

# *T'as de l'oreille ?*

Phyllis Wieringa  
Art-thérapeute APSAT

## **Résumé**

À la suite de la sixième séance d'art-thérapie avec une jeune adolescente je questionne, par le support de l'œuvre et du mode de l'audition, les enjeux de la relation et de l'accompagnement thérapeutiques au rythme de leur évolution. Dans un second temps, ce regard rétrospectif me permet de réfléchir à ce qu'est la vie d'une oreille, son origine, ses fonctions, son activité intime et relationnelle. Cette « feuille » double - d'arbre ou d'écriture -, respire, transpire et participe fortement de ma sensibilité à autrui, au monde. Mais lorsqu'il n'y a pas d'oreille, qu'en est-il ? En l'occurrence, quelle posture adopter en tant qu'art-thérapeute ?

Après une brève présentation de Clélia, de la situation et de son œuvre, l'ouïe, les sons et l'organe de l'audition sont abordés sous divers aspects tels que symboliques, historiques, philosophiques, médicaux, artistiques. Les premières relations du tout petit avec sa mère, grâce aux sons et aux bruits, contribuent à l'approfondissement de la réflexion. Déficiences et pathologies ne sont pas traitées étant hors sujet. Enfin, les éléments retenus des textes explorés sont mis en lien avec la situation concrète selon des associations personnelles.

## **Introduction**

Clélia (prénom fictif) m'a permis d'initier une exploration nouvelle de ma pratique. A cet effet, je me suis plongée particulièrement dans l'histoire passionnante autour de l'un des cinq sens et par extension de tous les autres. L'objet d'étude est d'une ampleur infinie car il traverse les siècles depuis l'Antiquité. La littérature spécifique à cette thématique est extrêmement vaste et dispersée en fonction des divers champs disciplinaires dont les recherches s'y rapportant jusqu'à ce jour sont nombreuses. Par conséquent, il ne sera question ici que d'un survol mais grâce auquel ma rencontre et mon implication pratique avec les personnes qui fréquentent mon atelier s'étoffe et s'approfondit.

Quelques auteur.e.s et chercheur.e.s ont attiré mon attention par l'originalité de leurs travaux. Ils ont suscité l'éveil d'un questionnement, ou le rappel de sa nécessité en regard d'un accompagnement thérapeutique. Art, histoire, philosophie, sociologie, médecine, psychanalyse, littérature et esthétique constituent les terrains de pensée féconds dans lesquels j'ai puisé une somme de ressources inspirantes. Au gré des avancées à travers les lectures effectuées, je trace l'esquisse d'une collection d'angles de vue non exhaustifs destinés à enrichir et interroger la conception d'une séance d'art-thérapie. Faire un pas de côté pour écouter, mieux voir et percevoir, se percevoir. Peut-on le dire ainsi ? ouïr pour regarder, et vice versa.

Clélia est une jeune adolescente au sourire désarmant, longue et fine, vêtue à la garçonne, blonde comme les blés, les cheveux coupés courts, les yeux foncés, le caractère très affirmé ce qui lui pose ainsi qu'à son entourage un certain nombre de problèmes relationnels. Ses parents ont demandé à consulter parce que leur fille se met en colère souvent, et s'isole ensuite dans un long mutisme pouvant durer deux ou trois jours, duquel il est difficile de l'en faire sortir, à l'école comme à la maison. Après diverses propositions, Clélia a choisi l'art-thérapie comme espace pour elle et comme lieu d'expression. Elle aime dessiner. Elle a déjà suivi une psychothérapie sans beaucoup de succès me dit-on.

C'est aujourd'hui la sixième séance. Il tombe des cordes. Une brume lente rase la campagne en s'étirant d'un champ à l'autre. Cette ambiance n'est pas pour me déplaire, je la trouve propice à la création. Néanmoins, je suis tendue après un après-midi de travail dense que je peine à repousser de mes pensées momentanément. La chaise que je tire bruyamment sous moi en dit long de mon énergie en baisse. Très ponctuelle, Clélia passe la porte de l'atelier la mine aussi sombre que l'horizon. A peine le seuil franchi, elle rejoint sa place habituelle disant n'avoir rien envie de faire, peut-être discuter, mais bof ! Tout cela en me fixant de son regard noir, ponctué par les gouttes de pluie qui s'écoulent de son manteau sur le sol rythmiquement ainsi que d'une lourde besace en plastique bleu turquoise suspendus au vestiaire.

Clélia s'enfonce dans sa chaise prenant un air un peu détaché, apparemment bien décidée à ne pas lever le petit doigt. Elle dit être fatiguée, et précise qu'à l'école c'était totalement inintéressant. Son agenda est bien rempli par diverses activités extra-scolaires, notamment plusieurs heures de sport par semaine et des cours de musique. Par la vivacité d'esprit que je lui connais elle pourrait être une personne à haut potentiel, cependant je n'en sais rien encore. D'une manière générale, Clélia s'exprime comme une adulte, elle choisit ses mots, aime décrire faits et gestes, explique, se reprend, nuance ses dires, lisse ses cheveux derrière le pavillon de l'oreille, soupire. Elle n'est pas en reste pour argumenter, refait le monde, critique les adultes qui affichent de belles idées écologiques sans les mettre en pratique. D'ailleurs sur bien des points elle a raison. Après un moment d'échange autour du déroulement de sa journée je lui propose d'essayer quand même de se mettre dans l'action et nous regardons ensemble ce qui pourrait la tenter par la nouveauté. Je lui suggère l'argile dont elle n'a pas d'expérience dit-elle. D'emblée Clélia accepte et veut se mettre à l'œuvre immédiatement, à mon grand étonnement. Je me dis qu'elle essaie ainsi d'expédier la séance ; erreur, la suite le démontrera.

Soudain, tout s'accélère. Nous préparons et disposons le matériel, la place de travail est confortablement aménagée. Clélia s'installe, concentrée. Je lui demande si elle désire commencer seule pendant que je prépare autre chose un peu plus loin dans l'atelier cependant elle préfère que je reste près d'elle pour l'aider si nécessaire. Et puis, dit-elle, elle aura peut-être envie de discuter en modelant. Elle murmure qu'elle ne sait pas quoi faire, hésite entre quelque chose en lien avec la tristesse, ou bien le portrait de son chien. Je m'assieds à la table pas trop loin d'elle et je trie des images pour les ranger.

La pluie déroule son crépitement *ostinato* contre les fenêtres, le vent siffle en rafales, on dirait les vagues de la mer. Clélia murmure : « Pff, quelle merde c'te météo ! » Elle a les joues bien roses ; on ne doit pas jurer beaucoup à la maison. Je lui réponds que c'est le moins que l'on puisse dire, elle sourit. J'augmente l'éclairage, un peu faible, pendant que Clélia prélève un bon morceau de terre dans le bloc massif ainsi qu'un tout petit qu'elle triture doucement, s'accordant le temps de prendre contact avec la matière. Elle paraît contente lorsqu'elle sent l'argile se réchauffer dans sa main au fur et à mesure du pétrissage. Un autre gros morceau vient s'ajouter au premier et Clélia commence de battre cette nouvelle motte pour en expulser l'air. L'atelier s'emplit des « boum » rythmiques produits par le tas d'argile s'écrasant sur le plateau de la table. Onomatopée dont la force pulsante nous sépare et nous relie à la fois. J'ai le sentiment alors qu'un mélange de colère et de plaisir anime Clélia : journée scolaire décevante ? intérêt mitigé pour l'argile, au premier abord ? ambivalence entre envie d'être là et ne pas y être ? Les bruits associés à la trituration de la pâte, bien que plutôt agressifs, parfois comiques, nous maintiennent toutes les deux dans une atmosphère où il est possible d'expérimenter et de s'exprimer ; on peut « y aller », sans subir de jugement. Clélia paraît se laisser emporter par la sensation de son corps en mouvement – ce qui change de la position assise à l'école -. En fait, elle joue. Elle jette, roule, tape, plie et déplie la motte bien malléable pour finir par former une boule ronde et lisse, prête à être modelée. Puis elle se rassied, tient la boule serrée entre ses mains, sans un mot, l'air très sérieux, les yeux clos. Je me fais discrète et toutes deux sommes enveloppées par le silence revenu dans l'atelier, martelé par la pluie.

Comme le temps file, je m'inquiète de savoir si Clélia a tout ce qu'il lui faut pour poursuivre. « *Ça marche, merci* », répond-t-elle ; elle place la boule de terre sur la tournette et le travail peut débiter. Elle me pose la question du temps qu'il reste avant la fin de la séance : trente-cinq minutes. Clélia entame la terre en se mordant les lèvres.

Quand je relève la tête pour avoir une idée de son avance, soit à peu près cinq ou six minutes après sa mise en route, je suis stupéfaite. La boule s'est transformée en une ébauche de tête posée sur un long cou, le menton tendu vers l'avant. La rapidité et la maîtrise de Clélia pour modeler m'époustoufflent et je suis touchée par la douceur qui émane de l'œuvre en devenir. Avec des gestes d'une infinie délicatesse Clélia donne forme à de minuscules bouts de terre qu'elle applique sur la masse en les étirant au moyen d'un ébauchoir en bois dont l'aplat est très fin. J'assiste ainsi à la création de ce visage, celui d'une jeune fille, que je trouve, ma foi, très ressemblant à celui de Clélia. Je suis attentivement la chorégraphie de ses doigts en train de modeler tantôt les paupières, tantôt le nez, l'esquisse de la bouche. La dextérité de Clélia est agréable à voir, efficace, témoignant d'un rapport à la matière sensible et respectueux. Même tendre pourrait-on dire. Elle me paraît apprécier ce qu'elle est en train de faire. Son aisance révèle un potentiel artistique dont elle est consciente, lequel par ailleurs la porte dans ses projets futurs. Elle ne prononce pas un mot et ne semble pas être dérangée par ma présence à la table voisine.

Vient le moment où il faut s'arrêter. Clélia fait comme si elle n'avait rien entendu et continue de préparer des petits morceaux d'argile pour la suite. Je dois lui rappeler l'heure par trois fois pour qu'elle accepte de poser les outils et ranger le matériel. Je lui donne un coup de main afin de ne pas être obligée de conclure abruptement la séance puis je l'invite à reprendre place et à regarder tranquillement ce qu'elle vient de créer. Elle met en mouvement la tournette sans dire un mot, lisse encore un peu une joue. Je me dis qu'elle a travaillé à une vitesse inouïe. Une vitesse inouïe ! Ces deux mots s'entrechoquent dans ma tête ; je me demande ce qu'ils font ensemble. Pendant que je note cette constatation, un second constat vient s'interposer : Clélia a modelé l'oreille droite du visage ; il n'y a pas d'oreille gauche. Je lui dis qu'elle pourra terminer la prochaine fois, en attendant je vais maintenir son œuvre dans un emballage humide. L'eau ruisselle contre les fenêtres. Le ciel est plombé. Clélia, les sourcils froncés déclare tout en enfilant son manteau qu'elle ne fera pas l'autre oreille ; elle n'a pas envie, c'est très bien comme ça, ce n'est pas nécessaire. Elle ajoute : « *Des fois, c'est bien d'entendre que d'une oreille. On peut laisser sécher la terre.* » Je lui propose alors de décider la fois suivante. Eh bien c'est non, un non ferme. Elle me tend la main pour dire au revoir et file prendre le bus. J'entends ses pas qui soulèvent des « flac-flac » précipités.

En regardant la création de Clélia, je sens que l'oreille « manquante » me dérange - je devrais dire me regarde - ! Celle qui a été modelée est très réussie, dans ses proportions comme dans l'ourlé (quel beau mot à prononcer, je le savoure). Je suis comme suspendue par un fil invisible à mon constat. Clélia manifestement n'est pas gênée par cet aspect, pour moi, de non fini, alors que l'œuvre est bien avancée, et toujours à mes yeux seulement ! Je me rappelle d'un jour où Clélia a déclaré qu'elle ne voulait pas grandir, l'enfance c'est bien et pratique parce qu'il y a moins de responsabilités. Il se peut que l'oreille absente participe de l'inquiétude de Clélia à devoir quitter l'enfance pour entrer dans l'étape de l'adolescence. D'ailleurs elle a souligné juste avant que parfois c'est bien de n'entendre que d'une oreille. Autrement dit, prendre à moitié connaissance et pas tout d'un coup, de cette manière en se préservant. Mais aussi : Clélia a dû s'interrompre par mon rappel de l'heure alors qu'elle était absorbée à former de minuscules boulettes d'argile. Aurait-elle commencé la mise en place de la deuxième oreille ? Peut-être... A cet instant, je n'ai pas eu la présence d'esprit de lui demander à quoi étaient destinées les petites boules en train d'être modelées ! Enfin, Clélia savait que pour elle c'était la dernière séance, ce

que j'ignorais. Pourquoi poursuivre le modelage puisque nos rencontres s'arrêtaient là ? Une, ou des séances prochaines allaient de fait « manquer », à l'image de l'oreille absente.

J'ai conscience que la question de l'esthétique accapare mon entendement. Mais en somme, quelle esthétique sinon celle qui se réfère à un académisme conventionnel, à une forme de normalité ? Combien d'artistes ont représenté le corps, en particulier féminin, si l'on pense à l'œuvre de Picasso pour ne citer que lui, chamboulé, morcelé, éclaté, disproportionné. Et pourtant, ce sont autant d'expressions différentes, quels sublimes mouvements de la main et de l'esprit, quelles audaces fabuleuses et dialogues mystérieux avec la matière et les formes ! Or, c'est bien l'anormalité créée par l'absence d'oreille qui est intéressante et dont l'impact m'interpelle au bon moment. Je dois m'interroger et saisir la perche que me tend Clélia car elle ne lâche pas en me mettant à l'épreuve d'accueillir la situation telle qu'elle se présente - l'expression c'est ! - d'en prendre soin véritablement, sans réserve, tant du point de vue artistique que thérapeutique. Ainsi, acquiescer à la décision de Clélia en installant son œuvre pour le séchage, sans discuter ni lui proposer la possibilité de changer d'avis, aurait été une juste posture. Pourtant, je prends un autre chemin, sans doute piégée par l'inconscient familial qui me fait agir, à mon insu, à l'opposé de ce que j'aurais dû être en mesure de démontrer. Non pas qu'une oreille « manque » selon la norme, et ainsi renforcer l'idée parentale que le comportement de Clélia traduit un trouble du développement quant à ses capacités relationnelles non conformes à la vie familiale et scolaire ; non pas relever un non-respect des normes esthétiques classiques mais, au contraire, affirmer un soutien solide dans ses apprentissages, ses expériences d'émancipation, les qualités artistiques de son expression. De là, une fonction maternelle bien comprise !

Et donc, tout d'abord, je place l'œuvre de Clélia sur une étagère, protégée contre le dessèchement. Elle pourra revenir sur son avis éventuellement. Puis, ma réaction me travaille. Je réalise que c'est à moi qu'il manque une oreille. En somme, il aurait été plus judicieux que je constate à haute voix qu'il y avait une oreille et pas l'autre et permette à Clélia d'en dire quelque chose, ou pas. Bref, cela a pris deux jours avant que j'aie recherché la petite tête emballée dans les chiffons humides, les retire et la mette en évidence sur un bloc de bois afin qu'elle puisse sécher, selon l'intention de son auteure que j'ai enfin entendue.

Le concept de *Médium malléable*, issu du champ de la psychanalyse, inspiré à partir des concepts « *d'environnement suffisamment bon* », selon M. Milner puis repris par R. Roussillon (2005, pp.136-137), invite à aller plus avant dans l'exploration de la situation et à préciser ce qu'aurait été une juste posture. Juste ou disons en résonance avec les enjeux de la situation thérapeutique.

