

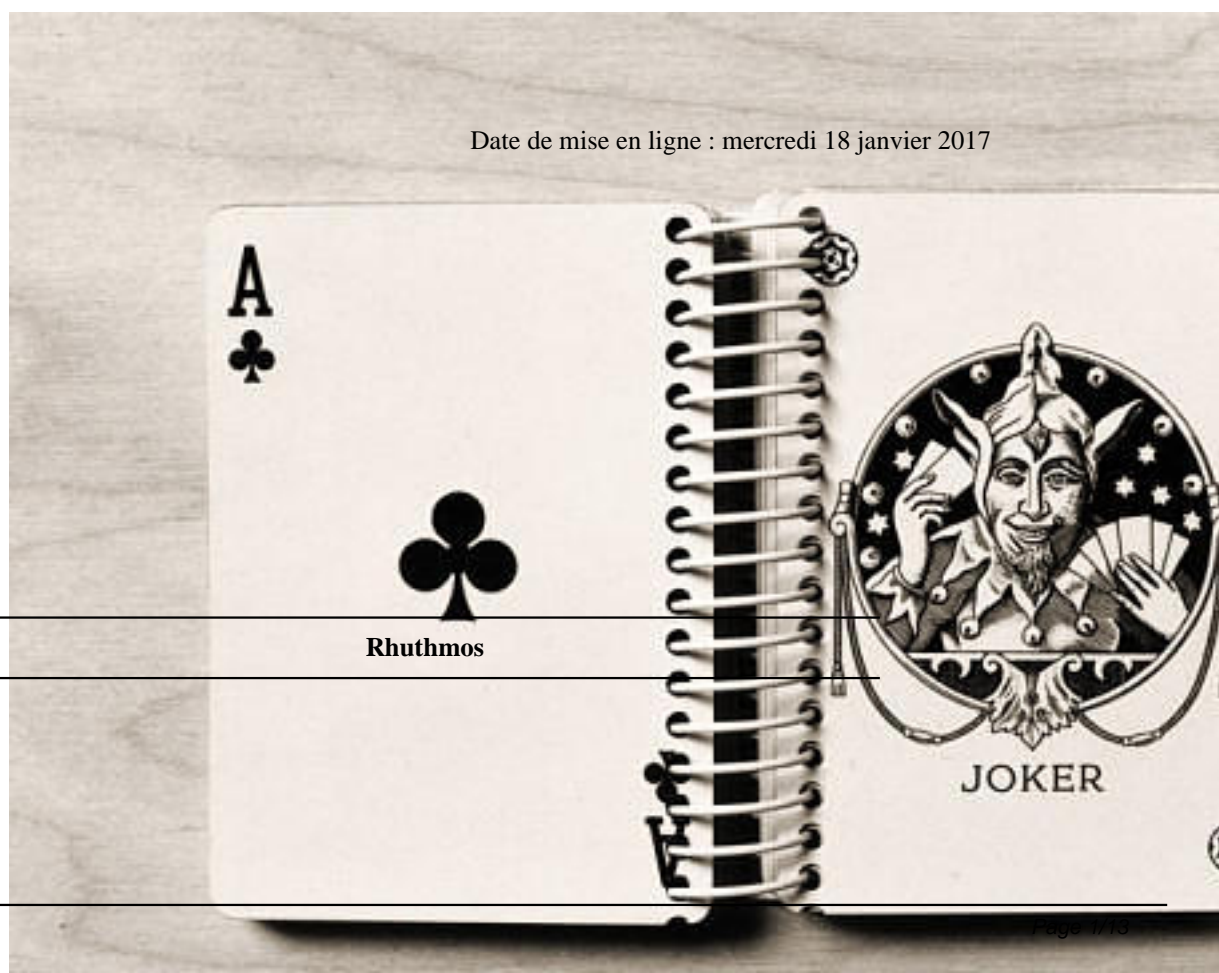
Extrait du Rhuthmos

<https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1929>

Rythme et psychose infantile

- Recherches
- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
- Psychanalyse et psychothérapie

Date de mise en ligne : mercredi 18 janvier 2017



Sommaire

- [I. Reik et la musique](#)
- [II. Freud et le rythme](#)
- [III. Rythme et psychose infantile](#)
- [IV. Proposition thérapeutique](#)
- [V. Conclusion](#)
- [Bibliographie](#)

Abstract : Cet article a pour objectif de montrer l'importance du rythme comme socle thérapeutique dans la prise en charge de la psychose infantile. Le rythme sera abordé selon deux points de vue : D'une part, comme élément communicationnel originaire entre l'enfant et la mère. Il permet les premières associations de sens et par là, des mises en forme initiales (représentation de chose) du contact avec l'altérité. Les continuités et discontinuités dans le contact avec l'extérieur peuvent devenir, grâce à la régularité et la répétition qui constituent le rythme, des présences et des absences. D'autre part, l'articulation interne du rythme nous révèle une structure ternaire codifiée par les chiffres (1-0-1). Le chiffre Un est entendu comme une présence et le chiffre Zéro comme une *presentia in absentia*. Cette structure permettrait la *négativation* de la présentation pulsionnelle et l'introduction de l'enfant dans les préambules de la figuration moïque et la triangulation oedipienne.

Mots clés : Psychose infantile, pulsion, présentation, sentir, rythme.

