique, réfléchir aux éléments constitutifs, plus ou moins explicitement, du contexte. Ce dernier n'est souvent pas d'emblée énoncé ou énonçable et son importance ne peut être reconnue que dans l'après-coup, lorsque l'analyse tient compte des mouvements inconscients ayant *fait* un événement.

Je pense à un enfant de 3 ans que j'appellerai Yanis, chez qui de grosses larmes coulent sans affect apparent quand je le rencontre à l'occasion d'un atelier d'expression<sup>1</sup>. Situation qui met en jeu aussi bien l'image unitaire du corps dans le mouvement pulsionnel chez l'enfant, que

---

<sup>1</sup> La séquence clinique ici proposée constitue l'étude de cas discutée analysé et discuté en détail dans Humphreys, D. (2019). Modes de présence dans l'intrication pulsionnelle. *Le Coq-Héron* No.236 « Cliniques 2 – au cœur des réflexions actuelles ».

le rôle de la rencontre avec un autre qui le signifie dans sa subjectivité individuelle, dans les échanges organisés autour de ce *corps-objet* imagé.

Les enfants participant à l'atelier dans lequel j'ai rencontré Yanis sont reçus chaque semaine avec leurs parents. Après un échange rapide, les parents voient leurs enfants pousser la porte de l'atelier. Yanis ne lâche pas sa mère jusqu'à ce qu'elle dise qu'elle doit partir et qu'elle souhaite qu'il reste et profite de l'atelier. Les enfants manifestent volontiers leur difficile séparation d'avec les parents lors des premières séances de l'année. Or Yanis s'installe, sans mot dire, autour de la table et, imitant une petite fille dont la mère venait de décéder, il commence à prendre des feutres pour dessiner. Interpellés davantage par les enfants ayant du mal à se tourner vers une activité, nous proposons simplement des matériaux à ceux qui semblent s'amuser autour de la table. Parmi eux, Yanis s'occupe à remplir une feuille blanche en la parcourant méthodiquement de marron, puis de noir. J'essaye de l'oublier activement, respectant son besoin de se maintenir à l'écart des autres enfants et des adultes, mais je vois de grosses larmes tomber sur la feuille sur laquelle il dessine. Après un moment, il demande les toilettes, que je lui indique. Ne le voyant pas revenir au bout de quelques minutes, je vais le chercher. Il s'essuie sans cesse et je demande s'il a fini. Il acquiesce, remonte son pantalon, et commence à essuyer la cuvette, puis le carrelage. C'est presque la fin du temps de l'atelier : j'explique que nous devons aller rencontrer les autres pour nous dire un mot d'adieu autour de la table et que sa mère devait arriver bientôt. Je reste, à la fin de cette séance d'atelier, interloqué et touché par l'image d'une angoisse diffuse autour de ce garçon.

La semaine suivante, Yanis prend la pâte à modeler pour fabriquer des boudins marrons qu'il coupe avec des ciseaux, comme autant de mouvements de délimitation, de séparation. Puis il prend une feuille qu'il remplit à nouveau de peinture noire. Frustré par des créneaux blancs qui apparaissent de-ci de-là, il ajoute de l'eau pour créer une espèce de tache indifférenciée qui recouvre tout. Comme la première fois, il ne lâchait pas sa mère en arrivant, et ce jusqu'à ce que celle-ci dise qu'il faut profiter de l'atelier. Il s'applique ensuite sagement aux tâches qu'il s'impose, probablement pour rester à l'écart des sollicitations des adultes et des autres enfants. La tête penchée sur sa feuille, je note encore une fois ces grosses larmes qui coulent sur ses joues, sans la moindre moue de tristesse. Habité encore par la sensation troublante de

la semaine précédente, la peinture qui tache ses mains me permet de le sortir de l'isolement derrière lequel se cachent ses larmes en lui proposant de laver ses mains. Le point d'eau étant surmonté d'un grand miroir, nous sommes tout à coup témoins visuels de ces larmes qui parcourent son visage. Cette rencontre dans le miroir me permet –à moi, ou à mon reflet qui apparaît derrière lui dans un regard qui fait enveloppe à son propre reflet – de dire : Tu pleures, Yanis ! Tu es triste ! Il me regarde sans rien dire et, pour la première fois, fait un geste pour désengourdir ses yeux, essuyant ses larmes, puis nous rejoignons un groupe d'enfants qui dessine sur le tableau noir.

