

Article original

## Les moments narratifs du groupe thérapeutique d'enfants. Temps et récit en situation clinique et thérapeutique

### Narrativity in therapeutic group of children. Time and narration in clinical and therapeutic position

P. Spoljar \* ,<sup>1</sup>

Service de psychiatrie infantojuvénile, hôpital Simone-Veil, 1, rue Jean-Moulin, villa Bruneton, BP 106, 95160 Montmorency, France

Reçu le 20 avril 2004 ; accepté le 29 juin 2004

#### Résumé

Cet article analyse la dimension de *récit* immanente au groupe thérapeutique de jeunes enfants (psychotiques) en élaborant la notion de « *récit de groupe* », fondé dans une essentielle réciprocité entre narrativité et temporalité, et structurellement situé entre les « enveloppes pré-narratives » décrites par D. Stern et le « *conte* » mis en œuvre par J. Hochmann. L'herméneutique de P. Ricoeur permet appréhender la logique narrative à l'œuvre dans ce travail thérapeutique dans le temps même du déroulement du groupe, à l'image d'une « assimilation prédicative » qui permet d'accéder à cette causalité spécifique de la compréhension narrative. Le mouvement thérapeutique de nouage des liaisons prospectives et rétrospectives du temps vécu s'appuie sur deux modes spécifiques d'articulation : une « synthèse de l'hétérogène » établissant des liaisons psychiques en rassemblant par un fil narratif les fragments composites des expériences du groupe ; une « structure d'enchâssement » formant un tissu des différentes compositions singulières au niveau global du « *récit du groupe* ». Le « *récit du groupe* » apparaît ainsi conjointement comme la forme d'un déploiement temporel et le métarécit de son propre devenir, c'est-à-dire la réécriture continue de l'interprétation de son propre mouvement.

© 2004 Elsevier SAS. Tous droits réservés.

#### Abstract

This article analyses the size of immanent narration to the therapeutic group of young children (psychotics) elaborating the idea of the “narration of the group”, based on an essential reciprocity between narrativity and temporality, and structurally placed between the “pre-narratives envelopes” which are described by D. Stern and the “tale” implemented by J. Hochmann. The hermeneutic of P. Ricoeur allows to understand the narrative logic working in therapeutic work in time of the unfolding of the group, like a “predicative assimilation” which allows to reach this specific causality of the “historian” understanding. The therapeutic activity of the knot of the prospective and retrospective connections of the lived time leans on two specific methods of articulation: a “synthesis of the hererogeneous” which establish psychical connections getting together, by a narrative thread, the composite chips of the group experiences; A “setting structure” which creates a weave of the different singular compositions at the global level of the “narration of the group”. The “narration of the group” appears jointly as the form of a temporal spreading out and the metanarration of his own becoming, that is to say the continuous rewriting of the interpretation of his own moving.

© 2004 Elsevier SAS. Tous droits réservés.

*Mots clés* : Thérapie ; Groupe ; Enfant ; Récit ; Texte

*Keywords* : Therapy; Group; Child; Narration; Text

\* Auteur correspondant. 6, rue Salvador-Allende, 92000 Nanterre, France.

Adresse e-mail : [philippe.spoljar@ch-simoneveil.fr](mailto:philippe.spoljar@ch-simoneveil.fr) (P. Spoljar).

## 1. La perspective formelle

Cette étude propose d'expliciter la logique narrative qui sous-tend la dynamique d'un groupe thérapeutique « classique » de jeunes enfants (4–6 ans) aux troubles graves de la personnalité, et qui n'ont que peu ou pas d'accès à la parole. L'objectif poursuivi sera de mettre en perspective la dimension de *récit*, compris comme une composition « des faits et des expériences passées, retravaillées par la mémoire » [1] et coextensive à ce dispositif particulier de soins, à partir de l'expérience temporelle qu'il constitue et des situations narratives qui innervent son mouvement thérapeutique.