I. Reik et la musique

Le propos du présent article n'est pas tant de suivre les raisonnements de Reik dans l'analyse des mélodies musicales comme une autre manière d'expression des symptômes obsessionnels, mais plutôt de nous appuyer sur le lien qu'il établit entre la musique et les affects. Nous voulons surtout mettre en exergue la structure ternaire du rythme, que Reik ne prend pas en considération, et l'utiliser comme outil thérapeutique sur un cas clinique de psychose infantile. Reik n'est pas seulement convaincu par la relation directe entre mélodie-émotion mais aussi par l'insuffisance des mots pour exprimer des mouvements affectifs dont les nuances échappent au système verbal. Selon l'auteur (Reik, 1953), « notre langage émerge d'un substrat au sein duquel les sons, les images flottantes, les sensations organiques et les courants émotionnels ne se trouvent pas encore différenciés [...] Le langage atteint son plus haut degré de pauvreté lorsqu'il veut saisir ou communiquer les nuances, domaine où la musique, elle, est extrêmement efficace et expressive ». Autrement dit, la musique fait appel à la *représentation de chose* décrite par le père de la psychanalyse (Freud, 1915).

Dans un style direct et avec des notes un peu désobéissantes, Reik, dans son oeuvre *Écrits sur la musique*, réalise un travail sur la signification psychologique de mélodies lors de la présentation imprévue dans le cours de la pensée rationnelle. À partir d'une expérience personnelle, il veut montrer comment des désirs inconscients peuvent emprunter la voie musicale, des mélodies, pour se frayer un chemin jusqu'à la conscience. Alors qu'il se trouvait en vacances en Autriche en décembre 1925, il apprend que son ami et ancien analyste, Karl Abraham, est mort. Freud lui demande de lui rendre hommage lors de la prochaine réunion de la société de psychanalyse viennoise. Sans savoir pourquoi, l'élève de Freud se trouve assailli par la mélodie de la deuxième symphonie de Gustav Mahler [1] de manière insistante et ego-dystonique. En analysant son symptôme, Reik trouve un parallélisme entre la relation que le compositeur Mahler avait avec Bülow (directeur d'orchestre renommé avec lequel Mahler entretenait une relation ambivalente) et celle que lui-même maintenait avec Karl Abraham. Par une identification au compositeur, il en déduit

que son symptôme était une formation de compromis entre des mouvements d'admiration et d'hostilité envers son ancien analyste décédé (Reik, 1953).

Méromane, on sent dans sa manière d'incarner la psychanalyse l'importance qu'il attribue à l'expérience vécue, au sentir qui se transmet par des canaux autres que les mots. En ce sens, il s'étonne du fait que la psychanalyse, malgré le fait que c'est une science bâtie sur l'écoute, ne se soit pas occupée davantage de questions sonores plus larges. Pour argumenter ce manque de travaux sur ce sujet, Reik interprète comme défensive la relation que le père de la psychanalyse avait avec la musique. Selon notre auteur (Reik, 1953), « l'aveu de Freud selon lequel il ne réagissait pas à la musique ne signifie pas qu'il était insensible à son message, mais qu'il luttait contre sa propre sensibilité. S'il avait inconsciemment renoncé à se laisser soumettre à son attrait et à son langage, son sacrifice volontaire profita à sa merveilleuse capacité d'entendre les processus inconscients, et l'aida à développer son sens du rythme des mouvements souterrains de l'esprit ».

Nous sommes de l'avis de Reik à propos des qualités de la musique pour exprimer les émotions. D'ailleurs, grâce aux nouvelles techniques d'étude dans le domaine périnatal, on sait aujourd'hui l'attrait que le fœtus et le nouveau-né montrent pour la prosodie de la voix de la mère ainsi que pour des rythmes biologiques intra-utérins. À ce sujet, les travaux de la psychanalyste Suzanne Maiello autour de l'objet sonore sont très intéressants (Maiello, 2007)

Reik nous révèle que, dans l'ensemble de l'oeuvre freudienne, le thème de la musique [2] n'est cité que très peu et que, quand c'est le cas, il n'a pas été développé par les disciples du mouvement psychanalytique. Nous sommes partiellement d'accord avec Reik. En effet, la psychanalyse classique ne s'est pas occupée de la question musicale directement. Reik nous dit que « dans quelques phrases » de son oeuvre *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud a partiellement traité cette question (Reik, 1953). Par ailleurs, l'auteur d'*Écrits sur la musique* privilégie dans son approche un des trois éléments qui composent l'art musical, à savoir, la mélodie. Des deux autres piliers de la musique, l'harmonie et le rythme, il n'en dit pas beaucoup ou en tout cas, pas comme nous voulons le proposer dans cet article. Le rythme apparaît cité directement dans l'oeuvre de Freud à plusieurs reprises. Mais il est employé de manière colloquiale sans faire référence à la musique directement mais plutôt à la musicalité, à la rime et aux sons, (Freud 1905) ou au mouvement des zones érogènes (Freud, 1905).

À notre sens, plutôt que la mélodie, c'est le rythme qui mérite toute notre attention. Pour la simple raison que le rythme donne le tempo, il est l'axe le plus primitif de la création musicale. En ce sens, c'est le pilier autour duquel l'harmonie et la mélodie s'organisent. Sans temps, pas de commencement. Mais de quel temps parle-t-on ?

Si pour Reik, inspiré de Schopenhauer, la musique est l'expression de la pulsion (Schopenhauer, 1819), n'est-il pas pertinent d'appliquer la musique à la relation humaine primordiale ? Mieux encore, si nous prenons l'axe le plus primitif qui articule la musique c'est-à-dire le rythme, pourrait-il nous aider à analyser certains enjeux de la relation primaire du nourrisson avec la mère ? Pourrions-nous, par cet outil, de rendre compte de l'organisation des premiers liens somatopsychiques ?