La semaine d'après Yanis cherche à nouveau à s'isoler autour de la table. Les larmes ne sont plus là et il suit des yeux les jeux moteurs des garçons, comme si son désir s'articulait là où il voyait jaillir et se jouer la frustration de la séparation, l'envie, le chagrin de la perte. Après un moment d'isolement relatif, il suit les activités des autres, toujours un peu à l'écart, en reprenant les objets qu'ils délaissent. Une fois dans le coin du tableau noir, il se retourne vers la porte-fenêtre qui donne sur la rue pour regarder les gens passer. C'est alors que des larmes commencent à nouveau à couler, mais cette fois sa tristesse, bien sensible, me permet d'évoquer l'absence de sa mère et son prochain retour.

Yanis cherche toujours à s'isoler, tout en suivant du regard les jeux des autres, sans parler ni s'adresser directement à personne, sauf pour demander d'un geste des matériaux pour peindre, dessiner, modeler. Au lieu de se cacher derrière ses dessins, il commence à s'aventurer dans la pièce pour récupérer les menus jouets abandonnés par d'autres enfants, devenus objets totémiques par la force d'une vie pulsionnelle transitoire. Yanis est particulièrement interpellé par l'activité d'un enfant du groupe qui, dans un mouvement régressif, n'échange que par quelques babillages incompréhensibles. Contrairement à Yanis, le départ de sa mère provoque chez lui des cris stridents qui font ressentir son déchirement. Ne trouvant de parexcitation face à l'absence, tout le corps de cet enfant se met en branle. Au fil des séances nous avons réussi à acheminer cet ébranlement vers une figuration, puis une mise en scène : par le jeu, la désorganisation pulsionnelle donne ainsi suite à des mouvements auto-érotiques accompagnés d'un bourdonnement, lequel bourdonnement

s'accroche, encore par le jeu et l'échange avec les adultes de l'atelier, à des images d'animaux qui attaquent, des voitures qui roulent.

A partir de ce moment, un autre élément apparaît dans sa relation à l'espace et aux autres : il introduit sa main dans sa bouche, le poing entier, pendant qu'il regarde les échanges entre les autres. Comme si, après la reconnaissance d'une image du corps propre capable d'inscrire la différence entre lui et sa mère, il fallait remplir l'espace vide de cette amputation pour qu'elle devienne absence. Ce chagrin est rendu sensible par la surcharge pulsionnelle manifestée dans les mouvements des autres enfants, par leur intensité affective. La condition est, pour Yanis, d'emplir le morceau ressenti comme manquant par l'ébranlement pulsionnel du regard : panser dans la bouche le signe d'une déchirure pour retrouver la continuité d'avec lui-même. Cette continuité dans les limites de son ressenti corporel lui permet, toujours à distance, de suivre les objets abandonnés : il reprend la moto et son vrombissement, le tigre et son rugissement. Chaque passage d'un jeu à un autre permet à Yanis d'investir l'objet abandonné par un autre enfant, ainsi devenu totémique et organisateur de son propre débordement pulsionnel. L'objet du jeu vectorise la pulsion, d'abord par un mouvement devenu jeu fantasmatique dans des scènes de prédation, puis par la vitesse de la course d'une petite voiture et la possibilité de la réparer après sa chute. La main qui remplit la bouche se déplace ainsi sur des jeux symboliquement investis, capables de faire représentation et récit : un petit camion autour duquel il colle toute une famille de personnages avec la pâte à modeler, un grand taxi noir abîmé qu'il répare chaque semaine pour faire entrer « toute » la famille de petits personnages... objet à partir duquel Yanis commence à me parler, faisant pour la première fois un récit organisé, qui raconte la camionnette de son père, qui travaille dans la distribution, et dans laquelle il n'y a pas la place pour tous mais où il est quand même possible, parfois, de partir à deux, son papa et lui...

En intermittence avec l'obstination de réparation du taxi noir et suivant toujours les autres avec le petit écart lui permettant de rester seul, Yanis va vers le recoin éloigné du brouhaha où se trouvent la porte-fenêtre et le tableau noir, pour regarder les gens passer. Peu de temps avant les vacances d'été, il se retourne vers le tableau noir et fait un premier dessin organisé qui se différencie radicalement des taches noirâtres : à partir d'un rond bien délimité surgit

soudain un têtard, représentation première d'une image de soi, du monde perçu et du corps. Winnicott y aurait peut-être vu le Self.