Il s'agira ainsi de mettre en exergue l'intelligibilité des processus narratifs en jeu dans un tel groupe, selon ce paradigme du récit dont la pertinence a d'ailleurs déjà été affirmée dans des contextes proches, qu'il s'agisse de la référence psychanalytique [24] ou sémiotique [11]. Nous suivrons ici plus particulièrement les perspectives ouvertes par l'herméneutique de P. Ricoeur qui se fonde dans cette essentielle réciprocité entre narrativité et temporalité [31–33]. Ricoeur s'appuie en effet sur la cohérence et l'unité fonctionnelle des multiples genres et modes narratifs pour poser l'hypothèse que « [...] le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel* » [35]. C'est dire que ce qui peut être raconté se déroule temporellement et ce qui arrive dans le temps peut être raconté. En tirer les conséquences dernières mène à penser que « [...] tout processus temporel n'est reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre » [35]. Et au-delà de ce caractère temporel commun, c'est l'ancrage narratif, appréhendé dans le *temps même* du déroulement du groupe thérapeutique, qui distinguera la notion de « récit de groupe » développée ici, de celle de « conte », proposée par J. Hochmann, relativement à la même situation de soin, mais qui se situe cependant dans l'après-coup d'une activité *secondé* du raconter.

La perspective privilégiée ici est donc avant tout formelle, la forme en question étant celle d'un flux temporel ordonné par la narrativisation d'événements qui ont lieu dans la durée de l'activité soignante, et qui s'enracinent dans un substrat tout à la fois matériel, langagier, actantiel, pulsionnel, idéel, etc. Le temps singulier du groupe se nourrit en effet de tous les « accidents » qui traversent, emplissent et finalement constituent sa durée, en se démarquant à ce titre de la consultation thérapeutique duelle, qui privilégie des modalités distinctes, en particulier discursives (monologique–associatif, dialogique–didactique, etc.). Il ne s'agit cependant aucunement d'opposer radicalement ces deux positions thérapeutiques autour de la dichotomie « narratif » vs « discursif », au moins pour cette raison première que toute narration s'appropie et inclut aisément toutes les séquences verbales explici-

tes — nominations, prescriptions, appréciations, interrogations, interjections, commentaires, etc. — qui traversent de part en part la vie du groupe. Réciproquement, le rapport soignant, quel qu'il soit, semble inconcevable sans quelque expansion narrative : les injonctions rééducatives « pures » (si cette expression peut avoir un sens), aboutiraient au dresage, un discours associatif « pur » au délire, etc. Aucune rencontre patient–soignant ne semble en effet pouvoir s'aménager sans une référence historique minimale et sa mise en forme narrative (l'histoire du patient ou de sa maladie), quand bien même ce récit serait relaté par un tiers et réduit à la plus sommaire anamnèse. De fait, et dans tous les cas, la simple succession des rencontres entre l'enfant et le thérapeute noue déjà la trame d'une histoire. Notre propos vise donc avant tout d'éclairer la constitution de cette strate de l'expérience qui se révèle nécessairement présente dans la vie d'un groupe thérapeutique, alors que la méthodologie du projet soignant (verbalisation, interprétation, rééducation, création, etc.) peut, quant à elle, varier dans une assez large mesure sans déplacer ou dénaturer cette assise narrative.

Cette investigation s'appuie sur une pratique en milieu pédo-psychiatrique dont l'intérêt est, si l'on peut dire, la « banalité » même de sa mise en œuvre : deux adultes (une psychomotricienne et un psychologue), quatre enfants, à raison de deux séances hebdomadaires d'une heure, rituellement terminées par un « goûter », sans protocole directif autre que les consignes les plus générales de non-agression de l'autre et de respect du cadre. Les enfants sont ainsi invités à se rencontrer, à trouver et à utiliser des jeux, jouets ou activités pour en « faire quelque chose », y compris ne pas donner suite à cette proposition. L'implication des adultes soignants ambitionne d'une part de faire « vivre » ce groupe, c'est-à-dire de façon primordiale d'en refuser la destruction (en prévenant sa dislocation, contrôlant les décharges pulsionnelles, étayant les affaissements dépressifs trop sévères, dégageant les éléments inhibiteurs, soutenant les investissements des personnes, objets et activités, protégeant chacun des charges anxieuses, etc.), et, d'autre part, à en ressaisir le dynamisme dans un travail de symbolisation qui se déploie au creux de cette forme initialement évidée du « temps qui passe » ensemble. La spéculiarisation de ce devenir se saisit tour à tour des flux pulsionnels, imaginaires, et aussi bien sensoriels, pour tenter de les articuler en « unités » d'expériences subjectives, au plus près des « schémas d'événements ressentis » [38] décrits justement par D. Stern comme « enveloppes prénarratives », et qui représentent « [...] un contour de changement dans le temps, décrivant une trajectoire dramatique de tension. » [38]. Cette mise en forme d'objets mentaux induite par le travail de soin participe à une assumption psychique qui ambitionne d'ouvrir, orienter et aménager « cet espace où le Je dois advenir » [5], en lui proposant différentes figures d'étayage. Il s'agit donc bien d'un dispositif « classique », qui constitue le quotidien de nombreux services de psychiatrie infantojuvénile et hôpitaux de jours en charge soignante d'enfants dont les troubles se déclinent du symptôme névrotique pénalisant aux faillites psychotiques et autistiques sévères.