II. Freud et le rythme

Le rythme est l'élément musical qui impose un temps. Sans temps, pas de commencement, pas d'organisation, pas de relation. La question du temps est très vaste. Loin de vouloir passer en revue les différentes approches et définitions qui essaient de donner une conception du temps à travers la philosophie, nous souhaitons rester dans un contexte relationnel concret. En ce sens, quel serait le temps impliqué dans le rythme ? Autrement dit, quel serait le temps concerné dans la relation primordiale entre le nouveau-né et sa mère ?

Pour répondre à ces questions, nous devons tout d'abord montrer la structure qui articule toute forme rythmique. Par exemple, si nous prenons un rythme fait par un instrument de percussion, il faudrait deux sons, un grave, l'autre aigu articulés autour d'un silence. Le résultat étant trois espaces/temps. Le silence est l'espace-temps le plus important, c'est autour de lui que le rythme va s'organiser. Ce silence plutôt liant que déliant, n'est pas une rupture mais une continuité, une mise en attente, une absence qui maintient la relation entre les sons passés et les sons à venir, un silence qui garde de manière latente une présence. Bref, le silence du rythme c'est une *presentia in absentia*. Cette structure nous la traduisons par les chiffres (1-0-1). Pour que le rythme émerge, nous signalons la nécessité d'unir de manière précise un temps et un espace.

Dans la relation primordiale, le temps auquel nous faisons référence est le temps de la discontinuité c'est-à-dire ce qui sera appelé dans un deuxième temps séparation, puis absence. Comment se produit cette évolution de l'axe continuité/discontinuité/rupture vers cette autre évolution présence/absence/continuité ? À notre avis, le rythme peut nous aider à l'établir. Précédemment, nous avons précisé que Reik privilégie la mélodie par rapport aux autres éléments musicaux, et que, selon lui, Freud n'aborde que rarement dans son oeuvre le sujet de la musique. Nous sommes d'accord mais, si nous regardons de près l'édifice conceptuel de Freud, nous pouvons constater que les ciments de sa construction théorique se basent sur un élément rythmique.

Effectivement, depuis *l'Esquisse* (Freud, 1895), on remarque que la base de la théorie freudienne, étayée sur le principe de plaisir, frôle la structure du rythme. En effet, Freud donne comme tâche principale du système psychique la conservation de l'énergie à l'état le plus bas possible pour éviter le déplaisir. À partir de sa formation de neurologue, il propose des hypothèses tendant vers la spécification de groupes de neurones chargés de la réception et du traitement de l'énergie exogène et endogène. Cette énergie, provenant de deux sources différentes, le milieu extérieur et le propre corps, est traitée par les systèmes neuronaux de telle sorte que la quantité énergétique brute est filtrée et transférée entre les différents groupes neuronaux pour pouvoir être métabolisée. C'est surtout dans *Le fonctionnement de l'appareil* qu'il met en lien deux notions importantes pour notre problématique, la liaison entre la temporalité et la spatialité.

Alors que dans le monde extérieur les processus présentent un continuum dans deux directions, selon la quantité et selon la période (qualité), les stimuli qui leur correspondent sont, selon la quantité, premièrement réduits, deuxièmement limités par une coupure- selon la qualité ils sont discontinus, de sorte que certaines périodes n'agissent pas du tout comme stimuli.

D'après Freud, la quantité d'énergie des processus extérieurs présente une continuité (continue-spatiale) qui, pour être mentalisée, a besoin d'être entrecoupée, décimée et transformée par l'appareil psychique dans un registre qualitatif (discontinu-périodique-temporel). Cette continuité, Freud la matérialise en disant, qu'à l'extérieur, « il n'y a que des masses en mouvement ». C'est-à-dire, l'extérieur est présenté comme une sorte de pâte indifférenciée, un amalgame d'éléments, de choses, même pas d'objets unitaires, mais plutôt une totalité insaisissable, incompréhensible. Ces affirmations de Freud ne sont plus soutenables aujourd'hui. À la lumière des études des dernières années, nous savons maintenant que le nourrisson identifie et s'identifie déjà avant la naissance à des sons qui se répètent tout au long de la grossesse (Maiello, 2007.)

Ce qui nous intéresse dans les propos de Freud c'est de voir comment une configuration dialectique est en train de se mettre en place grâce à une continuité quantitative (masses en mouvement) et une discontinuité qualitative (période) d'une quantité d'énergie. Dialectique qui, toujours selon notre auteur, fait partie de l'organisation du Moi.

Le moi doit donc être défini comme l'ensemble des investissements Psy présents à tel ou tel moment, au sein desquels un constituant permanent se sépare d'un constituant changeant. »

Freud emploie des thèmes proches du rythme : la répétition de l'expérience en ce qui concerne la mémoire, ceux de la continuité-discontinuité de l'énergie en lien avec le principe du plaisir, et du changement-permanence des investissements en référence à la définition du Moi. Sans les nommer directement, Freud décrit les bases rythmiques sur lesquelles l'appareil psychique se construit. Ces caractéristiques formelles (répétition, continuité, discontinuité) font partie intégrante du rythme. Ce dernier permettrait la construction de coordonnées de la *masse en mouvement* extérieure donc d'une spatialité /temporalité qui aiderait à la mise en place de la pensée.