Tout d'abord, le médium malléable possède cinq caractéristiques définissables séparément mais dont l'interchangeabilité lui confère son entière valeur. La première d'entre elles, essentielle, concerne la notion d'« *indestructibilité* ». L'objet utilisé, comme le décrit D.W. Winnicott dans *Jeu et réalité* (1974), cité par Roussillon, doit pouvoir supporter un changement de forme sans pour autant être totalement détruit ; il se soumet en quelque sorte à l'atteinte qui lui est faite en s'y adaptant et surtout en y survivant. L'objet est attaqué mais il parvient à résister. Le meilleur exemple de médium malléable est celui de la pâte à modeler, qui n'est pas destructible, comme pour l'eau et l'air. Cette matière peut être explorée, transformée, travaillée sans fin. Par contre, l'argile est un médium malléable, partiellement, puisqu'il sèche sans le maintien d'une certaine humidité, ne peut alors être repris et reste très fragile tant qu'on ne le cuit pas à haute température. Le choix du médium peut être approprié à certains types d'expériences telles que la permanence de l'objet, la créativité à travers un processus de construction ou à l'inverse de destruction, la stimulation des différentes modalités sensorielles, la résistance du matériau et du matériel utilisés, la confrontation à l'effort, les expériences projectives.

La deuxième caractéristique est celle d'une « *extrême sensibilité* ». Si l'objet est censé survivre aux transformations qu'on lui impose avec beaucoup d'énergie, d'un autre côté, il réagira très

rapidement à la variation quantitative ; le moindre souffle doit pouvoir entraîner une modification de la forme et donc « faire bouger » l'objet. Indestructibilité et extrême sensibilité sont, comme le souligne Roussillon, déterminantes pour que la troisième caractéristique puisse s'aligner, soit l'« indéfinie transformation ». Autrement dit, l'objet est susceptible de moduler sa forme indéfiniment tout en restant lui-même, toujours reconnaissable.

La quatrième caractéristique se manifeste par l'« inconditionnelle disponibilité » de l'objet ; l'air dispose de cette propriété dans l'émission et la modulation des mots par exemple.

Enfin, la cinquième caractéristique se rapporte à l'aspect « vivant » du médium malléable. L'objet, grâce aux précédentes qualités doit donner le sentiment, tout particulièrement à l'enfant, d'être une substance animée.

Revenant à la situation de Clélia, je peux maintenant articuler le concept de médium malléable avec mon idée d'une juste posture du thérapeute se réfléchissant dans les cinq caractéristiques décrites ci-dessus, comme dans un miroir. Lorsque Clélia ne renonce pas à sa volonté de considérer son modelage une fois pour toutes terminé, tout se passe comme si elle me disait d'une certaine manière : « Mais madame, c'est à vous de vous adapter à mon refus selon la forme la plus souple et la plus vivante que vous puissiez présenter ; c'est à vous d'être malléable » ! Eh oui, c'était à moi de prendre une autre forme, à travers la parole, tout en restant moi-même, pour que Clélia expérimente effectivement un autre espace que celui familial, où il est permis aussi de grandir en sécurité, sans risquer ni disqualification ni restriction.

Finalement, j'ai été malléable, j'ai même envie de dire que je me suis « ramollie » après deux jours en mettant à sécher la création de Clélia. Toutefois, il aurait été préférable de mettre en mot l'accueil de sa décision, dans un espace pour elle, empreint de liberté, avant qu'elle ne reparte chez elle. De cette façon, au cœur du travail transférentiel et contre-transférentiel serait apparue ma propre résistance, plastique, à la résistance de Clélia.

Anne Brun (2015, p. 237), se référant à M. Milner, rappelle que « *Le thérapeute est le représentant du médium, comme le médium est le représentant du thérapeute. L'objet médiateur n'est donc pas thérapeutique en soi, cela dépend du cadre et du dispositif* ».

Voilà pour les premiers éléments de ma réflexion. Audition, ouïe, son, onde, résonance, entendre, écouter, saisir, comprendre... Ces termes, chacun en relation avec « *la chair du monde* » selon la pensée de Merleau-Ponty, se bousculent dans ma pensée et leur présence force un regard plus aigu sur ma pratique n'étant pas musicothérapeute, ni psychothérapeute, ni non plus psychanalyste, je suis art-thérapeute. *A priori*, je suis censée dans une séance, de par ma formation en lien avec les arts plastiques, mobiliser mon regard, aborder les œuvres et les images produites dans mon atelier d'abord par le visuel. *A priori* car en réalité nous savons que différentes modalités de perception collaborent et peuvent s'alterner au moment où nous regardons un tableau, écoutons une œuvre musicale, dansons, faisons la cuisine, marchons dans la nature, écrivons, jouons un rôle scénique. Jacques Stitelmann (2012) reprend les 5 modalités proposées par Paolo Knill : l'image, le son, l'action scénique, le mot et le mouvement, auxquelles il ajoute de son côté le goût-odeur. Il rappelle à l'aide de situations concrètes l'importance de ne pas confondre modalité et médium.

Ainsi, il m'arrive souvent d'avoir recours à l'intermodalité en fonction de l'évolution des besoins et des créations de la patiente ou du patient afin de favoriser l'étendue de l'expression, et cela dans les limites de mes compétences il va de soi. Je peux mobiliser dans un suivi donné le dessin, l'écriture, le land art et le modelage, et puis des sons, mais en aucun cas la danse, le cinéma ou le théâtre par exemple. Ou alors, je collabore avec un.e collègue dont c'est la spécialité.

Le choix du médium (le matériau) dans chaque modalité dépend de divers facteurs et notamment des préférences de la personne accompagnée. Selon J. Stitelmann (*ibid.*), nous nous déplaçons en quelque sorte toutes et tous dans le monde de ces 6 modalités en préférant l'une ou

l'autre, en y développant une forme de spécialisation tout en exerçant « *sa capacité de jouissance dans celles-ci.* »

Or donc de plus en plus, je m'aperçois que, non seulement le rythme et la sonorité des créations nourrissent ma rencontre et mon travail avec les personnes que j'accueille ainsi que le cheminement vers leurs productions, mais également mon propre rythme qui imprègne et teinte toute mon expression personnelle, corporelle, verbale et écrite. S'agirait-il de songer avec les oreilles ? J'en suis de plus en plus convaincue, et la création de Clélia vient à point pour sonner la cloche du portail. Il est temps que je le pousse et que je me dirige vers le pavillon de l'oreille, tout ouvert.

## Quelques définitions

Tout d'abord l'inouï, qui signifie selon Le Petit Robert (1992) : ce que l'on n'a jamais entendu, quelque chose dont on n'a jamais entendu parler ; enfin, ce qui nous paraît tout à fait extraordinaire, étrange, difficile à croire.

Ensuite, le verbe « ouïr ». Écouter se rapporte à l'action d'ausculter dans le but de poser un diagnostic, explorer, percuter, mettre à (au) jour, fouiller. Le dictionnaire Littré en ligne donne cinq acceptions du mot : 1. Recevoir les sons par l'oreille, entendre ; 2. Écouter, prêter attention, donner audience ; 3. Écouter favorablement, exaucer. 4. Recevoir une déposition. 5. Substantivement, l'oyant.

Du latin, nous avons audire, que l'on peut comparer avec oreille. Audire semble être un dénomiatif de auris, oreille. Audire provient du grec aîô et du verbe aisthanomai qui veut dire percevoir par les sens, entendre ; ce dernier est issu du sanskrit avih, soit « évident », racine du sanskrit qui figure dans le mot « obéir ». En grec aiein signifie « sentir », « être saisi en frappant », par extension « entendre ». Le terme aurait été supplanté par akouien, « entendre ». (Dictionnaire Anatole Bailly, p. 53, colonne III cité par site.google.com – Étymologie Français, Latin, Grec, Sanskrit) ; "aiô" ("αἰω") entendre, prêter l'oreille à.

Si aujourd'hui le verbe ouïr n'est plus usité sinon avec une pointe d'ironie, l'ouïe désigne toujours le mode sensoriel de la perception du son.

L'ouïe fait partie des cinq sens. Il convient, avant de poursuivre, de définir trois termes : sens – sensation – sensibilité. Selon B. Valade (2016), sens se rapporte à « *l'ensemble de l'appareillage permettant le traitement spécifique des informations en provenance du monde extérieur ; cet appareillage est formé des quatre organes récepteurs spécialisés, auquel s'ajoute le toucher.* Sensation : *désigne ce qui est reçu de l'extérieur et délié de toute élaboration intellectuelle.* Sensibilité : *est définie comme la faculté à éprouver des sensations, est réaction aux excitations extérieures. La confusion a été dénoncée des trois termes sensation, impression, perception.* »

## Symbolique de l'oreille

Depuis les temps les plus reculés, l'oreille et l'audition sont figurées par une symbolisation très riche et complexe, en fonction des différentes cultures répandues à travers le monde. Selon le Dictionnaire des symboles (1982, p. 708), le symbolisme le plus éminent se référant à l'oreille est celui qui provient du mythe de Vaishvânara, issu des textes védiques. Il s'agit d'une « *Intelligence cosmique* » que ses oreilles caractérisent par leur relation avec les quatre directions de l'espace. Un parallèle est établi avec les canaux semi-circulaires de l'oreille interne, ou Labyrinthe, décrits aujourd'hui scientifiquement.

On peut relever dans ce même dictionnaire quelques aspects de la symbolique décrits en passant d'une culture à l'autre portant soit sur la morphologie de l'organe de l'audition soit sur

ses fonctions physiologiques ou celles que l'être humain lui attribue en créant des mythes reliés à une imagerie vivante et intrigante. Concernant le son, en Inde, il est dit ainsi :

*Le son est à l'origine du cosmos. Si la Parole, le verbe (Vâk) produit l'univers, c'est par l'effet des vibrations rythmiques du son primordial (nâda). [...] Le son est perçu avant la forme, l'ouïe est antérieure à la vue. [...] La naissance individuelle est parfois désignée comme un son. La connaissance n'apparaît pas seulement comme une vision, mais comme une perception auditive (lumière auriculaire), dit le Traité de la Fleur d'Or, où l'influence tantrique est patente. C'est la perception des échos de la vibration primordiale manifestée par les mantras, dont le monosyllabe est Om, le plus prestigieux car il reproduit lui-même le processus de la manifestation. (p. 897-898)*

En Afrique, chez les Dogons et les Bambaras du Mali, le pavillon de l'oreille, associé à l'organe sexuel mâle, féconde le conduit auditif de la femme ; la parole est fertile comme le sperme. Ce mythe résonne avec les premiers temps du christianisme. A propos de l'Annonciation, Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (1995, p. 209-214), écrit :

*[...] la conséquence des paroles prononcées par l'ange est un immédiat consentement de la jeune vierge : elle se rendra, pour ainsi dire, au Verbe de l'autre. Ecce, dit-elle, « voici, je suis la servante du Seigneur, qu'il en soit fait de moi selon ta parole, selon ton Verbe » (fiat mihi secundum verbum tuum). Et l'ange, sans un mot de plus, repart [...] L'histoire de l'Annonciation n'est donc pas son réel : ce qui s'y passe réellement, ce qui bouleverse tout, lois de la nature, cours des temps, salut des humains, cela traverse obliquement le récit, l'échange des paroles, comme une lumière d'altérité absolue. [...] En un instant, l'instant d'une parole, le Verbe de Dieu se fait chair [...]*

François Noudelmann (2019, pp. 44-45) rappelle l'importance de l'ouïe dans la culture au temps de la Renaissance. Il donne l'exemple du personnage fabuleux créé par Rabelais dans son *Pantagruel* lorsqu'il décrit la naissance de Gargantua par l'oreille gauche de sa mère, Gargamelle, l'épouse de Grandgousier. C'est bien là une parodie de l'Annonciation qui suggère, remarque l'auteur, « une nouvelle conception de l'écoute, active et dirigée vers le dehors. » En effet, puisque l'oreille en général apparaît comme un organe passif, dans lequel se déversent les informations, et où la sonorité du monde s'introduit à l'insu du sujet, « condamné à subir le viol permanent de son intimité silencieuse. »

Dans le *Traité d'auriculothérapie* du Dr Paul Nogier (1969), on trouve des schémas du pavillon de l'oreille présentant celui-ci comme l'image d'un fœtus renversé. Ce fœtus dessiné (cf. infra) s'apparente également à une langue recourbée, où l'on peut supposer un lien avec la parole ou avec la cavité de la bouche. Ceci n'est pas sans évoquer les recherches de l'artiste américaine Kiki Smith en relation avec le corps et qui place face-à-face les modelages d'une langue recourbée posée sur sa base, pointe en haut, et une main posée sur le poignet, les doigts rassemblés et recourbés en direction de la pointe de la langue, comme dans un dialogue silencieux où la main recueillerait délicatement la parole.

Ce schéma introduit aussi la forme et l'idée d'un germe.

Une partie anatomique du pavillon de l'oreille se nomme la conque, désignant la cavité de l'oreille externe où prend naissance le conduit auditif. Une conque est un coquillage spiralé, utilisé comme instrument de musique. Dans la mythologie grecque, c'était la trompe des dieux de la mer et notamment de Triton, décrit par V. Hugo dans *Les Misérables*.

Et puis, en Grèce aussi, les oreilles d'âne du roi grec Midas sont à l'image de sa grande sottise due à la perversion de ses désirs puisqu'il choisit la flûte de Pan et non la lyre d'Apollon, autrement dit, les plaisirs plutôt que « l'harmonie de la raison. »

En définitive, l'oreille apparaît comme le symbole de la communication passive. Elle reçoit des informations ou des révélations, sa fonction ici est d'entendre. Elle est un creuset, une matrice, ou « *tout au moins le canal de la vie spirituelle.* » Cependant, des expressions telles que prêter, tendre, dresser l'oreille contiennent des verbes d'action et suggèrent un corps en mouvement, comme un geste à l'intention d'autrui, du monde environnant, une attention plus ou moins aiguë à l'altérité, à l'extériorité. Écouter relève d'un effort propre à animer notre être tout entier, nous fait réfléchir et participe de la recherche d'un équilibre tant au niveau de notre verticalité que dans notre intériorité.

Les quelques évocations autour de la symbolique de l'oreille et de l'ouïe abordées ci-dessus peuvent d'une certaine manière rappeler des traits liés à mes observations en la présence de Clélia. Au sortir de la petite enfance et à l'orée de l'adolescence, les questions autour de la féminité et de la sexualité se précisent et l'embarrassent d'où sa recherche vestimentaire d'une allure à la garçonne; une façon également de s'opposer au regard du père qui semble tenir aux marques de la grâce et de la séduction féminines ; et puis, la volonté de se sentir plus originale que les filles de sa classe qui lui disent ou lui font sentir, dit-elle, qu'elle n'est pas comme tout le monde ; ses choix dans le monde de la musique et de la chanson où les manifestations de la bisexualité sont très présentes. D'autre part, lorsqu'elle réfléchit, Clélia caresse souvent l'une de ses oreilles qu'elle a plus grande que l'autre et en tortille le lobe comme si elle tâchait d'en faire sourdre le lait de la pensée, ce qui lui confère, à mes yeux, une douceur méditative. Clélia médite, songe, argumente, mobilise avec agilité ses ressources intellectuelles et affectives. Elle est très jeune et très mature ; à certains moments, elle peut même être intimidante et dans son regard, parfois, pointe une sorte de force, un dynamisme, à l'équivalent d'une spiritualité en germes.