<sup>1</sup> Docteur en psychopathologie clinique. Docteur ès lettres. Chargé d'enseignement (Université Paris-VII). Chercheur associé à l'école doctorale de l'UFR Sciences Humaines Cliniques (Paris-VII). Psychologue clinicien.

## 2. Temporalités thérapeutiques

C'est tout d'abord, par sa nature et sa fonction, le *cadre* même qui garantit la possibilité d'existence du groupe, en ceci que « les soignants sont les garants symboliques de la continuité spatiotemporelle de l'enfant dont ils ont la responsabilité. » [22]. Le cadre du groupe — qui englobe les aspects habituellement définis comme « *cadrage* » (repérage du lieu et des activités), « *encadrement* » (référence aux soins et aux adultes qui les effectuent) et « *dispositif* » (règles concrètes qui s'organisent autour d'une unité de temps, d'espace, d'action et de population) [39,10] — autorise, en outre, la constitution de « compositions temporelles » en offrant son assise symbolique immanente au jeu des différentes coupures qui le structurent. Les césures initiale et terminale qui marquent le début et la fin du groupe, d'une totale régularité de droit et d'une grande ritualité de fait, déterminent sa scansion la plus immédiate en dessinant un périmètre stable permettant de situer tout événement interne ou externe. Le commencement et la terminaison des activités opèrent ainsi comme bornes temporelles et armature logique d'une série complexe de nouages : « *liements* » et « *déliements* » dans l'ordre symbolique (du jeu), *début et fin* du point de vue de l'histoire (de la séance), *entrée et sortie* du point de vue des acteurs (les enfants), *conjonction et disjonction* du point de vue des actants (les rôles par eux tenus), *liaisons et déliaisons* du point de vue psychique, etc. Les durées immanentes aux vies de chacun se conjoignent récursivement dans l'imposition de ce cadre matériel, logique et temporel commun pour former cette durée singulière, spécifique au collectif, — qui est aux temporalités individuelles, si l'on peut avancer cette image, ce que « l'illusion groupale » [3] est à l'idéal du moi individuel. Et c'est bien *dans et de ce temps* — dont l'hypothèse suivie ici affirme l'essence narrative —, que sont attendues en retour l'induction et l'étayage d'un processus de changement.

Les séances se répètent et le rythme de leur retour permet leur ancrage dans le passé (la dernière fois et les précédentes) et dans le futur (la prochaine fois et les suivantes), établissant un tissage anaphorocataphorique entre ce qui a (peut-être) actuellement lieu, ce qui a (probablement) déjà eu lieu et ce qui aura (éventuellement) lieu, si l'on peut ainsi mesurer l'incertitude de ce qui « (se) passe ». La conjonction de ces « restes de vie » [16] dans la construction du présent et de la durée que précipite la rencontre régulière des enfants et des adultes apparaît dès lors sans doute moins déterminée par cette forme que Kant affirmait transcendante, c'est-à-dire a priori de l'expérience, que par cette activité mentale de liaison entre les « choses » présentes, passées et futures, initialement décrite par saint Augustin, et dont l'analyse s'avère ici décisive pour notre propos : « [...] les choses futures et les passées ne sont point, et à proprement parler on ne saurait dire qu'il y ait trois temps, le passé, le présent et le futur : mais peut-être on pourrait dire avec vérité, qu'il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et le présent des choses futures. Car je

trouve dans l'esprit ces trois choses que je ne trouve nulle part ailleurs : un souvenir présent des choses passées, une attention présente des choses présentes, et une attente présente des choses futures » [37]. On appréciera rapidement l'essence narrative de cette activité de liaison — précisément assez défaillante chez de tels enfants — en ce qu'elle s'affirme *in fine* comme celle d'une durée humaine vécue dans une histoire personnelle (et partagée). Dans le temps de sa reprise par le « conte », « [I]es soignants, ainsi, incarnent, dans une histoire qui tendrait à se figer ou à se perdre, à la fois la mémoire qui résume les épisodes précédents et l'ouverture différente qui annonce un « à suivre » » [22]. Dans ces liaisons prospectives et rétrospectives du temps vécu — parfois verbalisées (toujours au début et à la fin, puisque les « bonjour » et « bonsoir » ont aussi une valeur de relais temporel) — travaille le sens historique qui émerge de cet « *espace-ment* » récurrent, où la signification se distingue radicalement d'une simple parataxe des différentes temporalités des personnes (adultes et enfants).