Tout au long de son oeuvre, Freud continuera à faire référence au rythme sans le proposer comme élément d'analyse en soi. Mais arrêtons-nous sur l'*Esquisse*. S'il existe un cadre relationnel dans lequel nous pouvons appliquer la structure du rythme, c'est dans le complexe du *Nebenmensch* (être-humain-proche) développé par Freud en 1895. Quand Freud décrit la relation de dépendance, de désaide, dans laquelle se trouve l'enfant pour assouvir ses besoins, il dit :

L'organisme humain est tout d'abord incapable d'amener l'*action spécifique*. Cette action se produit au moyen d'une *aide étrangère*, quand une personne ayant de l'expérience est rendue attentive à l'état de l'enfant du fait de l'éconduction qui emprunte la voie de la modification interne. Cette voie d'éconduction acquiert ainsi une fonction secondaire extrêmement importante, celle de *se faire comprendre* et le désaide initial de l'être humain est la *source originaire* de tous les *motifs moraux*.

Cette *aide étrangère*, sensible aux rythmes biologiques de l'enfant, procure des réponses répétées de la mère dans le temps et dans l'espace. Cette aide introduit une certaine altérité au sein de la relation causée non seulement par son arrivée de l'extérieur, mais aussi par la qualité de la réponse. La question qui se pose est de savoir comment l'enfant va gérer les décalages des réponses apportées dans sa qualité et dans sa quantité. Dans notre logique, comment l'enfant va gérer le 0 entre la satisfaction et la nouvelle apparition du besoin (1). Le zéro vient condenser plusieurs modalités négatives, à savoir la non-réponse, le départ, le décalage entre le besoin et la *réponse spécifique*. Le psychanalyste André Green propose le schéma suivant du modèle de l'appareil psychique présenté par Freud en 1895.

La séquence : expérience de satisfaction-trace de cette expérience-*pause*- résurgence du besoin-réinvestissement des traces de l'expérience de satisfaction (désir)-réalisation hallucinatoire du désir-échec de cette réalisation hallucinatoire-signaux de détresse-retour de l'objet ayant apporté la satisfaction et nouvelle expérience de satisfaction. (Green, 2011)

Les traces laissées par cette expérience de satisfaction vont subir une sorte d'inflation qui doit être amortie par la pause subie avant l'arrivée d'une nouvelle poussée du besoin. Nous allons l'expliquer. Lors de la satisfaction, les traces mnésiques restées chez le bébé sont composées de toute une panoplie de sensations fortes. Imaginons par exemple la tétée : la chaleur du contact de peau contre peau, l'odeur, le plaisir suscité par le lait, son goût, les décharges de la tension accumulée pendant l'abstinence, l'agressivité nécessaire pour faire bouger les mâchoires, la langue et les lèvres, le rythme de la succion, le regard de l'enfant vers le visage de la mère et le retour que celle-ci lui renvoie ainsi que la contention. Tout cet éventail sensoriel, créé par le contact direct avec la source d'apaisement, va inscrire une trace qui doit subir le poids de la réalité (présenté par la pause). Ces sensations sont tellement puissantes que Freud leur donnera la fonction temporelle de satisfaction hallucinatoire du désir.

Sans doute est-ce l'image mnésique de l'objet qui est tout d'abord touchée par la vivification du souhait. Je ne doute pas que cette vivification du souhait a tout d'abord le même résultat que la perception, à savoir une hallucination. Si là-dessus l'action réflexe est enclenchée, il ne manquera pas d'y avoir de la déception. (Freud, 1895).

D'ailleurs, ces traces sont confondues les unes avec les autres et ont un caractère plastique quasi matériel. Les traces mnésiques sont si fortes qu'elles se confondent avec la présence de l'objet, c'est-à-dire l'enfant prend, dans un premier temps, ses désirs pour la réalité. A notre avis, la déception dont parle Freud est introduite par la structure ternaire propre au rythme de la relation. La présentation de l'objet qui vient calmer l'état de tension de l'enfant est suivie par le départ de celui-ci. Ce départ, que nous codifions par le zéro, laisse le soin à l'appareil psychique de l'enfant de travailler le non-accès direct aux sources de sa satisfaction. C'est-à-dire que le zéro permet l'ouverture de la relation de mêmeté établie entre l'enfant et sa mère (1-1) en laissant la porte ouverte pour que l'épreuve de réalité s'impose. En ce sens, l'article de Freud sur la négation est très éclairant (Freud, 1925). Le père de la psychanalyse nous parle de la fonction du jugement en la mettant en lien avec la pulsion. Il décrit les deux missions à charge du jugement : le jugement d'attribution (objet bon/mauvais) et le jugement d'existence (objet vrai/faux). Il s'agirait d'abord de voir si la qualité de l'objet est bonne ou mauvaise puis dans un deuxième temps, s'il existe réellement en dehors du Moi.

Exprimé dans le langage des motions pulsionnelles les plus anciennes, les motions orales : cela je veux le manger ou bien je veux le cracher [...] Donc : ça doit être en moi ou bien en dehors de moi.

En ce qui concerne le jugement de réalité, « maintenant il ne s'agit plus de savoir si quelque chose de perçu (une chose) doit être admis ou non dans le moi, mais si quelque chose de présent dans le moi comme représentation peut aussi être retrouvé dans la perception (réalité) [...] L'expérience a enseigné qu'il n'est pas seulement important de savoir si une chose (objet de satisfaction) possède la "bonne" propriété [...] mais encore de savoir si elle est là dans le monde extérieur de sorte qu'on puisse s'en emparer si besoin est ».

Quand Freud parle de l'enseignement de l'expérience, il fait référence aux déceptions répétées que la satisfaction hallucinatoire du désir a procurés à l'enfant. C'est-à-dire que le leurre des représentations de désir n'a pas l'effectivité nécessaire que demande le besoin pour la satisfaire, pure image, surface sans volume. La réalité s'impose en filtrant la représentation de chose, toute sa charge sensorielle créée à partir de la coalescence des peaux, pour la rapprocher au mieux de la perception (réalité).