### Schémas d'un organe prodigieux



Fig. 1

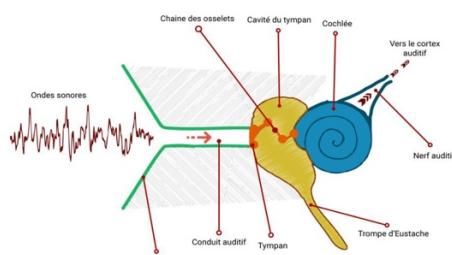


Fig. 2

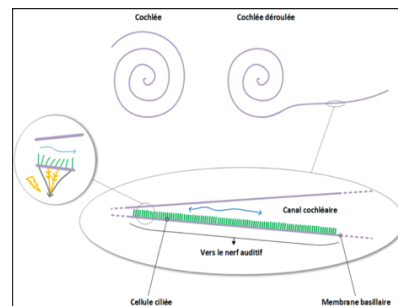


Fig. 3

L'oreille est le premier organe sensoriel à se développer chez l'embryon. Une semaine après la fécondation et avant la nidation dans l'utérus, on peut détecter au microscope les toutes premières ébauches des oreilles. L'embryon mesure alors à peine un centimètre. L'emplacement de l'oreille est marqué dès la fin du 2<sup>e</sup> mois ; tout le circuit auditif se met en place au 4<sup>e</sup> mois ; l'évolution embryonnaire est terminée vers le quatrième ou le cinquième mois ; au 6<sup>e</sup> mois le fœtus perçoit des sons, ceux de sa mère en particulier. L'oreille est ainsi le premier organe fonctionnel et c'est le sens le plus aiguë du fœtus. C'est aussi celui qui s'éteindra en dernier, à la fin de la vie. Toutefois, le premier des sens à entrer en fonction est le toucher, suivi de l'olfaction



puis de la gustation, de l'audition et enfin la vision, les paupières s'ouvrent vers le 7<sup>e</sup> mois et le fœtus distingue des ombres et de la lumière.

Si nos yeux ne peuvent voir derrière notre tête, en revanche nos oreilles fonctionnent de manière circulaire en captant les sons tout autour de nous. Grâce à une écoute sélective, à l'opposé d'une ouïe passive, nous trions les sons afin d'utiliser ceux qui nous sont utiles dans le moment, sans capter ceux relevant d'un automatisme, par exemple les battements de notre cœur, ou superflus dans la situation présente. L'attention sonore filtre les sons et les bruits qui parviennent à notre conscience à défaut de quoi nous serions noyés dans une mare sonore affolante et incapables d'être en lien avec l'environnement.

L'oreille n'est pas pourvue de paupières, et donc « travaille » jour et nuit en nous connectant de façon permanente à ce qui nous entoure tout en nous protégeant précieusement par le biais d'une continuelle vigilance. C'est un organe actif qui rappelle le cycle de la vie par sa dynamique : un son prend naissance quelque part, s'amplifie puis s'affaiblit et meurt. Ainsi, l'oreille est inséparable du temps et de l'espace et nous inclut dans une rythmicité de l'existence et du monde. De plus, notre oreille interne assure le maintien de l'équilibre (fonction du vestibule) et par extension, un certain maintien de notre équilibre psychique.

Aujourd'hui, l'idée d'une préséance d'un organe sur l'autre, soit de la vue sur l'ouïe tel que cela l'a été durant des siècles, n'intéresse plus. Ce qui importe c'est la collaboration des sens entre eux en permettant une appréhension complexe et multiple du réel ; dans cette perspective, l'ouïe est le sens le plus interactif. On l'assimile beaucoup au toucher puisque nous captions par notre corps tout à fait inconsciemment une infinité de vibrations sonores susceptibles de nous renseigner en permanence sur notre environnement, et nous orienter ainsi que nous donner du plaisir lorsque nos facultés d'audition diminuent ou sont supprimées. On peut écouter avec son corps.

Par son rapport avec la mémoire, on relie l'ouïe à l'odorat. La vue et l'ouïe se complètent très souvent. Enfin, le goût et l'ouïe s'allient en présence de l'art puisqu'il est question de goût esthétique (Baumgarten, Kant, Hume), du goût culinaire (Leroy-Gourhan), et bien sûr de la musique.

**L'oreille externe** : constitue la partie visible de l'oreille avec le pavillon et le conduit auditif externe jusqu'à la membrane tympanique. Le pavillon récolte les ondes sonores à la manière d'un entonnoir faisant fonction d'amplificateur, sans efforts spécifiques. Son rôle concerne également la localisation des sons sur un plan horizontal (indices binauraux ou différences de signaux parvenant aux deux oreilles) et sur un plan vertical (indices monauraux ou sons modifiés par le torse, la tête et l'oreille externe d'une auditrice, d'un auditeur). Le cérumen est un enduit protecteur de l'oreille externe dont le but consiste à nettoyer, hydrater et diminuer les risques d'infections microbiennes des tissus.

A. Soesman (1998, p. 195) se demande pourquoi l'être humain n'est pas doté d'une paire d'oreilles orientables comme celles des chevaux qui les ont dressées sur la tête. Le cheval, dit-il, s'en sert pour « regarder » car il est incapable d'écouter. Les oreilles de la femme et de l'homme sont musclées pourtant elles sont collées à la tête et ne peuvent effectuer que d'infimes mouvements, en général aucun et en tout cas pas vers l'avant. Ce qui surprend, selon l'auteur, c'est le fait que l'ouïe « *vient du pôle où l'homme voudrait tout faire par lui-même, mais qu'elle se retire de cet endroit-là. Ce processus de victoire sur ses instincts permet à l'homme de parvenir à l'intériorisation.* » L'intériorisation est un processus qui ne peut se produire que parce que l'oreille est d'abord apparue à l'extérieur du corps humain. Le développement embryologique est tel qu'il fait cheminer l'oreille de l'extérieur vers l'intérieur, de plus en plus profondément. « *Une étude*

*approfondie et correcte de l'embryologie, souligne A. Soesman, nous permet donc bien de découvrir le sens, la raison d'être de toute chose. [...] L'ouïe correspond exactement à son but, qui est de nous détacher de la sphère des instincts.* » Afin que l'organe de l'audition soit en mesure d'accueillir les sons, il ne doit pas être enfermé au sein du domaine de la survie. A. Soesman souligne la différence entre la vision et l'ouïe : par la seconde, nous allons beaucoup plus en profondeur dans la réalité qu'avec l'aide de nos yeux qui « *ne voient que la surface des choses.* » En conduisant le son depuis le pavillon jusqu'à l'oreille interne à travers les canaux et les orifices appropriés, l'ouïe nous permet de sentir plus ou moins finement comment les objets sont intérieurement et ne nous renseigne pas seulement quant à leur aspect extérieur, par exemple, lorsque nous tapons le bord d'un verre. L'intimité de la matière nous est ainsi rendue accessible, parfois avec beaucoup de précision. Pour intérioriser quelque chose, il faut que nous procédions par « *effacement* » ; nous captions un son sans en entendre les vibrations sonores que nous effaçons. Ce processus d'intériorisation ne peut avoir lieu, explique A. Soesman, qu'à la condition que nous effaçions tout ce qui est terrestre car « *seul ce qui est terrestre et détaché de la terre émet un son.* » En effet, le métal, par exemple, est issu de la terre, c'est un matériau dur qui doit être traité et purifié de ses déchets avant d'être placé en suspension dans l'air. C'est parce que la plaque de métal ou l'instrument de musique flotte d'une façon ou d'une autre qu'il pourra produire les plus beaux sons.

**L'oreille moyenne :** comprend la membrane tympanique et la chaîne des osselets, marteau, enclume et étrier. Le tympan est une membrane très sensible qui, par ses mouvements, possède la faculté de transmettre aux osselets des vibrations de l'ordre du nanomètre. Il s'agit d'une stimulation mécanique. Les trois osselets sont les trois plus petits os du corps humain situés dans la cavité tympanique. Celle-ci se termine par un tube nommé trompe d'Eustache (du nom de celui qui l'a découverte) ; elle relie l'oreille moyenne à l'arrière du nez et a pour fonction d'équilibrer la pression de part et d'autre du tympan. Ce mécanisme nous épargne la sensation d'oreille bouchée. L'oreille moyenne communique avec l'oreille interne ou labyrinthe au niveau de deux fenêtres, l'ovale occupée par la platine de l'étrier et la ronde, obturée par une membrane.

A. Soesman (1998, pp. 192-193) apporte une précision passionnante à propos de la formation de l'oreille moyenne. L'origine, dit-il, des osselets, provient d'un petit bout de mâchoire ainsi que d'un fragment de ce qui va former l'os lingual. « *Le cheminement de l'oreille commence au contraire [de l'œil] dans l'agitation du pôle des désirs, dans le domaine qui nous sert à manger et à respirer, c'est-à-dire à nous maintenir en vie, et c'est de là que l'oreille se retire pour aller se cacher.* » Et de formuler autrement le commentaire d'un de ses professeurs en notant : « *Nous entendons maintenant avec ce par quoi, jadis, nous nous gavions* », et d'ajouter, « *parce qu'il n'existe pas d'opposition plus grande que celle entre se gaver et écouter. Et c'est d'ailleurs là que réside le secret de l'intériorisation.* »

A. Soesman remarque encore le fait que les mâchoires sont à la fois extrêmement puissantes et très mobiles lorsque nous mangeons, puis reviennent à des mouvements plus paisibles pour s'immobiliser totalement. Pourtant, il existe un mouvement encore plus immobile que l'immobilité, dit-il, qui consiste à « *se laisser mouvoir [...], se laisser actionner* », et c'est bel et bien le cas pour les osselets, passant du domaine agité de la respiration et de l'alimentation où nous bataillons pour rester en vie, domaine également dans lequel travaillent nos muscles les plus puissants, à celui tout empreint de calme, de tranquillité et d'intériorité où ils sont mis en mouvement passivement et même freinés par quelques petits muscles afin d'empêcher un excès de vibrations passives.

**L'oreille interne :** ou labyrinthe, est formée du vestibule muni de trois canaux semi-circulaires ou organes de l'équilibre, situés dans la partie postérieure dite labyrinthe membraneux, contenant l'endolymphe, et de la cochlée, appelée aussi le limaçon, dans la partie antérieure dite labyrinthe osseux, contenant la périlymphe et protégeant le labyrinthe membraneux. Le dernier des osselets, l'étrier, est en contact avec la cochlée, l'organe principal de l'oreille interne. La

cochlée, remplie de liquide, forme une rampe enroulée en deux tours et demi de spire contenant l'organe de Corti ou cellules auditives dites cellules ciliées, bordées par des cils sensoriels. Le labyrinthe ne contient pas d'air mais est rempli d'un liquide en mouvement mobilisé à l'intérieur des canaux grâce aux impulsions de l'oreille moyenne. Les mouvements du liquide font vibrer les cellules en produisant de cette façon des séries d'influx nerveux transmis au nerf auditif jusqu'au cortex auditif ; ce dernier analyse ces impulsions électriques afin de créer la sensation sonore telle que nous la percevons. Le labyrinthe est donc le siège des terminaisons du nerf vestibulaire et du nerf auditif traversant tous deux le conduit auditif interne jusqu'au bulbe rachidien. Dans sa phase embryonnaire, le labyrinthe se forme à partir d'un petit morceau de peau, un tissu de surface situé à l'extérieur et organisant progressivement une poche qui va s'enfoncer dans le rocher, à la base du crâne.

Il est intéressant de relever, dans le discours (n.d.) de J. Tainmont, otho-rhino-laryngologiste, à l'occasion de sa candidature à la médaille Sarton consacrée à l'histoire des Sciences et de la Médecine, les divergences de regard qui animaient les philosophes et les médecins au VI<sup>e</sup> et Ve siècles avant J.-C. Ainsi apprend-t-on que les philosophes concevaient l'homme comme « *un microcosme dont la composition était identique à celle du cosmos [...] un homme théorique flottant dans le cosmos.* » Les médecins, eux, étaient au lit du malade, et la médecine relevait alors d'un acte de compassion, c'était « *d'abord un signe d'humanité avant d'être une démarche scientifique.* » Par ailleurs, l'oreille est un organe des sens. En grec ancien, la sensation se dit « *aisthesis* », soit « *esthésie* ». A nouveau, philosophes et médecins usèrent du terme différemment. Hippocrate et les médecins qui suivirent ont conservé le concept de sensation en général avec des dérivés comme « *paresthésie, hyperesthésie et anesthésie.* » De leur côté, les philosophes ont adopté d'autres sens pour le terme d'aisthesis : « *D'abord, la faculté de percevoir par les sens, comme chez les médecins, puis la faculté de percevoir par l'intelligence, de comprendre, chez Platon, enfin au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la plume du philosophe allemand Baumgarten, la faculté de percevoir la Beauté.* » « *Esthésie* » est ainsi devenue l'« *Esthétique* » et donc, l'« *Esthésie* des médecins est devenue l'« *Esthétique* des artistes.

## ***Le Labyrinthe***

Les premières représentations de ce motif datent de la préhistoire et sont reliées à des lieux sacrés. On le retrouve dans de nombreuses civilisations, dont les formes et les fonctions sont diverses : figuratives ou abstraites, spirituelles et/ou ésotériques.

Nous connaissons toutes et tous ce terme désignant tantôt une caverne, tantôt un jardin, une forme de pensée, en tout cas un endroit ou un espace fait d'un dédale sinueux divisé ou non par des embranchements, de faux parcours, des chemins sans issue afin que celui qui les emprunte se perde ou ne puisse avancer avec assurance et rapidement pour atteindre le centre, pire, ne parvienne pas à sortir de cette complexe intrication. Et pourtant, tout le monde ne s'accorde pas avec une telle définition. Selon Wikipédia, le peintre Patrick Conty explique que le labyrinthe peut résulter d'un nœud défait. C'est une erreur, dit-il, d'associer le labyrinthe à l'idée d'un dédale car il est « *unicursal. On ne s'y perd pas, au contraire on s'y trouve.* » Dans son ouvrage *La géométrie du labyrinthe* (1996, p. 120), P. Conty dit ceci : « *En dehors d'un certain déchiffrement du monde par la science, la manière dont nous percevons le monde directement avec nos sens dépend aussi de la topologie. Le cheminement du regard explorant un tableau ou un paysage, constitue aussi une sorte de nœud qui rassemble, fait une synthèse et découvre du sens. Le labyrinthe de l'oreille absorbe et reconstruit les sons d'une manière semblable.* »

D'après U. Ecco (selon Wikipédia), il y aurait trois types de labyrinthe :

- Le labyrinthe de la mythologie grecque, « *unicursal* », dont le tracé ne comprend aucune impasse depuis l'entrée jusqu'à son centre. U. Ecco s'étonne de la légende du fil d'Ariane car si l'on déroulait un labyrinthe classique on n'y trouverait aucun piège. Ainsi donc,

pour quelle raison faudrait-il un fil pour retrouver son chemin quand il n'y a qu'une seule voie.