Ce travail avec Yanis me permet de rendre compte de l'organisation d'un agencement transférentiel : de l'inquiétude surgie après la première séance d'atelier, que je n'ai pas voulu interpréter immédiatement (ni l'événement ni ce qu'il transmettait d'une mise en scène narrative), laissant l'affect informe s'organiser dans la suite des échanges pour, dans l'après-coup, me permettre de l'associer à l'arrachement d'une séparation qui ne permettait pas à Yanis de se reconnaître comme séparé-individué et qui exigeait qu'un autre vienne le reconnaître et le nommer dans le miroir. Cet autre le contient, tout en entamant un mouvement de séparation, parce qu'il est lui-même contenu dans son geste par le temps de l'atelier, les éléments de la pièce, la présence des autres enfants, des autres adultes, des matières qui se prêtent à l'expression de ces actes inconscients. Cette première inscription d'une image capable de contenir les expériences sensorielles, disons d'un narcissisme primaire, trouve par la suite une continuité dans l'inscription des mouvements pulsionnels. A son tour, l'accès à une matrice contenant l'inscription de l'expérience sensorielle rend possible une perception du monde. C'est uniquement après l'ouverture de ce registre perceptuel que nous sommes en mesure d'octroyer une place à –et pour– l'objet. Ainsi, l'accordage relationnel associé à la scène énigmatique des toilettes permet à Yanis, dans le contexte transférentiel, non seulement de sentir ses émotions, mais aussi de les voir reconnues par un autre, tout en relançant le mouvement pulsionnel autour du corps propre<sup>2</sup>.

Il est fondamental de pouvoir laisser se déployer le temps et l'espace, voire la distance, propre à chaque enfant, ce qu'exige de pouvoir répondre à leur sollicitation tout en les oubliant (activement) de temps en temps. Il fallait tout simplement être là pour jouer, écouter, témoigner, accompagner, sans qu'aucune secondarisation soit d'emblée présente. Cette absence de contrainte de secondarisation permet l'accès aux processus primaires et est fondamentale à la compréhension de la matrice de la vie fantasmatique<sup>3</sup>. Pour Yanis, cet oubli

---

<sup>2</sup> Mazéas, D. (2015). Variations picturales et naissance d'un « regard respirant » dans le transfert avec les enfants. *Cliniques méditerranéennes*, 91(1), p. 81-92.

<sup>3</sup> Guignard, F. (1994), L'enfant dans le psychanalyste. *Revue française de psychanalyse* 58(3), p. 649-660.

actif a été fondamental : il a pu passer inaperçu en arrivant, jusqu'à ce que je puisse m'accorder à son rythme et comprendre son besoin de ne pas être perçu, rendant créative cette absence-présence. De mon côté, cette possibilité de jouer, de glaner, me permettait voir qu'il était affecté par les jeux des autres, qu'il suivait tout en se protégeant de leur pulsionnalité, et que grâce à cette absence il avait la possibilité de « malaxer » les objets que d'autres laissaient tomber. La régularité de nos rencontres dans ce groupe (avec d'autres et enfants) ont permis que l'inquiétude qui m'avait envahi après la première séance fasse spontanément et calmement son chemin sans nous empêcher de jouer, de nous laisser surprendre par le surgissement d'objets incompréhensibles, inutiles, archaïques.

En effet, lorsque l'appropriation d'un corps individuel séparé et bien distinct de celui de la mère n'est pas possible, la motion pulsionnelle ne trouve pas de surface pour s'inscrire<sup>4</sup>. Il n'y a aucune séparation intérieur/extérieur, aucune symbolisation n'est possible, aucun objet ne peut être créé. La relation à l'autre est ainsi réduite à un échange de surface qui expose un corps dépourvu d'enveloppes autonomes ; il est dans l'impossibilité de s'insérer dans une chaîne symbolique. C'est uniquement en restituant la certitude du retour après la séparation, que la disparition peut devenir jeu ; que le jouet symboliquement jeté et retrouvé peut s'avérer suffisamment sécurisant pour qu'il soit substitué par des mots ; que le jeu peut devenir création poétique, récit susceptible d'une transformation métaphorique<sup>5</sup>. Cette expérience de l'atelier a permis ainsi à Yanis d'accéder à une image délimitée de lui-même, à la dimension de l'objet et au jeu.

La raison de mon intérêt premier pour une clinique avec de jeunes enfants réside dans sa manière de nous confronter aux problèmes d'intrication pulsionnelle du fait de l'absence d'opposition entre plaisir et réalité. Dans l'identification possible entre ces deux positions chez l'enfant –entre voir et être vu, entre passif et actif- les jeux, les sensations, les bruits, les couleurs sont susceptibles d'être intégrés à l'image de soi<sup>6</sup>. L'identification peut ainsi se faire

---

<sup>4</sup>Le Poulichet, S. (2015). Compositions corporelles et actes de naissance dans le transfert. *Cliniques méditerranéennes*, 91(1), p. 41-56.