Force est de constater que c'est dans l'entre-deux, dans l'espace-temps entre présentation et une nouvelle présentation que la capacité de l'enfant à figurer la discontinuité est appelée. L'alternance régulière des continuités et discontinuités dans le soin qui se répète, permet que, dans les espaces entre continuités et discontinuités, apparaissent des attentes, des attentes. C'est-à-dire l'apparition d'un appareil psychique qui réalise des liens et qui commence à appréhender le monde qui l'entoure. Autrement dit, dans les espaces de non-présentation de l'objet, le nourrisson est contraint à se représenter l'objet, à travailler son non-contact direct.

III. Rythme et psychose infantile

Nos lecteurs se demanderont quel est le lien entre rythme et psychose infantile ? C'est ce que nous allons voir dans cette partie. Nous avons laissé un peu de côté l'aspect affectif du rythme. Cela obéit entre autres choses au propre fonctionnement de l'enfant psychotique. Le lien entre l'espace (le corps, les affects) et le temps, (la réalité extérieure condensées par la représentation de mot) souffre, dans le fonctionnement psychotique, d'une dissociation. C'est justement l'articulation de la discontinuité par l'association espace-temporel qui propose le rythme que nous voulons soulever comme outil thérapeutique dans la prise en charge d'un enfant accueilli en hôpital de jour. C'est précisément dans la non-présentation de l'objet que notre patient, et l'enfant psychotique en général, est fortement en difficulté.

Quelle stratégie de sauvetage existentiel a mise en place notre patient pour essayer d'échapper aux angoisses d'annihilation réveillées quand l'objet n'est pas présent ? En faisant appel aux outils qu'il avait dans son contexte familial, il s'est identifié de manière adhésive à des films où la figure théâtrale mis en action par de Jean-Paul Belmondo apparaît. L'appareil psychique censé métaboliser la réalité, c'est-à-dire créer une histoire à partir des discontinuités, les décalages entre la satisfaction hallucinatoire du désir et la réalité de l'objet, a été remplacé par notre patient par un autre appareil, le cinématographique, et cela de manière fétichisée. Cet appareil matérialise et crée des récits et des histoires dans un contexte particulier. Mais cela n'est pas le sujet qui intéresse notre patient. En effet, il ne se préoccupe pas de l'histoire en elle-même. Notre patient, que nous appellerons Jules, par son agrippement aux films arrive à fixer des éléments épars et dissociés eux-mêmes sur un objet qui le vectorise. Cet objet, c'est le DVD qui unifie un monde fou. Jules se décharge de tout le poids de la réalité en projetant ses mouvements pulsionnels sur les images des films. Les conflits pulsion/ réalité sont ainsi évincés de sa réalité subjective. Les films pour Jules ou plutôt Belmondo pour Jules présentent un personnage qu'il supplante. D'une fiction comme le film, il opère une extraction temporelle d'un personnage en l'incarnant. Poussé par son fonctionnement psychotique, il balaye la temporalité générationnelle et transforme un fantasme en réalité.

Au-delà du rôle que joue, dans l'appareil psychique de Jules, l'image d'un personnage si particulier comme celui de Belmondo, nous voulons mettre en exergue la structure rythmique propre au cinéma. Quelle est la relation entre un film et le rythme ? En fait, pour introduire la temporalité dans la bobine filmique, il y a deux procédés principaux : la coupure entre les photogrammes insérés dans la pellicule, puis le montage des scènes. Celui qui nous intéresse essentiellement est le premier. Nous allons voir tout de suite pourquoi. Sans la coupure matérielle de la pellicule, sans la perte d'un petit bout, nous obtiendrions sur la surface de projection un défilé sensible, quelque chose de l'ordre d'un flux d'images, sans aucun sens. La projection cinématographique est possible grâce à des clichés enregistrés sur une pellicule et séparés entre eux par un petit espace. Ces clichés enregistrent le déroulement d'une action à différents moments sur une surface, de telle façon que chaque cliché fixe un mouvement différent de celui qui le précède (24 photogrammes par seconde). Ces pellicules sont mises dans une bobine qui tourne en recevant une lumière. Cette dernière projette l'image amplifiée par une lentille sur l'écran. Pour que le mouvement soit perçu comme naturel et non saccadé ou robotisé, il faut un équilibre, un *rythme* entre l'*espace* de chaque cliché et la vitesse de rotation de la bobine, le *temps*.

IV. Proposition thérapeutique

Le fonctionnement de Jules nous a poussé à mettre en place un travail thérapeutique en prenant comme point d'appui la seule chose qui semble constituer une sorte de continuité dans son passage à l'hôpital de jour : les films. Nous avons décidé de nous servir de cet espace-film comme d'une sorte de plateforme d'échanges avec notre patient. En fait, le dispositif cinématographique nous sert d'outil partageable, transitionnel dans le sens de Winnicott pour pouvoir introduire, dans le monde de Jules, un principe de réalité qui se trouve nié profondément (Winnicott, 1951). Accompagné de notre patient et de manière hebdomadaire, nous avons mis en place la vision de *À bout de souffle* et *Le casse*. Ce dispositif a permis l'introduction d'une aire intermédiaire pour médiatiser la relation avec notre patient, autrement très invasive et incohérente. Les séances sont divisées en trois moments puis se terminent par la création d'un objet en pâte à modeler. Dans un cahier, nous annotons les réactions de Jules, ses commentaires, ses expressions. Chaque fois nous visionnons dix minutes du film. Les trois temps s'organisent ainsi : nous regardons l'extrait, nous demandons à l'enfant de nous restituer ce qui s'est passé ou au moins ce qu'il a aimé ou pas et en fonction de ce qu'il a aimé, nous lui proposons de le figurer en pâte à modeler. Nous prenons en photo sa production avec l'idée de faire un album.