- Le labyrinthe maniériste : une fois déroulé, il aurait l'apparence d'un « *arbre binaire, du type de celui qu'utilisent les grammairiens et les informaticiens.* » Il comporte de nombreuses voies qui toutes, sauf une, aboutissent à des impasses. Pour se diriger, il faut procéder par interrogation, se livrer à des essais au risque de se tromper. On a recours alors à un mode de raisonnement binaire que l'on peut décrire en termes « *d'algèbre de Boole. Une variable booléenne ne peut être que vraie ou fausse.* »
- Le labyrinthe en « rhizome » ou « labyrinthe hermétique » : « *un réseau entrelacé et infini de voies dans lequel tout point est connecté à divers autres points mais où rien n'empêche l'instauration, entre deux nœuds, de nouvelles liaisons, même entre ceux qui n'étaient pas reliés avant. Chaque route peut être la bonne, pourvu qu'on veuille aller du côté où on va. Le rhizome est donc le lieu des conjectures, des paris et des hasards, des hypothèses globales qui doivent être continuellement reposées, car une structure en rhizome change sans cesse de forme.* »

Ovide dans *Les Métamorphoses* (VIII, 157-181) décrit dans un texte magnifique, sonore et rythmé selon les mouvements de l'eau, la terrifiante construction que le roi de Crète Minos commande à Dédale dans le but d'enfermer le Minotaure, chimère monstrueuse mi-homme mi-taureau, produit de l'accouplement entre la reine Pasiphaé, épouse de Minos, et le superbe taureau blanc qu'elle a pris pour Zeus :

*Minos décide d'éloigner de sa demeure cet objet de honte et de l'enfermer dans les multiples détours d'un logis ténébreux. Dédale, célèbre entre tous par son habileté dans l'art de construire, exécute cet ouvrage ; il y brouille les points de repère des différentes voies et il induit le regard en erreur par leurs sinuosités perfides. C'est ainsi qu'en Phrygie se jouent les ondes limpides du Méandre ; dans son cours ambigu tantôt il revient en arrière, tantôt il coule en avant, et puis encore, allant à la rencontre de ses eaux, il les regarde accourir à lui ; il fatigue ses flots incertains à les conduire parfois vers sa source, parfois vers la plaine des mers ; de même Dédale remplit de causes d'erreur des passages sans nombre ; ce fut à peine s'il put lui-même revenir sur le seuil, tant l'édifice était trompeur. Il y enferme le monstre qui unit en lui les deux formes d'un taureau et d'un jeune homme ; deux fois déjà il s'était repu du sang de l'Acté ; il fut vaincu lorsqu'elle lui envoya pour la troisième fois les victimes que le sort désignait tous les neuf ans. Aidé par une vierge, le fils d'Égée retrouva au moyen d'un fil qu'il enroulait la porte d'accès difficile par où nul autre avant lui n'était revenu ; aussitôt après, ayant enlevé la fille de Minos, il fit voile vers Dia et là le cruel abandonna sa compagne sur le rivage.*

Le mythe du labyrinthe, ordonné par Minos et construit par l'architecte Dédale, est très emblématique, et du concept même de labyrinthe, et des liens complexes entrelacés entre le corps et le phénomène de l'audition. C'est l'image d'une quête à la rencontre de soi-même, rencontre tissée de nœuds, d'épreuves qui nous font entrer, puis sortir d'un labyrinthe, pour autant qu'on en ait trouvé le fil. Mais retrouver le seuil de cet imbroglio et s'en échapper ne dit pas encore que l'on soit sorti d'affaire. Une menace peut subsister, rien n'atteste d'une réelle liberté. Les supplications d'Ariane tombent dans l'oreille d'un sourd à sa manière monstrueux lui aussi. Ce n'est pas tout. Dédale, accusé par Minos de plusieurs trahisons dont celle d'avoir donné la pelote à Ariane afin que Thésée puisse revenir sur ses pas, est puni puis placé en exil sur l'île sans possibilités de fuir ni par la mer ni par la terre (selon la version d'Ovide ; d'autres versions présentent Dédale et Icare enfermés à leur tour dans le Labyrinthe).

Dédale fabrique un système ingénieux d'ailes pour lui et son fils afin de s'enfuir par les airs et rejoindre le pays natal. Il dispose les plumes les unes derrière les autres en s'inspirant de la flûte champêtre pour laquelle les tuyaux sont inégaux et vont grandissant. Les plumes sont attachées avec du lin et collées dans leur partie basse avec de la cire. Une fois envolés, Icare néglige les avertissements de son père ; grisé, il s'approche du soleil tant et si bien que la cire se

met à fondre. Le jeune homme s'écrase à la surface de l'eau où ne flottent plus que quelques plumes, tristes notes tombées de la partition, éparpillées et silencieuses. Ainsi, la voix du père n'a pas été suffisamment entendue. Le plaisir et l'impatience se sont substitués à la raison. L'inconscience des forces en jeu a donné place libre à la témérité. C'est la jeunesse ivre de ses facultés. Il fallait obéir et voler à mi-hauteur en dirigeant le regard seulement vers Dédale filant droit devant. Icare est retourné à l'obscurité faute d'avoir su jouer avec mesure de son instrument « *digne d'un dieu* ».

Sans doute avons-nous à traverser plusieurs labyrinthes au cours de notre vie pour tenter d'atteindre notre centre. C'est une épreuve du temps et de l'espace qui se répète, peut-être avec des variantes, forgée de solitude. Expérience à la fois nouvelle et semblable, elle nous révèle et nous reflète. Notre conscience au cours de ces périples acquiert de l'ampleur, nous sommes enrichis alors qu'il aura fallu vaincre des peurs, même des terreurs, dominer angoisse ou anxiété, dépasser déception et incompréhension, assumer notre égarement, renoncer et pas qu'une fois pour revenir parfois au point de départ, ou presque, surmonter la fatigue voire l'épuisement. Parfois, nous nous croyons adultes, nous ne sommes qu'adolescents. Le labyrinthe est en soi une métaphore de l'adolescence. Mais, au mieux, nous aurons appris à entendre, à écouter. A s'écouter. Peut-être... de plus en plus.

### **Écouter : un peu d'histoire**

L'écoute nous permet de nous concentrer puis de mémoriser. Elle nous différencie de l'animal en nous impliquant dans l'acte d'écouter puisque nous pouvons décider de recevoir ou non un message. Nous avons la possibilité d'écouter ce que nous voulons bien entendre, pour diverses raisons, en particulier lorsque l'émotion nous submerge. On dit qu'il n'y a pas plus sourd que celui qui ne veut pas entendre !

Écouter signifie en premier lieu interroger, observer, scruter comme l'on fouillerait, confronterait au moyen de l'œil. Ausculter pour aller « voir » et tenter de saisir ce qui se passe dans l'intimité des organes, découvrir un sens possible auquel nous n'avons pas accès directement ; étymologiquement, *auris*, l'ouïe et *culto*, l'idée de tension, d'une attention dirigée afin d'examiner précisément, d'analyser.

Or, il n'y a pas qu'une manière d'écouter mais l'écoute, à l'inverse du recueillement, nous fait nous déployer dans le monde qui nous entoure. Elle nous rend plus disponible, plus attentif. Nous sommes alors tendus vers ce qui nous différencie, ce qui est tout autre et que nous guettons, avec l'espoir qu'il ou que cela apparaisse, ou non. Dans ce sens, l'écoute relève d'une attention plus ou moins bienveillante. Rien ne vaut un sentiment de menace pour que nous soyons accroupis au creux de notre oreille.

B. Gallet (2001) explique que Nietzsche parlant de sa relation à la musique et de son expérience d'auditeur dans *La Naissance de la tragédie* et dans le *Cas Wagner* s'éprouve comme ayant une troisième et une quatrième oreille en plus des deux oreilles naturelles, des prothèses auditives en quelque sorte. Deux oreilles supplémentaires, ou plutôt complémentaires : l'une, « *métaphysique* », qui ne cherche pas à déchiffrer, à décrypter, mais qui « *expose à la douleur de l'Être* », qui laisse l'auditeur s'effacer dans ce qu'il entend ; l'autre, « *psychologue* ou *généalogique* », soit qui écoute afin de laisser surgir ce qui échapperait au sens dans un premier temps. Ces « autres » oreilles sont pour Nietzsche une forme de sensibilité augmentée apte à saisir ce que les sons disent en plus de ce qu'ils font entendre. Tout se passe comme si l'on peut noter d'un côté « *un surcroît de présence* », de l'autre, « *un excédent de sens* ». Ainsi y a-t-il pour Nietzsche deux façons d'écouter : l'une qui « *expose* » et l'autre qui « *fouille* ». Freud parle lui aussi d'une troisième oreille, nous y reviendrons ultérieurement.

Le philosophe distingue deux types d'écoute très différents lorsqu'il décrit, d'une part, l'écoute généalogique qui se charge d'explorer la signification d'un son avant de se laisser « hanter » par lui en se demandant qui a produit telle ou telle musique ; d'autre part, l'écoute métaphysique conduisant à se poser la question plus énigmatique, vertigineuse : « *sur quoi ouvrent ces sons ? Sur quel fond de monde surgissent-ils ?* »

B. Gallet remarque que les deux ouvrages cités de Nietzsche partagent des considérations semblables dont celle-ci : « *Écouter, c'est se laisser disposer par ce qu'on entend dans un certain rapport au monde (le monde pénètre en moi comme mes pensées pleuvent sur lui). L'Écoute est d'abord une irruption du monde dans l'intimité recueillie des pensées.* » Dès lors, cette extériorité viendrait se fondre à l'intimité du corps, s'incorporer, se mêler à notre chair et nous transformer, nous améliorer voire, selon le terme de H. Maldiney, nous « *illimenter* ». B. Gallet dit aussi que « *L'auditeur-artiste est créateur et créé. Son écoute fait œuvre comme elle fait corps.* »

Il apparaît que l'écoute révèle un monde dont l'œil ne nous dit rien, et ce monde, en nous pénétrant nous révèle.

F. Noudelmann (2019, p. 51) rappelle que M. Merleau-Ponty non seulement a étudié sous l'angle de la phénoménologie des questions en lien avec le regard, l'image, la vue, la vision et le toucher, mais il a également mené une réflexion par rapport à l'écoute et la conscience auditive. Il cite M. Merleau-Ponty qui écrit dans *Le Visible et l'Invisible* (2010, p. 1769) : « *Je suis un être sonore* », ce qui signifie selon F. Noudelmann « *que la conscience vise le monde par les sonorités qu'elle émet et par celles qu'elle reçoit.* » Plus encore que cela, M. Merleau-Ponty se demande « *qu'est-ce que s'entendre parler ?* » et commentant : « *Ma vibration à moi je l'entends du dedans.* » F. Noudelmann dit ainsi : « *La parole de l'être parlant lui revient donc du dehors et du dedans ; elle lui fait éprouver ce qu'est le mouvement d'une voix, tendue vers les autres et manifestant aussi un corps présent au monde par cette faculté de parler.* »

L'approche phénoménologique et psychologique nous permet de comprendre que celle ou celui qui parle, celle ou celui qui pense dispose de plusieurs voix internes modelées par son éducation culturelle, vocale ainsi que l'implication psychique de sa propre parole. Plusieurs voix se superposent, plusieurs personnes parlent à la fois, note F. Noudelmann (p. 48), sans que le parleur ait toujours conscience « *de qui parle en lui et à travers lui.* » Il y a par conséquent plusieurs « *moi* », dit-il, dans la bouche d'un auteur. Dans le prolongement de la réflexion merleau-pontienne à propos du « *sentant senti* », le parleur est entendu « *par celui qui a des oreilles pour entendre* » tout en s'entendant parler, et celui qui entend véritablement « *accueille pleinement dans son être sonore* » autrui, il est ainsi « *la totalité de ce qui est dit.* » Il s'agit bien ici, souligne F. Noudelmann, « *d'une phénoménologie du corps parlant et entendant.* »

Si l'on remonte à l'Antiquité, un grand débat s'est tenu dans le but de savoir lequel des deux sens, de la vue ou de l'ouïe, a la préséance. Pour nombre de penseurs, la vue prime, mais G. Herz, se référant à Marrou (1948) et Bonnafé (1994) rappelle (note 2) la place omniprésente de l'auditif en lien avec l'éducation des jeunes Grecs, tout le temps mis à contribution. On lisait à voix haute et l'on récitait par cœur les textes appris. La pédagogie accordait une très grande importance à l'enseignement oral par la transmission des mythes, la poésie récitée, homérique, en particulier. De même, la musique jouait un rôle conséquent dans l'éducation antique. G. Herz cite également Beck (1964) et souligne que l'ouïe venait au premier rang pour les éducateurs, qui s'inspiraient des sophistes et de leur art de la rhétorique, en optant pour le système de conférences magistrales, ou alors ils visaient l'entraînement à l'argumentation dialectique selon le modèle socratique.

Platon accordait une place majeure à la voix pour autant qu'elle transmette le souffle de la Raison tout en démontrant sa capacité à maîtriser l'émotion. L'intelligible devait toujours dominer le sensible sauf si ce dernier endossait un rôle éducatif auprès de la jeunesse en lui

permettant de reconnaître le Beau, le Bien et le Vrai. Platon se méfiait de la lecture car les mots sont débordés par leurs suggestions sonores ; ils invitent à quitter le contenu pour la rêverie et la séduction. Même chose pour la musique, la voix et le chant, étant tous trois susceptibles de flatter la Beauté au détriment des idées. (On se souvient de l'histoire d'Ulysse attaché à son mât de bateau et les rameurs dont les oreilles sont bouchées par de la cire afin de résister au chant ensorceleur des Sirènes). Le plaisir des oreilles qu'ils procuraient était à craindre par-dessus tout car on pouvait le comparer, explique F. Noudelmann (2019, pp. 19 à 21), aux sifflements, aux bruits charmants des oiseaux, dénués de contenus, sans rapport aucun avec la notion de vrai souffle. Être sensible à des sons apparentés aux cris des animaux ne pouvait engendrer qu'avilissement. On imagine aisément qu'une telle résistance aux atmosphères sonores était vouée à l'échec ; Platon devait vivre des tourments sans fin à l'idée des tours que son corps était en mesure de lui jouer, et des pièges que sa philosophie pleine d'ambivalences au sujet des sons lui tendait.

C. Coulmas (2014) à propos d'Hippocrate (ca. 460-377 av. J.-C.), dit de l'approche médicale du grand médecin : « *L'idée d'une correspondance entre les périodes de développement de l'embryon et les accords musicaux se trouve déjà chez Hippocrate, dans le traité Du régime (I, 8, 2), où les cellules reproductrices humaines, tant mâles que femelles, doivent s'adapter à « un système harmonisé selon des rapports musicaux exacts, un système où apparaissent les trois consonances, la quarte, la quinte et l'octave. » Pendant toute l'Antiquité gréco-romaine, l'enseignement médical était basé sur le symbolisme des nombres vus comme intervalles musicaux. »*

A travers les siècles, la hiérarchisation des sens n'a guère varié : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, car la vision en aucune façon ne constitue qu'un simple accès aux informations parvenant de l'extérieur pour être « engrangées » passivement. Au XVI<sup>e</sup> siècle cependant, d'après B. Valade (2016), de nombreux auteurs de pièces littéraires tels que Ronsard, Du Bellay, Marot, attribuent une grande importance aux sens affectifs en rappelant sons et bruits, odeurs et parfums, par la mobilisation d'images acoustiques et olfactives. Les sens sont à la mode. Le XVI<sup>e</sup> siècle « *est celui de la venue au monde de la musique, la « grande enchanteresse et consolatrice » évoquée par Michelet. »* Palestrina (ca. 1525-1594) est le grand novateur et le son, la voix, le chant jouissent d'un immense prestige. Le sens de la vue est cependant comme négligé au profit de l'ouïe et de l'odorat. Il faudra attendre le XVII<sup>e</sup> siècle, très occupé de géométrie, pour que la vision soit à nouveau prise en considération. Progressivement, note B. Valade, la vue va primer et devenir « *le sens scientifique par excellence. »* Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles accordent aux sens un rôle central dans le processus de la connaissance. Il faut donner une juste place à la subjectivité et donc à la sensibilité qui tendent à se substituer à l'esprit académique. En 1750, Baumgarten publie *Aesthética*, un traité dans lequel il développe une nouvelle science du jugement sensible dite esthétique - jugement qui se rapporte au goût -, opposée aux jugements émis par les êtres de raison qui ne se réfèrent qu'à la valeur supérieure de la logique.