<sup>5</sup>Fédida, P. « L'objet ». *Objet, jeu et enfance*. Dans *L'Absence*. Paris, Gallimard, 1978, p. 97-195.

<sup>6</sup>Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique. Dans *Ecrits*. Paris, Le Seuil, 1966, p. 93-100.

autour d'un mouvement dans lequel l'enfant apprend la conflictualité de la relation duelle dans l'intrication. En l'absence d'appropriation d'un corps individuel, séparé et bien distinct de celui de la mère, sans surface d'inscription pour la motion pulsionnelle, aucun objet ne peut être créé, aucune séparation entre intérieur et extérieur ne peut être établie, aucune ébauche de différenciation sujet/objet ne peut être fixée ; pas de symbolisation possible. Comme nous l'avons rappelé plus haut, l'objet n'est pas le pur produit d'une sensation : l'expérience doit d'abord devenir perception, et donc rejet d'un environnement extérieur. Bien que cet objet perdu ait existé à l'extérieur, c'est l'objet intérieur qui nous intéresse. Le cas de Yanis dans le groupe d'enfants me permet d'affirmer que la simple sensation ne fait pas l'objet : l'expérience devient perception par inscription d'un élément rejeté<sup>7</sup>. Aussi, l'absence de cet objet hallucinatoire, qu'on doit nécessairement perdre, laisse l'enfant en proie à la pure recherche de satisfaction pulsionnelle de la sexualité primordiale, que Yanis essayait désespérément de juguler à travers son éloignement à l'égard des autres enfants, sa mise à l'écart et, plus tard, la main qui remplissait la bouche lorsqu'il regardait avidement les jeux moteurs des autres. Des trajets pulsionnels rythmiques, de reconnaissance mutuelle, se sont ainsi organisés autour d'un objet à partir du moment de rencontre entre Yanis et moi-même : mon inquiétude s'organise dans les échanges et le jeu dans un moment de surprise devant le miroir.

J'ai ainsi cherché à figurer l'excès dans l'intensité désorganisé de la voix, des échanges moteurs ou sensoriels, somatiques. Cette intensité s'accroche à une image quelconque, comme dans le modèle du fantasme. C'est ici qu'entre en jeu la possibilité de l'analyste de jouer avec sa propre capacité de figuration. L'une des premières pistes m'ayant aidé dans cette démarche de théorisation de ma propre fantasmatisation face à ces moments de surprise et d'insu, a été le traitement de Steve Reich de la voix humaine.

Steve Reich constate que toute volonté d'inscrire musicalement la parole fait disparaître sa singularité mélodique. Si Reich s'intéresse par la mélodie de la parole c'est parce que ce rythme singulier et unique constitue un élément identitaire. A partir de ses premières

---

<sup>7</sup> Freud, S. (1925). La négation (J. Laplanche, trad.). Dans *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF. 1985. p. 135-139.

découvertes Reich découvre l'effet des phases : la répétition d'une séquence par deux émetteurs légèrement décalés, fait surgir une nouvelle identité ; dans la répétition, se crée une voie nouvelle.

Anne Teresa de Keersmaeker s'inspire de cette manière de reconstruire un processus d'appropriation de la voix dans une répétition rythmique décomposant et répétant des échanges corporels en phases. Elle construit ainsi des espaces mathématico-géométriques capables de repérer les séquences d'individuation. Cette fragmentation constitue une forme d'appropriation de la sensorialité qui peuvent nous rappeler le travail réalisé par Fernand Deligny dans une volonté de comprendre les mouvements structurants pour un enfant autiste dans la découverte de son environnement. Chez de Keersmaeker, comme chez Deligny, ces inscriptions constituent une volonté de signifier une expérience. Ces mouvements sont situés de manière brillante entre le chaos de l'informe et la construction d'un rythme par Deleuze et Guattari : « ...Un enfant marche dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson [...] celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme [...] elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos... »<sup>8</sup>. Ces lignes évoquent en moi le travail fait dans le « Violin fase » que de Keersmaeker propose pour la musique de Steve Reich.

C'est à partir de cette image d'un enfant qu'essaye d'appivoiser l'inconnu-terrifiant que j'avance depuis quelques années sur mes propres réflexions autour de la clinique de l'informe. Ainsi, c'est en passant par deux situations cliniques me permettant d'illustrer ce rapport à la pratique (sans et avec divan) que j'ai pu situer la question du rythme, de la ritournelle, de l'engagement du corps dans la découverte de l'environnement.

---

<sup>8</sup> G. Deleuze & F. Guattari. Mille plateaux. Editions de minuit, Paris, 1980, p. 382