Nous utilisons la pâte à modeler pour plusieurs raisons. Il s'agit d'un objet malléable, mou, que Jules peut transformer comme il le souhaite. C'est une matière qui oppose moins de résistance en tant qu'objet extérieur. En conséquence, la capacité de la pâte à modeler à rappeler le principe de réalité se trouve amoindrie. Sa plasticité matérielle permet une sorte de continuité entre le corps de Jules et un élément venant de l'extérieur, sans que la

coupure entre Moi-Non-Moi soit trop brusque. Cette continuité est interrompue par le fait de la production. Le résultat de ses manipulations se détache de son propre corps en restant dans notre bureau. Ainsi, la pâte à modeler peut nous aider aussi à introduire une amorce de limitation dedans-dehors.

La matérialisation d'une forme en rapport avec une partie du film nous semble aussi très importante. En ce sens, Freud décrit le fonctionnement de l'appareil psychique en faisant une sorte de point sur ses avancées (Freud, 1911). Le titre de son article *Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques*, laisse supposer l'idée de l'écoulement des images psychiques, comme une sorte de ruisseau. Il dit que, dans les états de pensée propres au rêve, c'est-à-dire des états psychiques qui n'ont pas le poids du principe de réalité, la pensée est exprimée par des images sous forme hallucinatoire. Ces images seraient en connexion les unes avec les autres dans une logique différente de celle adoptée sous l'égide du processus secondaire. Autrement dit, une logique autre car le poids de la déception due à l'écart entre l'objet halluciné et l'objet de la réalité permet une liaison avec des représentations de la réalité (les mots) qui consentent une élaboration en accord avec la qualité idiosyncratique de l'objet extérieur. L'objet extérieur n'est pas seulement pensé en fonction de l'activation des premières traces mnésiques issues des contacts initiaux avec l'objet des besoins, c'est-à-dire selon le propre désir. Cet objet sera envisagé avec sa vie autonome qui met un temps et un espace, un écart entre le désir et sa satisfaction.

Dans la pensée propre au rêve, où *la négation n'existe pas*, les images mnésiques sont collées les unes aux autres, dans une continuité sans fin ni début, selon les deux principes découverts par Freud : déplacement et condensation. Deux mécanismes qui ménagent l'espace, la matérialité des traces sur l'appareil psychique. L'un fait le lien par contiguïté, l'autre par similitude. Si les idées dans la pensée du rêve n'ont pas d'arrêt, ni le temps ni la contradiction n'existent, cela veut dire que les images sont mélangées les unes avec les autres par des liens autres que ceux par lesquels nous produisons le raisonnement dans la conscience.

Le problème, avec notre jeune patient, c'est qu'il utilise une pensée propre au rêve. On a l'impression que ses images mentales ne sont pas séparées les unes des autres. Par conséquent, pour lui, il n'est pas possible de former des catégories selon les mécanismes de l'opposition, de la contradiction et de l'identité. D'une certaine manière, avec la création d'un objet matériel, nous voulons limiter la pensée onirique de notre patient en introduisant une concrétisation temporo-spatiale incarnée par un objet physique qui se réfère à un contexte global (le film) ; donner une sorte de gravité à une pensée qui est purement libre, sans contraintes matérielles. Une pensée qui n'est pas attachée aux objets du réseau socio-culturel. Une pensée qui n'est pas en dehors de la société. Elle n'est pas non plus dehors. Elle est simplement hors, sans la référence à un dedans auquel il puisse s'opposer et se dialectaliser. Jules ne semble pas articulé en *référence* à, il est, tout court.

Un autre point important dans le tissu thérapeutique que nous faisons avec Jules est l'immortalisation de l'objet qu'il produit. Nous le prenons en photo. Nous fabriquons ainsi une sorte de mémoire orthopédique, de sédiment des impressions effectuées sur l'appareil psychique de l'enfant. Il s'agit d'une forme stable qui reste inscrite dans une surface matérielle sans qu'elle soit contaminée ou détruite par le processus psychotique. Jules est capable de se remémorer des événements. Paradoxalement, il a une très bonne mémoire pour les titres des films, les acteurs qui y jouent, le réalisateur et l'année de réalisation. Il peut aussi se rappeler les activités qu'il a faites mais rapidement il mélange les expériences, les confond dans un récit qui devient incohérent. À côté de cela, par moment, nous avons l'impression que c'est toujours la première fois qu'il est confronté au mouvement de la vie, aux éléments qu'il rencontre, aux personnes de l'hôpital pour lesquelles il a développé un transfert assez fort. Le fait qu'il montre cet effet de surprise et d'enthousiasme avec son environnement (à l'école c'est plutôt un sentiment de persécution qui s'active) nous conduit à nouveau vers l'idée d'un vécu de la temporalité très particulier. C'est comme si les traces de mémoire qui servent à nous rappeler, prévoir et anticiper les objets du monde ne fonctionnaient pas.