Leibniz, note C. Coulmas (2014), « *est un penseur qui écoute. Il oppose la pensée auditive à la pensée visuelle, et ce qu'il entend, ce n'est pas d'abord la parole humaine, mais la mélodie de la nature, des choses, du monde. »* Il en fait part dans ses « *petites perceptions* » (les bruits de l'eau, de la mer, du moulin par exemple) qui participent de la formation de la conscience. Et comme elles se poursuivent même durant le sommeil, l'être humain ne cesse de penser.

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, divers champs disciplinaires ont ouvert des perspectives de recherches sur les sens, notamment la psychanalyse et l'anthropologie psychanalytique.

## Du côté de la psychanalyse

Il est question supra d'une troisième oreille dont Nietzsche se savait doué. Elle lui permettait, avec le soutien même d'une quatrième oreille, de mettre en pratique une ouïe plus fine et plus subtile que celle liée à ses deux oreilles naturelles. Mélomane et musicien, ainsi parvenait-il à jouir d'une écoute particulièrement sophistiquée et à saisir, à travers et au-delà des sons bien plus que ce que ceux-ci veulent dire tout d'abord.

Freud, selon le J. Laplanche et J.-B. Pontalis (1967, pp. 38-40) a énoncé et commenté dans ses *Conseils au médecin pour le traitement analytique* (1912), la nécessité pour l'analyste d'être très attentive, attentif à exercer et à développer cet « outil » technique et sensible au moment de la cure psychanalytique, dans le but de ne pas s'arrêter aux premières considérations circonscrites par le savoir, mais de faire comme si l'on ne savait pas ; ne pas chercher à comprendre ni à interpréter d'emblée le matériel de réflexion qu'apporte la cliente, le client au cours de la consultation en laissant, à leur rythme, les phénomènes de transfert et de contre-transfert opérer. « *Écouter sans se préoccuper de savoir si l'on va retenir quelque chose.* » Autrement dit, suspendre, mettre entre parenthèses tout jugement afin d'accueillir ce qui vient tel quel, écouter en somme de tout son corps. L'analyste, en mettant entre parenthèses son savoir, donne la place à son activité inconsciente pour lui permettre de fonctionner librement. Par ce moyen, elle, il prête attention aux éléments apparemment les plus insignifiants de l'expression de la cliente ou du client, éléments qui pourront s'avérer importants ultérieurement. C'est ce que Freud a nommé « *l'attention flottante* » (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), devenue une règle de la cure et le pendant de la règle de « *libre association* » proposée à l'analysé.e, bien que cette technique ne soit pas sans écueils. Freud pensait que le but consistait à viser une communication d'inconscient à inconscient : « *L'inconscient de l'analyste doit se comporter à l'égard de l'inconscient émergent du malade comme l'écouteur téléphonique à l'égard du microphone.* » Ce système d'écoute a été nommé plus tard par Theodor Reik « *la troisième oreille* » tout en soulignant, d'après F. Noudelmann (2019, p. 233), combien il permet d'entendre les phénomènes liés à l'expression vocale : « *les voix, les souffles, les rythmes, la musique des individus.* » En 1948, dans *Listening with the third ear. The inner experience of a psychoanalyst*, T. Reik insiste sur l'idée que dans une séance de psychanalyse, « *la sonorité du dire est plus importante que ce qui est dit. Le contenu de sens focalise l'attention, mais avec une écoute flottante, on accède à la musique de la parole et à ses significations dynamiques, relationnelles.* »

Nous sommes ici proches d'une écoute phénoménologique telle que la préconisait et la pratiquait L. Binswanger. Ce dernier avait pour première intention de vouloir comprendre comment la patiente, le patient vit un événement plutôt que l'interprétation du comportement de la patiente ou du patient face à l'événement par l'exploration de l'inconscient. Plus tard, dans ce sens, les travaux de D. Stern laissant de côté l'inconscient vont développer des recherches fondamentales autour de l'intersubjectivité entre la mère et son bébé, entre le tout petit et son entourage, champ d'étude des interactions précoces et de ce qu'il a désigné sous le terme d'« *accordage affectif* », manifesté aux environs de l'âge de six mois.

Dès les années 1970, D. Anzieu puis d'autres penseurs et auteurs.es ont réfléchi sur la question des enveloppes psychiques dont celle qui constitue l'enveloppe sonore et la constitution du Soi. En introduction au chapitre 11 du *Moi-peau* de D. Anzieu (1985, p. 159), il est dit que le Soi « *se constitue par introjection de l'univers sonore (et aussi gustatif et olfactif) comme cavité psychique préindividuelle dotée d'une ébauche d'unité et d'identité.* » Rappelons que l'introjection, selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967) consiste, sur le mode fantasmatique, à importer de l'extérieur vers l'intérieur des « *objets et des qualités inhérentes à ces objets ; l'introjection est proche de l'incorporation et de l'identification.* » Au moment où le tout petit commence à émettre des sons, ses mouvements respiratoires lui procurent l'impression d'une poche qui se vide et se remplit et c'est ainsi que « *les*



*sensations auditives préparent le Soi à se structurer en tenant compte de la troisième dimension de l'espace (l'orientation, la distance) et de la dimension temporelle. »*

Le nourrisson, dont la vision est en retard sur le développement de l'ouïe, prête une attention à son corps et à l'environnement, attention constamment stimulée par l'audition de façon illimitée dans le temps puisque les sons lui parviennent jour et nuit, et cela jusqu'à la fin de sa vie, à moins qu'une surdité partielle ou complète modifie plus ou moins gravement sa perception sonore. Une source sonore souvent n'est pas repérable, de plus, un son est invisible. Mais un son nous entoure, nous traverse ; il peut être créé volontairement ou au contraire s'échapper du corps plus ou moins discrètement. Sons et silences se succèdent dès les premières secondes de la naissance, et déjà durant la gestation du fœtus dans le ventre de sa mère. Une multitude de stimulations sonores enveloppent l'enfant qui de plus en plus va prendre conscience de ses perceptions, de ses sensations et émotions, en devenant capable de les interpréter tout en nourrissant son monde imaginaire.

E. Lecourt (2000, pp. 224-225), à la suite de D. Anzieu, précise que pour que l'on puisse parler d'enveloppe sonore il faut qu'il y ait une « *élaboration mentale du vécu sonore à partir du Moi-peau (D. Anzieu, 1985)* » et il faut également que le vécu sonore soit soutenu par une expérience tactile et visuelle. L'auteure établit une nuance avec la notion de « *bain sonore* », expression utilisée par D. Anzieu (1976), qui pour elle se rapporte plus à la cénesthésie en lui évoquant un mouvement musical qui mène à l'apesanteur. La musique transporte, soulève, berce, peut être dansante et un tel mouvement est alors « *gratuit, pour le plaisir* », comparable aux mouvements désordonnés du nourrisson porté adéquatement, selon les principes d'une bonne pratique du « *holding* », décrit par Winnicott en 1971.

Tout un monde sonore, vocalisé, entre la mère et l'enfant prend naissance, se développe, s'étoffe en fonction de leurs échanges répartis dans le temps, au gré de leur relation, variable dans le temps. C'est là un monde qui peu à peu s'organise en dehors, et en plus de la sphère commune, sans le *corps à corps* qui l'étaye, se transformant en un échange ou communication à distance, et même en l'absence physique de part et d'autre.

Parallèle au concept d'enveloppe sonore, il faut tenir compte de celui de R. Spitz (1959) - la « *cavité primitive* ou *cavité orale* » - qu'E. Lecourt (*ibid.*) explique succinctement. Il est question de l'expérience de l'intérieur de la bouche dans le rapport au sein. L'auteure parle de « *cavité bucco-rhino-auriculaire* », trou ou orifice à l'intérieur duquel passent et se déroulent, dit-elle, toutes sortes d'expérimentations telles que « *sensations, perceptions, actions, substances objets et... sons.* » Durant la vie fœtale déjà, avant l'expérience de la mise au sein, la cavité sonore est d'une importance capitale pour l'expérience sensorielle et peut se mettre en place grâce à la coopération des sens du toucher et de l'audition. Pour distinguer les sons qui sont produits de ceux qui sont extérieurs à soi il est indispensable qu'il y ait tantôt la présence, tantôt l'absence de mouvements ainsi que de réponses tactiles. Dans cette « *cavité primitive* », sensations et perceptions sonores vont se répéter et pouvoir être repérées en quelque sorte par le biais d'attouchements, de légères percussions dures ou molles, d'effleurements, de même à l'intérieur de la bouche, par la langue, les lèvres, etc.

Ces toutes premières expériences vont se retrouver plus tard avec la parole, l'articulation des phonèmes et la prononciation. La *cavité sonore*, plongée dans le *bain sonore* constitue une zone sonore très spécifique qui va déterminer, chez l'être humain, une partie de l'unicité de sa personnalité.

D. Stern, par son approche originale de l'interaction mère-enfant a bousculé et modifié en profondeur le savoir auquel il était fait référence jusque-là, notamment la théorie de l'attachement de J. Bowlby. Doué d'une immense intuition et capable, dit-on, comme nul autre, de se « mettre dans la peau d'un bébé », il a soutenu l'idée que le tout petit est d'abord un être

social, qui ne commence pas sa vie par un état fusionnel avec sa mère mais qui, au contraire, se comporte comme un petit être différencié, intéressé et compétent pour discriminer les messages sensoriels qu'il apprend progressivement à transformer en perceptions. Il sait trier un certain nombre de stimulations sensorielles. Dans le ventre de sa mère, il réagit aux sons différemment, selon qu'ils sont agréables ou trop puissants pour lui. Dès les premières heures après la naissance il reconnaît l'odeur du lait de sa mère, puis sa voix, et ensuite son visage parmi d'autres. Pour D. Stern les liens interpersonnels entre l'enfant et sa mère ou son substitut, sont primordiaux et ils sont présents dès la naissance, préparés déjà durant la gestation ; l'affectivité soude en somme la continuité de l'expérience.

B. Vandembroucke (2007) cite D. Stern et son ouvrage *Le Monde interpersonnel du nourrisson* (1999, p. 185) qui définit « l'accordage affectif » comme suit : « l'accordage affectif est [...] l'exécution des comportements qui expriment la propriété émotionnelle d'un état affectif partagé sans imiter le comportement expressif exact de l'état interne. » Ainsi, la mère, explique-t-elle, répond aux messages de son bébé par des mimiques, des gestes, une attitude, des paroles et des sons dans un registre d'expressions qui varient de celles de son bébé. Elle introduit de cette manière des différences appropriées et l'accordage affectif qui s'instaure est dit « transmodal » ; il s'agit d'une réponse « en miroir », qui ne s'appuie pas sur l'imitation mais s'apparente à la forme d'un message tout en invitant à la découverte de ce qui est autre, différent. (C'est particulièrement ce qui se passe lorsque le nourrisson éprouve un changement d'état émotionnel intense qui menacerait de le désorganiser). La « transmodalité » concerne la capacité de transposer une information d'un mode sensoriel dans un autre. Ce dynamisme de la communication peut avoir lieu car les sens sont liés et se sont formés durant la vie embryonnaire à partir de la peau, organe de la *contiguïté*, selon D. Anzieu. La peau est l'interface entre le dedans et le dehors, par laquelle le Moi s'édifie en même temps qu'il contribue au développement de la conscience et de la pensée. Freud fera évoluer sa définition du Moi, d'abord fonction d'attention, puis de « *pare-excitation* », filtre de l'énergie trop grande débordant d'une perception pénible dont il faut protéger l'appareil psychique au risque d'une atteinte traumatique.

B. Vandembroucke (2007) souligne le fait que la discrimination des messages sensoriels suppose un caractère personnalisé de la perception. C'est alors, dit-elle, une marque du passage de la perception à la représentation, et ce serait « *le prix à payer de la symbolisation* » qui sépare de l'excitation sensorielle immédiate. Ce passage exige du temps pour rejoindre un espace silencieux, le vide nécessaire afin de penser et laisser le sens advenir. L'auteure établit un parallèle avec le rôle du, ou de la psychanalyste en se demandant si sa tâche, finalement, ne consiste pas à « *offrir aux corps suffisamment de présence pour que les mots aient une chair... dans le silence retrouvé ?* » ou pour que l'œuvre prenne forme.

Dans un très bel article, M. Gratier (2001) aborde la question de la rythmicité comme le phénomène essentiel intervenant dans l'expérience de l'accordage affectif entre la mère et son bébé. L'auteure se réfère au champ des recherches acoustiques à propos des interactions vocales du bébé, qui démontrent que celui-ci interagit et communique de manière efficace et subtile avec son entourage par le biais de la « *coordination temporelle précise des expressions partagées.* » En effet, le rythme constituerait pour le bébé son premier outil lui permettant de découvrir son monde car il est un support et un transmetteur des affects, de la subjectivité. On sait que le nouveau-né est très attentif et très sensible aux mimiques expressives des visages ainsi qu'aux vocalisations « *douces et rythmées* » que les adultes lui manifestent intuitivement. M. Gratier rappelle que le bébé démontre son désir de communiquer à travers l'énorme effort qu'il investit pour s'impliquer dans une interaction. Vers l'âge de deux mois, il devient possible de détecter clairement les capacités rythmiques du bébé dans l'interaction vocale. On a pu observer, dit-elle, que déjà chez le nourrisson, si les interactions se déroulent sur des rythmes réguliers, trop répétitifs, l'enfant s'ennuie et se désintéresse de la situation, ce qui est d'ailleurs valable également pour l'adulte.

Pour qu'il persévère, il faut qu'il y ait des surprises, des variations dans les rythmes de la communication. De cette façon, le bébé est stimulé à s'exprimer avec créativité. M. Gratier définit le rythme « *simplement comme toute organisation temporelle perçue dans une séquence d'événements.* »

L'interaction vocale entre mère et bébé possède des qualités musicales que l'on retrouve partout dans le monde à travers les interactions vocales spontanées, à savoir : « *la mélodie, le rythme et la narrativité.* » Le « *parler bébé* » que l'adulte utilise en jouant avec le langage est très apprécié du tout petit, de plus il est mélodique et les mélodies sont « *pétries* » de sens. Au cours d'une interaction vocale, tout une relation, une dynamique à deux prend forme et se déroule comme une improvisation musicale où la proposition d'un protagoniste n'est pas fixée d'avance, « pas entendue » pourrait-on dire, mais s'attend à ce que la réponse de l'autre, en l'occurrence soit le bébé soit la mère, oblige à un accordage réciproque. Cet accordage sous-tend un ajustement rythmique continu qui va permettre de poursuivre l'interaction. Il est donc bien question d'une écoute attentive auditive mais toute corporelle également. Ce processus crée une résonance circonscrite par un espace mental dit *intersubjectif*. M. Gratier précise : « *l'échange entre une mère et son bébé se situe entre expression et psychisme comme une sorte de narration sans mots.* » Il s'agit bel et bien d'une narration puisqu'il y a un début, un dénouement et une fin. D. Stern nommait ces interactions des « *microdramas subjectifs* », situés aux frontières du visible et du ressenti, dont le rôle est très grand dans la construction identitaire de l'enfant. On a pu mettre en évidence l'impact primordial du rythme dans l'interaction, et savons depuis lors que ce n'est pas le son lui-même qui produit la rencontre intersubjective entre la mère et son bébé ; le son participe à la création d'une enveloppe sonore et cette enveloppe a un rôle de pare-excitation.

Les analyses de l'interaction vocale ont mesuré les rythmes des vocalises très précisément et au moment des pauses, ceci dans l'alternance entre la mère et le bébé. Il est apparu, explique M. Gratier, que chacun des deux éprouve une « *pulsation rythmique sous-jacente* » qui lui permet de s'inscrire dans le temps en fonction de l'autre. C'est cette pulsation qui sert d'« *armature psychologique* » du déploiement de la communication réciproque dans le temps. C'est ainsi que des « *phrases musicales* » peuvent prendre forme à partir du regroupement des pulsations rythmiques.

Nous comprenons maintenant que les interactions vocales entre la mère et son bébé se créent et se déroulent selon des rythmes en somme « *exposés à l'autre* » au sein d'espaces sonores qui sont véritablement « *des contenant ou des enveloppes subjectives.* »

La rencontre mère-bébé est par conséquent une affaire d'écoute réciproque qui s'affine avec le temps en participant aux différentes formes et sens que prend le soi, définis selon la conception de D. Stern cité par Ouriel Rosenblum (2013) : « *un soi qui émerge au cours des deux premiers mois, le sens du soi noyau entre deux et six mois, le sens d'un soi subjectif entre sept et quinze mois, et le quatrième, le sens d'un soi verbal.* »

Une expérience subjective et organisatrice qui ne s'efface plus durant la vie d'un être humain, et teinte ses interactions sociales quotidiennes.

Terminons ces quelques aspects théoriques passionnants avec une dernière perspective du philosophe allemand H. Rosa et la pensée qu'il développe en lien avec le concept de *Résonance*.

H. Rosa (2018, p. 59) cite P. Sloterdijk qui pense que très vraisemblablement l'embryon forme un système de résonance avec sa mère. Le ventre maternel constitue une cavité et un espace sonore enveloppant, porte et « *abrite* » l'embryon ; « *la mère et l'enfant ne peuvent que réagir l'un à l'autre.* » Les théories de l'intersubjectivité abordées supra ont démontré que l'être humain, avant que de savoir parler, de faire la preuve d'une pensée rationnelle et de ressentir, est capable de répondre aux sollicitations de sa mère et de ses proches, plus encore ensuite de manifester de l'empathie à leur égard grâce à la formation des neurones miroirs. Une somme d'expériences et d'apprentissages nous ouvrent alors au monde qui vient à notre rencontre et auquel nous

répondons en dirigeant notre attention vers lui ; nous lui donnons une signification. Nous « incorporons » le monde en nous ouvrant à lui et il nous fait expérimenter tout ce qui est autre et à quoi nous résonnons, nous répondons. A la suite de Merleau-Ponty H. Rosa (2018, p. 49) écrit : « il y a tout lieu de supposer qu'un rapport « psychophysique » à soi empreint d'une sensibilité à la résonance est la condition préalable d'un rapport au monde réussi (résonant). » Selon l'étymologie latine, la résonance se rapporte d'abord à un phénomène acoustique : « re-sonare » signifie « retentir, faire écho ».

Le concept de résonance est défini comme suit par H. Rosa (p.200) :

*La résonance est une forme de relation au monde associant affect et émotion, intérêt propre et sentiment d'efficacité personnelle, dans laquelle le sujet et le monde se touchent et se transforment mutuellement.*

*La résonance n'est pas une relation d'écho, mais une relation de réponse ; elle présuppose que les deux côtés parlent de leur propre voix, ce qui n'est possible que lorsque des évaluations fortes sont en jeu.*

*La résonance implique un élément d'indisponibilité fondamentale.*

*Les relations de résonance présupposent que le sujet et le monde sont suffisamment « fermés », ou consistants, afin de pouvoir parler de leur propre voix, et suffisamment ouverts afin de se laisser affecter et atteindre.*

*La résonance n'est pas un état émotionnel mais un mode de relation. Celui-ci est indépendant du contenu émotionnel. C'est la raison pour laquelle nous pouvons aimer des histoires tristes.*

H. Rosa explique les termes *affect* et *émotion*, qui sont : « comme les deux aspects d'une corde vibrant de façon bidirectionnelle, et peuvent s'écrire sous la forme ludique d'affect et d'émotion (ce qui nous touche et nous met en mouvement). » (p.187)

La résonance est un phénomène dynamique désignant une relation vivante et empreinte de réciprocité, une relation entre deux ou plusieurs personnes, et qui sous-tend une reconnaissance mutuelle. On sait combien la présence d'un regard et la qualité de l'écoute jouent d'importance dans une rencontre ou un moment de contact « transformateurs et fluidifiants ».

Le monde est devenu massivement audible et visible, par conséquent largement disponible. L'homme, par ses connaissances, ses ressources technoscientifiques, politiques et économiques a rendu le monde maîtrisable et utilisable. Pour autant, il n'en est pas moins hostile et nous échappe, masqué derrière les catastrophes écologiques, se rendant tragiquement indisponible. « La vitalité, le contact et l'expérience réelle » n'advient qu'à la condition que l'on écoute ce que le monde a à nous dire. La rencontre avec « l'indisponible » ne peut avoir lieu que lorsque l'homme respecte l'environnement sans créer avec lui de rapports d'aliénation ni d'exploitation permanente dans une totale indifférence, souligne H. Rosa. Pour qu'il y ait résonance, il ne s'agit aucunement de s'ingénier à calquer « les choses » les unes sur les autres dans le but qu'elles se fondent ensemble mais bien plutôt de reconnaître les différences afin de les cultiver pour ce qu'elles ont d'enrichissement mutuel. Et puis, et surtout peut-être, être à l'écoute pour laisser surgir du réel l'inouï, F. Jullien dirait « apercevoir ce qui dépasse l'imagination. Là où nous pensons que rien ne se passe de l'inouï apparaît. » Or donc, entendre, écouter ce qui n'est pas présent dans la perception.

## **Retour à la situation de Clélia**

Un certain nombre de fils peuvent être tissés à partir des divers aspects abordés ci-dessus, un survol comme nous l'avons déjà dit, et le déroulement d'une sixième séance d'art-thérapie.

Terminer une œuvre ! Mais qui en décide, le créateur, le regardeur, des critères préétablis et de nouveau par qui ou en vertu de quoi ? Ter-mi-ner. Terme dont l'énonciation à haute voix ou murmurée contient une impatience, un soupir de soulagement, même un arrêt de mort. C'est fini, enfin peut-être, se dit-on, tout au moins pour un moment. Parfois c'est une certitude, que

pourrait-on dire ou exprimer de plus ? Mais d'autres fois le doute mine, se répète à nous par trois fois (ter), sape une tranquillité que l'on pensait bien méritée sur un air de valse à trois temps qui s'enroule et se déroule dans notre esprit en petits pas légers et décidés. Clélia n'en est pas là. Pour elle, c'est bien de ne pas tout entendre.

### ***Premier fil : l'accueil***

L'ouïe constitue parmi tous les autres notre sens de l'accueil. Le monde bruisse à notre oreille et nous emplit de son altérité. Nous sommes composés d'extériorité et d'intériorité grâce aux vibrations sonores qui traversent jour et nuit nos conduits auditifs baignés de pulsations rythmiques. Nous recevons des informations sonores à partir de l'espace qui nous entoure ainsi que de l'obscurité corporelle, et le temps nécessité par l'interprétation des renseignements nous arrivant confère le sentiment que l'espace extérieur se contracte ou au contraire se dilate.

S'il est possible de ne rien voir en fermant nos paupières, en revanche ne rien entendre du tout est hors de question. Même en obstruant efficacement les conduits auditifs à l'aide de bouchons étanches ou de nos index afin que les sons extérieurs ne nous dérangent plus, notre musique intérieure ne nous laisse pas en paix pour autant. Fourmillements, sensation de scintillements sonores, parfois légers crépitements, peut-être des sifflements et la perception du flux sanguin filant à travers le réseau vasculaire, il s'agit alors de supporter l'impression d'être un passager enfermé dans la cabine d'une capsule interplanétaire propulsée dans la nuit.

L'acte d'écouter nous engage à une vraie attention envers autrui ainsi qu'aux intrusions pulsatiles de notre environnement. Il exige un effort de notre part si l'on veut apprendre quelque chose de leur étrangeté. A cela, vient s'ajouter un grand travail d'accordage rythmique et affectif avec tout ce qui nous entoure, les êtres vivants en premier lieu, et vient nous solliciter, nous déranger, nous stimuler. Nous avons la responsabilité de ce que nous entendons et nous savons que dans cette tension nous sommes au risque d'évoluer plus ou moins bien.

Accueillir, ici, ne signifie pas perdre de vue mais accepter de recevoir et de connaître sans juger, - l'épokhé - de l'attitude phénoménologique. C'est ainsi faire confiance à notre intériorité dans la découverte des choses, d'autrui, des êtres et pour certains la présence de Dieu. L'écoute est une expérience extraordinaire qui n'a rien à voir avec le bercement sonore de notre oreille, mais avec le sens de l'hospitalité. J. Derrida (1997, p. 97) écrit, commentant la pensée de Lévinas : « On ne comprendra rien à l'hospitalité si l'on n'entend pas ce que peut vouloir dire « s'interrompre soi-même », et l'interruption de soi par soi comme autre. J. Derrida ajoute : [...] être infidèle à soi par fidélité à soi, par cette fidélité « à l'analyse intentionnelle » que Lévinas revendiquera toujours. Cette fidélité qui rend infidèle, c'est le respect de la conscience-de comme hospitalité. »

L'éthique de l'hospitalité nous introduit dans la phénoménologie liée à l'accueil du visage et à l'attention de la parole. L'intentionnalité est bien une expérience sensible, qui découle du bon sens et s'inscrit comme un « acte sans activité ». Être hospitalier contient l'idée d'un geste d'accueil tout en exigeant, selon Lévinas, « une séparation radicale » comme relation à l'autre, en faisant là l'expérience de son altérité dans sa totalité, c'est-à-dire infinie. La relation à l'autre, souligne J. Derrida, est « déférence », au point que nous en arrivons à l'affirmation suivante : « L'accueillant est d'abord accueilli chez lui. » (p.79) On retrouve ici toute l'épreuve de la malléabilité requise chez le thérapeute, de même que l'importance du cadre et du dispositif, qui devient prioritaire.

C'est ainsi que le petit visage en argile doté de son oreille gauche, bouche et yeux fermés, m'a convoquée, et même davantage, provoquée d'entrée de jeu. J'avais à démontrer ma capacité d'accueil et de réception face à une image autre que celle qui correspondait à mes références personnelles.

Clélia disait très clairement ne plus vouloir entendre « en permanence » ce que son entourage avait à lui dire. Elle pensait comprendre mieux que les adultes, ou ne voulait pas savoir, et marquait, en modelant une oreille et pas deux, sa volonté d'insoumission aux projections parentales envers son apparence, vestimentaire entre autres, et son avenir de jeune « demoiselle » et jeune femme. Une rébellion des plus « normales » à son âge et à cette période de son développement psychique et physique. La transformation de son corps d'enfant en celui d'une jeune fille était aussi pour elle inquiétante à entendre à travers tous ses sens. Le refus de terminer son modelage m'incluait bien entendu dans son rejet des opinions d'autrui à son sujet. Une oreille en moins : c'était une manière fine de me dire aussi que son accueil à mon égard n'était pas entier. Écouter qui je suis, accueillir tout ce qui me fait autre, différente d'elle, allait prendre du temps. Et j'étais également avertie de ce qui se passerait au cas où je me risquerais à me comporter « comme » ses parents.

### ***Second fil : la résonance***

L'atelier d'art-thérapie dans lequel Clélia est censée venir chaque quinze jours – divers événements familiaux et scolaires empêcheront la régularité du rythme décidé ensemble – est au fond un petit « morceau de monde », constitué de sa propre réalité, sa dynamique, son atmosphère, son cadre de fonctionnement. C'est une parcelle de monde, imprégnée d'odeurs, de sonorités, de couleurs, de lumières et de langages variés selon l'inventaire et la disposition des matériaux, tout cela environné de nature et de partitions saisonnières. Ce « bout de monde » rencontre Clélia qui y vient pour créer tout en expérimentant notamment sa solidité et éprouver une résonance.

La relation se construit à partir d'intentionnalités qui témoignent de notre façon d'« être-au-monde » (Merleau-Ponty) et d'« être-dans-le-monde » (Heidegger). Il est question autrement dit de nos interactions en tant que sujet avec nos semblables et notre environnement, de notre place parmi les « étants ».

C. Coulmas (2014) parlant de la résonance dit que ce qui nous est extérieur est contenu lui-même dans un espace plus grand ; notre extériorité est aussi une intériorité. « *C'est la condition sine qua non de la résonance.* »

C'est dans l'atelier que Clélia et moi avons fait connaissance en faisant se rencontrer nos mondes respectifs et si l'on en croit R. Barbaras (2021), philosophe et phénoménologue, dans ce mouvement du désir qui nous porte vers l'autre et dont la présence rend l'ouverture au monde possible. R. Barbaras dit ainsi que nous « *désirons le monde de l'autre.* »

Un mouvement dont la singularité respective et rythmique de l'une et de l'autre a généré, sans confusion ni brouhaha, chemin faisant, œuvre cheminant, l'expérimentation réciproque d'une résonance.

L'*indisponibilité* de Clélia, en fermant une « écouteille » a permis que ma manière d'écouter son œuvre résonne suffisamment fort dans son monde pour que le mien se mette en résonance et m'alerte.

Les adolescents, puis les adultes, rappelle H. Rosa (p. 160) s'achoppent à cinq problématiques existentielles qu'ils doivent expérimenter et traverser pour s'affronter aux divers scénarios que nous réserve la vie : « *la menace, la mise à l'épreuve, la stimulation, l'expérience de soi et l'adaptation.* » Chacun réagira selon ses ressources individuelles, soit en franchissant les obstacles et en retirant un enseignement de l'expérience, soit en s'arrangeant pour éviter une situation et son étrangeté.

L'une des pires choses qui puissent nous arriver, d'ailleurs à n'importe quel âge de la vie, c'est le silence du monde lorsqu'il reste sourd à nos espérances et à notre quête d'une vie bonne, de la vie tout court. Une oreille en moins pour Clélia, en termes d'hypothèses, peut signifier une

peine à faire et se faire confiance, une tentative de s'éloigner du bruissement du monde due à une sensation de flottement et de tristesse, de la difficulté à donner du sens à ce qui l'entoure dont elle se protège parfois par une parole volubile. Elle expérimente une première sortie de labyrinthe, celle de l'enfance et le monde l'attend en lui murmurant qu'il va falloir partager de plus en plus de responsabilités, accepter de se transformer pour devenir meilleure, s'épanouir par un sentiment d'efficacité personnelle. Pour faire court, nous avons grandi toutes les deux.

### *Troisième fil : le rythme*

Dans le silence de l'atelier, écouter est bien plus important que parler. Un silence qui laisse place au questionnement, qui se dessaisit des savoirs, du prêt-à-penser, des définitions pour laisser émerger une réponse nouvelle si possible. Se taire en espérant que ce qu'il y a à entendre se découvre, grâce au support de l'œuvre, et vienne à notre rencontre pour déranger notre pensée, produire un écart avec ce qui était, consciemment ou non, ordonné dans nos « petites cases ». Un silence en somme apte à nous rendre plus vivants par ce « débordement » du commun que constitue l'inouï - que nous côtoyons tous - et dont parle précisément F. Jullien, cet inouï mêlé de stupéfaction, d'inattendu, d'imprévu, d'aléatoire qui nous surprend et nous bouscule. C. Coulmas (2014) rappelle que Wittgenstein dans son *Tractatus* explique que le monde et le langage coïncident et dit : « *les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde.* » On comprend alors que la fonction de l'inouï est de créer une faille, d'écarter les rives du commun afin d'introduire de la « dé-coïncidence » – un concept développé par F. Jullien (2017) - dans l'activité de pensée en apportant du neuf, de l'inventif susceptible de nous transformer et nous faire évoluer. L'inouï, en nous faisant sortir hors de nous-mêmes nous fait exister autrement.