À ce propos, nous avons consulté le bilan cognitif effectué par le psychologue scolaire. Jules a passé un WISC-IV à la fin de l'année 2015 mais les résultats ne sont pas d'un bon pronostic. En effet, le test s'est révélé un échec tellement Jules était incohérent. Faute d'avoir une évaluation objective de sa mémoire de travail, nous faisons appel

à nos observations et impressions cliniques à ce sujet. Nous pouvons constater que d'une certaine manière, chez Jules, les événements s'inscrivent en mémoire. En même temps, cette inscription doit se faire d'une manière particulière car sinon comment expliquer la nouveauté qui illumine le monde chaque jour ? Quand un objet est représenté par des mots, il perd de sa vivacité première, parce que, entre autres choses, il se lie, s'associe avec d'autres représentations.

Chez Jules, les traces qui le lient aux objets sont vivantes comme la première fois et ne semblent pas rester permanentes d'un jour à l'autre. Ce n'est pas le cas pour toutes les traces. Par exemple les traces psychomotrices nécessaires pour l'exécution du repas semblent acquises. Même si sa manière de manger montre des mouvements de tonalité molle, contaminée par la psychose, il arrive à coordonner les différentes actions qui aboutissent pour se nourrir. Il en est de même pour la marche. Ses difficultés d'inscription se retrouvent dans ses relations aux autres, envers l'altérité qu'il évince par des identifications massives ou en se sentant persécuté dans un mouvement affectif binaire. C'est dans son rapport aux autres, à la réalité, que se trouvent les problèmes.

La matérialisation puis la prise en photo du produit issu du contact perceptif de Jules avec une partie du film conduisent la visée de l'axe thérapeutique vers la permanence des traces perceptives. Chez Jules, le fonctionnement onirique de sa pensée suivant le principe primaire de Freud, ne semble pas retenir l'objet dans une représentation qui puisse rester et canaliser le vécu affectif du contact avec le monde. Les passages à l'acte reflètent un appareil psychique qui fonctionne par une économie de décharge où l'énergie a du mal à se lier, à s'accumuler et à construire des objets.

En observant notre démarche thérapeutique, nous remarquons le chemin régressif vers l'appareil psychique de Jules. D'abord, d'un conglomérat d'images situées dans une continuité confuse, nous avons extrait deux films parmi ceux que notre patient nommait fréquemment. Ensuite, nous avons segmenté la bande filmique en passages de dix minutes qui sont visionnés une fois par semaine. Puis, nous voulons que l'enfant crée une espèce de figuration matérielle en pâte à modeler qui incarne l'aspect autrement virtuel, onirique propre aux films. Finalement, nous prenons cette forme en photo et l'insérons dans un album. Par la vision du film et sa figuration matérielle postérieure, nous voulons que le temps (donné par le caractère insaisissable et éphémère du film) et l'espace (la pâte à modeler) se lient, que leurs fonctionnements s'accordent. Nous nous expliquons : les images auxquelles Jules s'est identifié ne sont pas vraisemblablement coupées, ordonnées, mises en histoire. Si c'était le cas, il montrerait un intérêt pour ce qui est raconté. Ce qui l'attire, ce n'est pas le récit du film. Il ne lie pas les scènes entre elles et construit un tout avec un sens plus ou moins en accord avec lui. Ce qui l'intéresse, ce sont les mouvements, les actions, les gestes. On peut dire d'emblée qu'il ne regarde pas un film, mais certains détails du film, toujours les mêmes. Il dégage du film la partie qui peut lui octroyer une historicité.

V. Conclusion

La discontinuité dans la présentation du film a été notre mode opératoire. Ces images, relais direct des images psychiques de Jules matérialisés par le film et par la séparation en séquences de dix minutes, subissaient la temporalisation chronologique de notre arbitre et la spatialisation contenante de notre bureau. L'objectif est que, dans le laps de temps entre une présentation et une autre, la charge pulsionnelle des images devienne moins importante grâce à l'introduction des discontinuités appliquées directement sur le film/image psychique. La force des images filmiques, l'effet que provoquaient sur notre patient les actions réflexes qui s'actionnaient, se sont affaiblis au fil des séances. Du refus agi de la première séance où nous avons proposé à Jules de la pâte à modeler pour figurer la partie du film qu'il souhaitait jusqu'au commentaire « je ne suis pas Belmondo, je fais semblant d'être Belmondo », il s'est produit une dévaluation de la charge pulsionnelle des images filmiques en faveur d'une préfiguration moïque.

Après un an de traitement, il a pu réaliser des commentaires autour des émotions que la fin du film éveillait. Même si

la mimique du visage n'était pas accordée à l'affect exprimé (tristesse), ce qui témoigne toujours d'un processus dissociatif, c'était la première fois que Jules préférait une émotion sans passer à l'acte. La négativation de la pulsion s'est aussi reflétée dans son comportement, moins agité et plus attentif au film. Les dessins qu'il a réalisés devenaient plus en lien avec une des scènes de la séquence visualisée. Il acceptait aussi de poser un titre sur la feuille référée à l'action *représentée* par le dessin. De ses productions en pâte à modeler en passant par des lettres isolées jusqu'à la demande de réaliser des dessins en lien avec la séquence regardée, nous pensons que les discontinuités régulières c'est-à-dire rythmiques, forçaient l'appareil psychique de Jules à *travailler* pendant les coupures. Ce travail se retrouvait dans la production d'objets plus figuratifs. Malgré le changement de l'outil d'expression, en faveur d'un moyen plus *représentatif*, plus éloigné de la chose et de sa charge perceptive, les productions de Jules sont loin de constituer une représentation. Ses dessins portent le sceau d'une dévitalisation mortifère. Les traces que Jules imprime sur la feuille ont l'air très éphémères, peu chargées énergétiquement. Les figures donnent l'impression de se mélanger avec la surface sur laquelle il applique l'encre. La forme et le fond se confondent, la présentation et la représentation se situent sur le même registre. L'intérieur et l'extérieur sont transparents, les personnages sont vus à travers les portes, sans la différenciation de positions, de temps et d'espace, bref, sans historicité. Le caractère hostile reste palpable, les visages déshumanisés mettent au premier plan la marque sadique-orale avec des bouches dentées, des expressions où le visage est marqué par le mécontentement, fâché.