Ce jour de la sixième séance d'art-thérapie pour Clélia, il pleuvait très fort et le ciel était sombre et bas. La pluie ne tombait pas, elle crépitait, elle martelait, elle lacérait, cascadaient contre les fenêtres, sans discontinuer. J'avais à l'esprit ce petit rythme à trois temps des mots qui valsaient entre ombre et lumière tout autour de la maison. J'aurais pu me dire que la pluie tombait, crachait, rinçait, qu'il flottait, drachait, mots qui pour moi évoquent la chute en deux temps. Mais non, c'était ce rythme ternaire qui tournait dans mes pensées et me donnait de l'élan malgré ma fatigue en fin de journée, et la météo figée dans sa brumeuse grisaille. D'une certaine manière, ma petite musique intérieure *décoïncidait* d'avec l'atmosphère générale et s'est peut-être laissé entendre par Clélia, pour finir impliquée dans la création avec une belle énergie, inattendue. Toutes deux étions plongées dans un bain sonore rythmé par les rafales d'eau et de vent, interrompu quelques minutes lors du battage de l'argile qui imposait durement au silence retranché ses « boum » et ses « clacs » d'horizon guerrier. Alors, le rythme du geste déployé par Clélia pour jeter la motte de terre sur le plateau de la table se faisait presque étincelant, fendait l'air sans hésitation. Cela changeait du ciel d'étain où le tonnerre se tenait coi. Parce que j'écoutais, parce que j'étais tout ouïe, je m'abandonnais aux bruits de la « caverne », soit mon atelier, dans une sorte de rêverie passagère qui me faisait douter du chemin à suivre pour rejoindre Clélia en direction d'une issue. Elle avançait devant moi, en colère ou simplement énervée, contente ou plus froidement adhérente à l'idée de passer à l'action, je ne le savais pas vraiment, et *in fine* de jouer le jeu. Et puis, il y a eu ce *rallentando* d'une incroyable sérénité qui nous a saisies toutes les deux dès l'instant où Clélia s'est assise et a commencé de palper la terre en fermant les yeux, tout en formant une boule de plus en plus lisse. Puis un rythme accéléré tenu a animé ses mains, un *staccato* précis et doux du bout des doigts par lequel elle allongeait un copeau de terre qu'elle repliait sur lui-même, recommençait la même opération puis ajoutait chaque petite pièce à l'ébauche du visage par des *glissandos* effectués à l'aide du pouce, dans toutes les directions. Depuis cette étape, le modelage du visage s'est déroulé « à une vitesse inouïe ». Je voyais avec quelle dextérité l'ouvrage se perfectionnait, et surtout, j'étais à l'écoute de la présence toute musicale et sonore de Clélia, aspirée et inspirée par une forme en devenir dissoute dans un bloc d'argile.

### *Quatrième fil : le silence*

Cette sixième séance et dernière, je l'apprendrai plus tard, n'a pris vraiment fin que lorsque le bruit des pas de Clélia dans les flaques courant pour attraper son bus s'est éteint. Mon retour dans l'atelier silencieux m'a comme recentrée et fait sortir de l'expérience partagée avec Clélia presque brutalement. J'avais à réfléchir.

Avant d'emballer la petite tête dans des chiffons humides pour la conserver prête à être retravaillée, j'ai pris le temps de la contempler et de la faire tourner dans tous les sens. Décidément, il n'y avait qu'une oreille. Lorsque deux jours plus tard, j'ai libéré l'œuvre de son enveloppe humide afin qu'elle sèche une fois pour toutes, j'ai pris conscience qu'en souhaitant que Clélia répare l'esthétique du visage, je me plaçais, en songeant aux remarques de J. Tainmont, du côté de la philosophie et de l'esthétique (conventionnelle), non du côté du soin. Et même, cela frisait l'attitude éducative qui reviendrait à dire « on finit ce que l'on a commencé », ou bien « tu ne sors pas de table avant d'avoir terminé ton assiette » !

L'oreille que je voulais voir laissait le côté gauche du visage appauvri dans son relief et comme muet ; alors m'est enfin apparue la nécessité de son effacement pour m'inviter à me taire, à accueillir dans le silence le besoin de retrait de Clélia. Elle osait dire *Tais-toi !* à tous ceux qui auraient l'intention de lui rebattre les oreilles avec des bons conseils et des injonctions qu'elle pensait déjà avoir entendus trop souvent. Elle s'accordait le droit d'échapper en opposant l'inouï de sa personne dont elle mesurait intuitivement la puissance, ne serait-ce que par le privilège de son jeune âge. En tout cas, Clélia manifestait son refus d'être classée dans les rayons de la bienséance et de la conformité. Rien n'était moins statique que ce visage amputé et lisse sur son côté gauche, sans même l'esquisse du trou menant au conduit auditif, visage pourtant duquel émanait une expression de recueillement souligné par la bouche fermée sur laquelle un sourire semblait affleurer, et puis, les yeux clos. J'étais touchée par ce silence voulu tout empreint de force et de fragilité, qui disait bien davantage qu'une « simple » rébellion momentanée d'adolescente. Était-ce le signe d'un profond besoin de solitude ? Marquait-elle son désir d'inadaptation, de *décoïncidence* ? d'*indisponibilité* ?

Son silence, dans son entourage, restait incompris, car il n'était pas partagé avec les autres ; il était dès lors traduit comme une colère, un sentiment de tristesse, de l'absence, tant qu'aucun mot ne viendrait de sa part fournir un peu d'explication. Ce silence se rapportait-il à de l'indicible ? Cette oreille que Clélia a refusé de modeler était-elle le signe anticipé du terme de notre relation puisque les séances d'art-thérapie allaient devoir être interrompues après cette sixième rencontre ?

### *Cinquième fil : le non-dit*

Une septième rencontre a eu lieu à la demande des parents afin de pouvoir nous dire au revoir, effectuer un bilan du suivi dans la mesure du possible et permettre à Clélia de reprendre les créations qu'elle désirait conserver avec elle. Le motif pour interrompre le suivi concernait un changement d'école et un déménagement. Par ailleurs, comme je l'ai déjà noté, les séances n'avaient pas pu se dérouler dans une régularité bénéfique à la continuité du cheminement, les rendez-vous étant à plusieurs reprises déplacés sur téléphone de la maman. Malgré tout, Clélia paraissait plus paisible depuis la cinquième séance disant elle-même qu'avec les copines c'était plus sympa, ce qu'a confirmé la maman en soulignant qu'à la maison aussi.

Après coup, lorsque Clélia et sa mère sont parties, je relève un élément : très vraisemblablement Clélia savait lors de la sixième et dernière séance qu'elle ne continuerait pas



l'art-thérapie. Si c'était bien le cas, il y avait alors un écart entre elle et moi, une information à laquelle je ne pouvais pas avoir accès, que je ne pouvais pas entendre, d'où la présence d'une seule oreille et non pas deux ? Et puisque du côté familial il fallait ne rien dire, je me suis comportée en écho à mon insu et me suis tue. L'oreille que je ne voyais pas vibrait en moi ; il se passait quelque chose mais je n'y avais pas prise. D'une certaine manière, je pense avoir été empêchée de faire mon travail, achoppée probablement dans un sentiment de rivalité maternelle de la part de la mère de Clélia.

Il a été très intéressant de pouvoir observer Clélia – qui s'est très peu exprimée verbalement ce jour-là – lorsqu'elle a emballé ses travaux pour les emmener, et tout particulièrement la petite tête en argile. C'est avec des gestes extrêmement délicats qu'elle a pris soin de ses créations. Elle s'est assurée à plusieurs reprises que le visage ne pourrait pas se casser durant le transport et tout en l'enroulant de tissu et de papier à bulles, Clélia avait une expression de sérieux intense, de totale concentration sur le moindre de ses gestes. Je savais dès lors que son implication avait été très forte dans les quelques productions qu'elle avait réalisées à l'atelier. Elle s'y était investie beaucoup plus qu'elle n'avait voulu le laisser paraître ou que la thérapeute n'avait pu le comprendre.

### *Sixième fil : l'atmosphère*

Ambiance et atmosphère. Accompagner une personne en séance d'art-thérapie par le regard ou par l'ouïe ne relève pas de la même approche bien que ces deux modalités sensorielles se complètent ou « s'épaulent » très souvent. En effet, avoir sous les yeux une peinture, un dessin, une photographie ou un modelage, par exemple, ne me renseigne pas sur mon état intérieur ou ce qui se passe dans la séance d'art-thérapie de la même manière que lorsque je me laisse convoquer par la sonorité du processus durant son déroulement : les bruits produits par le patient en train de créer ou encore nettoyant sa place de travail, sans compter le rythme de ses paroles, de sa gestuelle, le timbre de sa voix, et réciproquement me concernant.

Voir est de l'ordre du silence, du recul, de l'éloignement dans le but de donner de l'ampleur au champ de vision tout en contenant et en cernant le sujet ou l'objet d'attention ; il en va d'un certain contrôle, nous disons d'ailleurs mettre ou avoir sous les yeux, suivre des yeux. C'est moi qui regarde l'œuvre en cours ou terminée de quelqu'un d'autre en prenant le temps de m'en imprégner avant de rompre le silence pour poser des questions, en général nécessaires à la compréhension. Il est donc question, dans l'immédiat, en même temps que l'on saisit une image dans un cadrage donné, d'une mise à distance concernant la rencontre avec le sujet et l'objet. Ainsi, voir et regarder font changer de rythme dans un après-coup pourrais-je dire. Nous ressentons même alors comme un appel à la méditation, une invitation à la patience du dévoilement, et aussi du détachement. Le premier enthousiasme s'estompe avec le mouvement de retrait vers la réflexion.

Tout se passe comme si la vision se rattachait d'emblée au langage et donc aux mots qui me viennent au moment de la contemplation, à l'intellect, alors que l'audition se relie différemment à l'intériorité, par la sphère de l'intimité du lieu ainsi que des personnes en présence. Voyant, je me parle, écoutant, je me tais et m'emplis d'images plutôt que de mots. En voyant, je parviens à me distancer de l'émotion ce qui n'est pas le cas avec les sons, invisibles, qui surgissent et provoquent très rapidement de l'émotion. Lorsque je regarde une œuvre, quelle qu'elle soit, je peux l'effleurer du regard et passer à autre chose, ou bien m'y attarder longuement, accordant à chaque infime partie du tout la même attention que celle consacrée à l'ensemble de la création s'offrant à mes yeux, voire peut-être davantage. En principe, je peux regarder, contempler, puis m'en aller, puis retourner à l'œuvre, fermer les yeux, autant de fois que j'en éprouve le besoin.

Regarder une image à plat ou la dresser. Reculer, m'approcher, tourner autour, observer seulement un endroit délimité, bref, me laisser porter par les jeux d'ombre et de lumière qui m'invitent à me déplacer afin de mieux voyager dans l'œuvre, de la rencontrer de plus en plus finement. Souvent, y revenir plus tard m'apprend que je n'ai de loin pas tout vu dans un premier temps, ou que je croyais avoir vu d'une certaine façon qui ne se confirme pas ou pas entièrement. D'une séance à l'autre, il m'arrive de songer à une œuvre, de la revoir dans ma tête et même de la voir apparaître dans un rêve. Elle se manifeste à son rythme ; quelquefois, je résiste et m'efforce de l'oublier jusqu'à la prochaine fois ; à d'autres moments, je m'ajuste à ce rythme qui vient m'interpeller. Et je regarde à nouveau l'œuvre, plus tôt que prévu. Il se peut que de l'œuvre jaillisse un cri, un hurlement, ou bien un silence assourdissant, et la plainte donne à penser sans bruit. Ce sont des premières impressions, très importantes, qui font face. Je peux goûter une image, une création produite par un patient, en savourer l'élan du trait, la douceur des tons, l'harmonie des formes, la fulgurance de l'expression, etc., mais goûter relève d'une expérience individuelle, privée, qui isole et dont le partage passe par le langage, les mots, les gestes, tout cela qui biaise le vécu.

En revanche, les sons, les bruits, me convoquent instantanément et me font éprouver ici et maintenant des sensations de « *climat bien tempéré* » ou non, en référence à A. Rojas-Urrego, psychiatre, psychanalyste.

Parfois, à l'instar d'une pièce musicale, le son attaque et surprend. Il peut conférer l'impression d'un envahissement ou d'un enveloppement. A moins d'une répétition, d'un *da capo*, ou d'un enregistrement, il n'est pas possible d'y revenir, il s'évanouit aussitôt. Impalpable, invisible, sans surfaces, il peut laisser derrière lui les effets de son impact, un bourdonnement, un fourmillement, mais il a déjà disparu. En tout cas, il crée une ambiance, une atmosphère en favorisant des états d'âme plus ou moins conscients, un sentiment d'accord, de bien-être ou au contraire l'envie de se réfugier dans un endroit plus confortable à l'ouïe, voire de fuir tout à fait. Une ambiance sonore génère des sentiments, des mouvements d'affect qui nous renseignent sur le degré d'équilibre que nous ressentons entre notre intériorité et le monde environnant et ce que nous en manifestons est créateur d'atmosphère. On peut donc parler d'une esthétique de l'atmosphère qui désigne la connaissance que nous pouvons avoir de l'expérience sensible. Nous pourrions penser qu'il est futile de parler d'ambiance, d'atmosphère puisque cela évoque un univers flou, vague, indéterminé car quoi de plus commun, de plus partagé que l'atmosphère qui nous enveloppe, à l'intérieur de laquelle nous faisons l'expérience de notre corps en relation avec l'espace. Cependant, en se rapportant à la *théorie des atmosphères* abordée du point de vue philosophique par Hermann Schmitz qui propose une néo-phénoménologie, et du point de vue de « *l'aesthétique* » conceptualisée par Gernot Böhme on saisit toute l'importance du champ de leur réflexion susceptible de nourrir la clinique art-thérapeutique par l'étude d'une forme d'expérience vitale. C. Flécheux (2019) rappelle que G. Böhme dit ainsi que la tâche de la nouvelle esthétique « *est de développer la perception en tant que modalité de la présence corporelle et prendre en considération l'impact affectif de l'objet de la perception.* » Sans pouvoir approfondir ici la théorie des atmosphères très intéressante pour la clinique de l'art-thérapie, je renvoie le lecteur au Mémoire de Master 2 de A. Comelli (2013) *L'esthétique à l'époque de l'esthétisation du réel : la théorie des atmosphères*, qui figure dans la bibliographie.

### ***Septième fil : sonorité de l'œuvre***

L'oreille, aussi bien comme partie organique du corps (Körper) que comme extension sensible du corps propre dans le monde (Leib) est source inspirante pour certains artistes, dans différents domaines d'expression, y compris celui de la chirurgie esthétique et de la reconstruction de l'organe lui-même.

L'oreille est peinte, dessinée, modelée, sculptée, jouée. Tintin et L'Oreille cassée, l'oreille coupée de Vincent, L'Oreille-Cloche de Magritte, Paul Klee et ses Polyphonies dans la série des Rythmes, Roland Topor et ses multiples notes d'humour par l'illustration de l'oreille, Stelarc faisant pousser une oreille sur son avant-bras, Gérard Garouste et ses personnages en recherche d'écoute, pour ne citer que ceux-ci. Musique, arts plastiques, architecture et urbanisme, arts scéniques bref, l'écoute est très représentée ou évoquée dans moult disciplines artistiques.

L'artiste suisse Cécile Hug, plasticienne, architecte de paysage intérieur, cueilleuse et créatrice sonore, explore de tout son corps la corporéité et la féminité en mettant en scène une rêverie du « *Corps-orchestre* ». La recherche, le travail et les installations de Cécile Hug sont une rencontre profonde avec ma pratique d'art-thérapeute. Notamment par la thématique de l'écoute et de l'oreille, cette dernière modelée à partir d'un modèle réel. Isolée ou reproduite en grand nombre, cette oreille est spatialisée, tantôt dressée, attentive, curieuse, ostensiblement à l'œuvre, tantôt répartie en un tapis d'oreilles alignées très régulièrement sur le sol ou sur une plaque de marbre, ou encore appliquée et répétée sur un mur. Elles sont aussi déposées simplement en ligne sur une feuille blanche. Je n'arrive pas à dire à la suite les unes des autres car chacune est singulière, avec son intimité, sa responsabilité. En les observant, on perd l'idée de paire.