Notre article se base sur ce qui, à notre sens, constitue le contact primordial avec les choses : le sentir. C'est à partir de ces résonances affectives que le rythme agit de deux façons : La première est l'expression même du sentir. Les émotions, par leurs caractéristiques pulsatives, de montée et de descente et d'intensité, intègrent en leur sein le rythme (nommé par nous primaire). Ce dernier fonctionne également comme un type d'expression qui, tout en échappant à la *représentation de mot*, communique. La deuxième façon d'agir du rythme est la structure. Nous avons décelé l'articulation ternaire qu'organise le rythme, représentée par les chiffres 1-0-1. Ce type de rythme, nous l'appelons secondaire. D'un *rythme primaire* (les expressions de la neuro-anatomie au sens large) à un *rythme secondaire* (dans lequel les capacités relationnelles avec l'altérité sont au premier chef), cet outil s'inscrit dans l'affect. En ce sens, le rythme peut être entendu comme une signification sans signifiant. Nous dirions que la particularité la plus importante du rythme est sa capacité à rendre l'altérité (de la pulsion et du monde) moins étrangère pour que le dispositif psychique se forme.

En résumé, si nous pouvions exprimer en un mot notre intention thérapeutique, nous dirions avec Freud que « là où était du ça, du moi doit advenir » (Freud, 1932). Est-ce que nous avons pu atteindre ce but thérapeutique ? Il serait de notre part trop ambitieux et irréel de vouloir l'atteindre. Malgré cela, il y a eu des progrès chez notre patient. D'un mode de contact impulsif il a évolué vers une interaction un peu plus *réflexive*. Ses productions se sont transformées. C'est justement la mise en forme que nous voulions travailler avec notre patient à travers le rythme. Mise en forme de son narcissisme primaire éclaté qui, dans un deuxième temps, peut être figuré par les mots.

Bibliographie

- Ernest, J., *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud I* (1953). *Les jeunes années 1856-1900*, Paris, PUF, 2006, p. 10-17.
- Ernest, J., *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud II* (1955). *Les années de maturité 1901-1919*, Paris, PUF, 2006, p. 83-84.
- Freud, S., « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », (1911), *Résultats, idées, problèmes I*, 1820-1920, Paris, PUF, 1984, p. 135-143.
- Freud, S., « La négation », (1925), *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris, PUF, p.135-139.
- Freud, S., « Métapsychologie », (1915), *Ruvres Complètes, Psychanalyse*, Tome XIII, 1914-1915, Paris, PUF, 1988, p. 159-260.
- Freud, S., « Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient », (1905), *Ruvres Complètes, Psychanalyse*, Tome VII,

1905, Paris, PUF, 2014.

- Freud, S., « XXXI Leçon, La décomposition de la personnalité psychique », (1932), *Ruvres Complètes, Psychanalyse*, Tome XIX, 1931-1936, Paris, PUF, 1995, p.140-163.
- Freud, S., « Trois essais sur la théorie sexuelle », (1905), *Ruvres Complètes, Psychanalyse*, Tome VI, 1901-1905, Paris, PUF, 2006, p. 59-181.
- Godard, J-L., *À bout de souffle*, (1960).
- Green, A., *Le Travail du négatif*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- Maiello, S., « Les états autistiques et les langages de l'absence », *Langage, voix et parole dans l'autisme*, sous dir. Touati, B., Joly, F., Laznik, M-C., Paris, PUF, 2007, p. 85-119.
- Reik, T., *Écrits sur la musique*, (1953), Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- Reik, T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, (1953), Paris, Denoël, 1972.
- Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté et représentation I*, (1814), Paris, Gallimard, 2009.
- Verneuil, H., *Le casse*, (1971).
- Winnicott, D. W., « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », (1951), *Jeu et Réalité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 27-64.

[1] Il nous semble important de signaler l'entretien analytique de 4 heures que Freud accorda à Mahler lui-même en août 1910. Alors que le psychanalyste se trouvait en vacances en Hollande, il reçut le télégramme du musicien, dont la demande avait été conseillée par le parent de sa femme, le Dr. Nepallek. Après l'annulation de trois rendez-vous de la part de Mahler, Freud riposta par un ultimatum. Finalement ils se rencontrèrent fin août dans la ville de Leyde. Malgré le fait que Mahler n'avait aucune connaissance de la psychanalyse, « Freud déclara qu'il n'avait jamais rencontré personne que la compris si vite. » J. Ernest, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud II*, (1955) *Les années de maturité 1901-1919*, Paris, PUF, 2006, p. 83-84.

[2] Pour expliquer la position de refus que Freud entretenait vis-à-vis de la musique, ils existent d'autres hypothèses que Reik ne cite pas dans son livre. Par exemple, la jalousie qu'il éprouvait pour sa soeur cadette Anna ; jalousie alimentée par le fait que celle-ci voulant apprendre à jouer du piano, accaparait l'attention de la mère. Lors de cours de musique et malgré l'éloignement de l'instrument du « bureau » de Freud, le son du piano gênait son atmosphère d'étude à tel point que le piano fut enlevé et qu'aucun membre de la famille ne reçut d'éducation musicale. J. Ernest, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud II*, (1953) *Les jeunes années 1856-1900*, Paris, PUF, 2006, p. 10-17.