Oreilles blanches voire délicatement colorées, droites ou couchées, elles sont là dans leur calme disposition à nous regarder, prêtes à dialoguer. Indiscrettes ? C'est possible. Elles inspirent, expirent... inspirent, expirent... inspirent, expirent... Notes de musique au seuil du silence, elles rythment comme un souffle notre contemplation. À nous de composer. Leur apparence est toute de douceur, légère, jolie à mon goût, vivante, presque vibrante. Oreilles en proie à l'émotion car parfois tendrement rosées sur les bords du pavillon. Et puis, quoique bien accrochées à leur support dépouillé, tout de blancheur jamais crue ni exsangue, je les sens frémir dans l'air, comme dans une attention flottante, apaisantes. On pourrait se sentir épiés car là les murs ont des oreilles. Ce n'est pas mon ressenti. C'est le monde qui est à notre écoute ; il nous attend afin que nous existions, que nous collions notre oreille pour écouter sa rumeur.

L'une, parmi toutes les autres m'a saisie véritablement. Une oreille ambrée couchée dans un nid d'oiseau, l'ourlet et le lobe à peine et tendrement protégés par une petite touffe de mousse verte et dorée. Est-elle dormante ? Simplement détendue ? Abandonnée ? Lasse ? En pleine digestion ? En gestation ? Grave ? Méditante ? Pour moi, elle n'est ni fermée, ni en colère, encore moins indifférente. Elle est confiante, présente, prenant soin d'elle, nue mais aussi protégée.

Les œuvres créées dans l'atelier engendrent des vécus, elles se vivent, nous touchent et nous transforment, la le thérapeute aussi bien que la personne accueillie et accompagnée. Il y a à voir et tout autant à écouter, en y étant ! Écouter le processus, le cheminement, la forme se faisant - Paul Klee disait « *Werk ist weg* » -, sans doute est-ce bien une spécificité de l'art-thérapeute. Être tout ouïe en conjuguant cette modalité avec une attention flottante, étoffée d'une sollicitude « *devançante* » telle que la décrit Heidegger, essence même de tout thérapeute, selon Binswanger.

## Conclusion

Vision et audition sont deux sens qui « *se touchent* » selon l'expression de J.-L. Nancy (2002, p. 15), et qui collaborent, vibrent avec tous les autres sens. Mais s'il est question de présence visuelle et de pénétration sonore, c'est toujours de la profondeur de la résonance qu'il s'agit, appréhendée dans des formes différentes.

Que signifie écouter de tout son être... L'association de toutes nos modalités sensorielles s'impose, mais également le concours d'une troisième et d'une quatrième oreille. De plus, notre oreille interne produit normalement des otoémissions grâce aux cellules ciliées internes, qui

circulent à contresens en direction du tympan, et qui se mêlent aux vibrations sonores nous parvenant de l'extérieur. C'est dire toute la complexité dont est tissé l'acte d'entendre. On peut se demander dès lors dans quelle mesure on ne finit pas par n'entendre que soi-même !

Coprésence, coexistence, rencontre, altérité, voici une multiplicité de rythmes qui font d'un espace-temps un lieu plus ou moins vibrant et sonore, plus ou moins agréable ou déplaisant. C'est là qu'au sein de la relation thérapeutique peut s'installer une confiance, dans un dispositif résonant propre à la découverte de sens, c'est-à-dire du sens qui renvoie à quelque chose ou à quelqu'un, qui retentit et résonne à l'extérieur de soi ou en soi et, souligne J.-L. Nancy (p. 24), « *Un soi n'est rien d'autre qu'une forme ou une fonction de renvoi.* »

Écouter c'est vouloir être avec, en l'occurrence la patiente ou le patient, et parfois, afin de mieux l'entendre, il faut fermer les yeux, ne plus avoir la personne à portée de vue afin d'entrer en solidarité avec ce qui nous entoure, lui et moi, sans abandonner l'espace à sa vie propre mais en se protégeant de cette façon contre les excitants ou les « distrayants ». Il n'est pas question de privilégier à tout prix l'ouïe qui a besoin de composer avec les autres sens, de même qu'il n'y a pas qu'une manière de percevoir le monde.

Les mots contiennent une énergie, une puissance sonore susceptible de transformer nos espaces intérieurs peuplés de toutes nos représentations, images, idées, pensées, concepts ainsi que des sensations qui les précèdent ou bien qui s'ensuivent. La parole peut être aussi mortifère que thérapeutique, le son aussi infernal qu'angélique. Nous sommes faits d'habitudes sonores qui ne nous interpellent plus et dont l'enveloppe, d'une certaine façon, contribue à nous assoupir. Décoïncider de leur « normalité », à tout le moins tenter une nouvelle écoute de leurs souffles, de leurs rythmes, de leurs bruissements ternis par la répétition permet de les re-contextualiser dans le flux d'expériences en cours en modifiant les rapports entre l'extériorité et l'intériorité. D'autres airs créent d'autres atmosphères, meilleures ou délétères, toutefois, un bouleversement, un déplacement, une stridence, un murmure dans l'espace de l'atelier vient faire dresser l'oreille à d'inattendus entendements. L'atmosphère participe du cadre thérapeutique et le déborde en l'incluant dans une sorte de paysage sonore pouvant varier d'une séance et d'une rencontre à l'autre.

Aucune œuvre n'est muette. Encore faut-il s'exercer à entrer dans sa sonorité, trouver et découvrir sa rythmicité, sa pulsation, ses murmures ou ses cris, sa respiration singulière, parfois son étouffement, sa mélodie poétique interne. Je comprends mieux que le monde des sons me permet de me déplacer d'une manière jouissive - je peux m'abandonner et développer un regard créatif - à travers la sonorité d'une œuvre, un geste, un mouvement, un regard, un texte, et pourquoi pas une odeur par exemple. Alors, peut-on parler ici d'une méthode d'écoute de l'œuvre ? Oui, pour autant que la patiente ou le patient éclaire de son côté les intuitions du, de la thérapeute et que l'œuvre soit toujours mise en résonance avec le contexte de sa production.

En somme, voulant voir deux oreilles et non pas une seule, peut-être avais-je besoin d'entendre un rythme à deux temps, métronomique, la scansion des secondes se succédant inéluctablement alors qu'un seul temps m'entraînait dans une toute autre danse. Celle que j'avais à inventer en découvrant ses rythmes invisibles.

Ouïr : écouter, entendre, obéir. J'ajouterais désobéir. Désobéir toutefois non pas dans le sens d'une attitude de refus égoïste, d'une décision sur un coup de tête, la manifestation d'un caractère borné, une sottise provocation envers l'autorité, mais dans le sens d'un éthos qui obéit à soi afin de grandir, d'affirmer et de préserver un sentiment d'intégrité, de dignité. Dire non c'est se démarquer des autres, du prêt-à-penser, des opinions admises, d'une ambiance d'arrière-fond paisible propre à faire songer que tout le monde s'entend bien, dans un espace, un groupe, une société donnés. C'est le fameux « on » inauthentique décrit par Heidegger. Ainsi, faire un pas de

côté marque une autonomie pouvant aller de la dissidence à la sédition, qui exige le courage de la solitude, un réel courage éthique. Obéir à soi, suivre son projet équivaut à se séparer de ceux qui ne pensent pas de la même manière, qui ont des avis différents, en mesurant les conséquences autant que faire se peut.

Écouter et désobéir, ou disons plutôt s'obéir, obéir à soi, comme une recherche d'équilibre rythmique entre intellect et sensibilité. Autrement dit, laisser sourdre et s'affiner une sagesse intérieure potentielle.

Ainsi donc, au terme du cheminement qui nous a emmené.e.s jusqu'ici, la situation exposée ci-dessus peut être comprise comme une expérience éclairante d'individuation.

*Le Mont-sur-Lausanne*  
*Avril 2021*

## **Bibliographie**

- Anzieu, D. *et al.* (2000). *Les enveloppes psychiques*. Paris, Dunod, 2<sup>e</sup> éd.
- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris, Dunod, Psychismes.
- Bonfand, A. (2008). *L'œil en trop*. Paris, Éd. de la Différence, coll. Matières d'images, 2<sup>e</sup> éd.
- Conty, P. (1996). *La Géométrie du labyrinthe*. Paris, Albin Michel.
- Derrida, J. (1997). *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris, Galilée.
- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2<sup>e</sup> éd.
- Eliade, M. (1985). *L'épreuve du labyrinthe*. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet. Paris, belfond.
- Jullien, F. (2020). *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*. Paris, Grasset, Biblio essais.
- Jullien, F. (2019). *L'inouï*. Paris, Grasset.
- Lecourt, E. (2000). L'enveloppe musicale. Dans : Anzieu, D. (Dir.), *Les enveloppes psychiques* (pp. 223-246). Paris, Dunod, 2<sup>e</sup> éd.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, coll. *tel*.
- Nancy, J.-L. (2002). *A l'écoute*. Paris, Galilée.
- Noudelmann, F. (2019). *Penser avec les oreilles*. Paris, Max Milo Éditions, Voix Libres.
- Ovide, (1992). *Les Métamorphoses*. Trad. G. Lafaye. Paris, Gallimard folio classique.
- Quignard, P. *La haine de la musique*. (1996). Paris, Calmann-Lévy, Gallimard folio.
- Rosa, H. (2018). *Résonance – une sociologie de la relation au monde*. Paris, La Découverte, Théorie critique.
- Roussillon, R. (2005). *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. Paris, Puf, coll. Quadriges, 2<sup>e</sup> éd.
- Soesman, A. (1998). *Les 12 sens. Fenêtres de l'âme*. Trad. Van Der Heijde P. & Van Der Heijde F. Paris, Triades.
- Szendy, P. (2017). *Prêter l'oreille. Petite conférence sur l'écoute*. Montrouge, Bayard Éditions, coll. « Les petites conférences ».

## Articles

Barbaras, R. (2021). « Le désir vise le monde lui-même ». Dans : *Philosophie magazine*, 148/21, 69-73.

Burnet, R. (2015). « Entendre, écouter, obéir dans le christianisme ancien ». Dans : *Pallas*, 98 / 2015, 145-153, (en ligne), mis en ligne le 14.03.2016, connexion le 01.06.2020. Disponible à : <http://journals.openedition.org/pallas/2715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pallas.2715>.

Brun, A. (2015). « La rencontre analytique dans les dispositifs à médiations thérapeutiques, aux limites de l'analyse ». Dans : *Rev. Latinoam. Psicopat.Fund.*, Sao Paulo, 18(2), 234-252 jun. 2015. Disponible à : <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2015v18n2p234.4>

Foisy, S. (1988). Compte rendu de « Mikel Dufrenne. *L'œil et l'oreille*. Essai, L'Hexagone, Montréal, 1987, 207 pp. ISBN 2-89006-258-9 ». Dans : *Philosophiques*, 15 (1), 234-240. Disponible à : <https://doi.org/10.7202/027047ar>, consulté le 31.10.2019.

Coulmas, C. (2014). *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental vol. IV. L'ouïe*. Disponible à : <https://paris-sorbonne.academia.edu/CorinnaCoulmas>.

Flécheux, C. (2019). « Atmosphères : de la sensation à la production ». Dans : *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* (en ligne) 46/2019, mis en ligne le 12.12.2019. Disponible à : <http://journals.openedition.org/cps/3215> ; DOI : 10.4000/cps.3215, consulté le 13.07.2020.

Gallet, B. (2001). « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique ». Dans : *Le Portique* (en ligne) mis en ligne le 09.03.2005. Disponible à : <http://journals.openedition.org/leportique/2017>, consulté le 30.04.2019.

Gratier, M. (2001). « Harmonies entre mère et bébé. Accordage et contretemps ». Dans : *ERES « Enfances & Psy »*, 2001/1, No 13, 9-15, ISSN 1286-5559, ISBN 2-86586-849-4. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2001-1-page-9.htm>, consulté le 17.04.2020.

Herz, G. (2015). « L'ouïe, « ce sens aveugle » : le statut de l'ouïe dans la vie pratique et religieuse chez Philon d'Alexandrie ». Dans : *Pallas*, (en ligne) mis en ligne le 14.03.2016. Disponible à : <http://journals.openedition.org/pallas/2723> ; DOI : 10.4000/pallas.2723, consulté le 29.01.2020.

Korff-Sausse, S. (2013). « Hommage à Daniel Stern, 16 août 1934 - 12 novembre 2012 ». Dans : *Éditions Cazaubon « Le Carnet Psy »*, 2013/1m, No 168, p. 22 à 25, ISSN 1260-5921. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2013-1-page-22.htm>, consulté le 18.04.2020.

Mellier, D. (2012). « Être-avec-l'autre », le penseur de l'intersubjectivité ». Dans : *ERES « Spirale »*, 2012/4, No 64, p. 135 à 138. Disponible à : <http://www.cairn.info/revue-spirale-2012-4-page-135.htm>, consulté le 17.04.2020.

Rosenblum, O. (2013). « Hommage à Daniel Stern, 16 août 1934 – 12 novembre 2012 ». Dans : *le Divan familial*, 2013/1 (No 30), pages 157 à 160, mis en ligne sur Cairn.info le 14/06/2013. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2013-1-page-157.htm> ; DOI.org/10.3917/difa.030.0157, consulté le 13.03.2021.

Stitelmann, J. (2012). « Modalités, un concept phénoménologique pour les thérapies expressives ». Disponible à : <http://www.l-atelier.ch>. consulté le 11 avril 2021.

Tainmont, J. (n.d.). « L'oreille ou le mythe de la Caverne. Histoire de la découverte du Labyrinthe, de l'Antiquité au siècle des lumières ». Disponible à : <http://www.sartonchair.urgent.be/file/236>, consulté le 03.03.2020.

Utaker, A. (1996). « Le problème philosophique du son chez Ferdinand de Saussure et son enjeu pour la philosophie du langage ». Dans : *Revue-Texto.net* (en ligne), mis en ligne mars 2005. Disponible à : [http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur Saussure/Utaker Probleme.html](http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur%20Saussure/Utaker%20Probleme.html), consulté le 29.01.2020.

Valade, B. (2016). « Les cinq sens : diversité et divergences de savoirs désunis ». Dans : *C.N.R.S. Editions « Hermès, La Revue »*, 2016/1 No 74, p. 31 à 42, ISSN 0767-9513, ISBN 9782271090171. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-31.htm>, consulté le 17.04.2020.

Vandenbroucke, B. (2007). « Les sensorialités en psychanalyse ». Dans : *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2007/2, No 122, p. 73 à 81, ISSN 0984-8207. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-2-page-73.htm>, consulté le 17.04.2020.

### **Mémoire**

Comelli, A. (2013). *L'esthétique à l'époque de l'esthétisation du réel : la théorie des atmosphères*. [Mémoire Master 2, Spécialité Esthétique et Philosophie de l'art ] Université Paris-Sorbonne, Paris IV, UFR DE PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE, Septembre 2013. <https://paris-sorbonne.academia.edu>

### **Dictionnaires**

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont et Jupiter, Bouquins.

Laplanche, J. & Pontalis, J.-B., sous la dir. De Lagache, D. (1997). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF, 13<sup>e</sup> éd.

### **Figures**

1-2-3 : « L'oreille et l'audition – Forum Ecoute ». Disponible à : <https://ecoute.ch/loreille-et-laudition/>, consulté le 18.04.2020.