Ces formes temporelles sont à la base de toute expérience qui n'est pas purement sémantique ou purement abstraite, et se matérialisent en outre assez souvent dans les changements d'espace. C'est tout d'abord le franchissement d'un seuil et la (ré-)appropriation d'un site (l'atelier), puis sa forme inversée pour conclure l'activité du groupe, qui opèrent ce balisage des durées. Les paroles se surajoutent alors à un ensemble large et diversifié de signes de ponctuation, et c'est ensuite le style propre de chaque participant qui pourvoit aux formes plus singulières de césurage, quand s'annonce par exemple le moment du rangement des jouets, du goûter, etc. Notre outil de soin le plus élémentaire est donc le partage du temps et de l'espace dont chacun joue, plus ou moins sciemment, à chaque instant. S'il n'est encore ici question que de « différences », il apparaît déjà que les liaisons qui surgissent de cet ordonnancement, promues et protégées par les soignants, vont tendre à s'entrelacer en tissu narratif.

Le moment clinique suivant, comme on trouve tant d'autres dans la vie d'un groupe, donne l'exemple d'un « *retrait* » dans l'espace qui va permettre une sorte de déploiement dans le temps d'une « *action* » initialement très confuse. Cet « *informe* » [28] trouvera un visage en devenant une figure narrative qui s'inscrit comme une « *péripétie* » d'une « *intrigue* » plus large et qui ouvre un temps thérapeutique enclavant un processus de recomposition psychique. Initialement esquissée par quelques mouvements réactifs et désordonnés, une histoire finira en effet par se découper sur ce fond primitivement chaotique.

La scène débute à un moment où les activités du groupe se déroulent, comme bien souvent, dans un certain « débraillé ». Les enfants s'agitent dans tous les sens lorsque, assez subitement, Steven, contrarié sans raison manifeste, apparaît débordé par cette effervescence et décide de s'éloigner ostensiblement de l'ensemble des autres enfants. Il hésite quelques instants, et on le voit alors repérer, dans le placard qui sert à ranger les jouets, une étagère qui semblerait bien pouvoir lui servir de refuge, sans doute dans l'attente de jours meilleurs.

Steven se dirige vers cette terre d'asile d'un pas décidé et entreprend d'y faire place nette. Les jeux qui sont entreposés là sont rapidement évacués et il commence à s'y installer en se choisissant un jouet de compagnie, puis en refermant à moitié la porte du placard, ne laissant plus apparaître qu'une ouverture très étroite avec « le monde extérieur ». Steven préfère apparemment rester seul et il demeure prostré sur son étagère, sans appétence particulière pour autre chose que cette poupée qu'il a conservée avec lui. Le désir de se mettre à l'écart nous est ainsi clairement signifié, mais c'est bien l'unique constat relatif à cette situation que l'on puisse faire pour l'instant.

Le rapport se profile alors rapidement entre le *lieu de l'écart* et ce qui porte en germe un *temps de « suturation »*, celui dans lequel des processus réparateurs vont pouvoir intervenir. Il en va dans cette situation d'un repli dépressif, un « lâcher-prise » qui produit son enclave comme une *Gestalt*. Ce temps n'ouvre cependant à une quelconque efficacité thérapeutique que si un tel retrait se voit symboliquement marqué par le dispositif de soin, ce qui n'exige pas forcément la profération d'une interprétation canonique des contenus, comme cette présentation typique de Ralph (enfant schizophrène) par F. Tustin : « Il s'enferma dans un placard de la salle de traitement [...]. J'interprétais qu'il entrait en moi — représentée par la mère-placard pleine d'enfants [...]. Le lendemain il entra (à nouveau) dans le placard [...]. J'interprétais : il voulait déranger mes bébés, en remuant les choses qui se trouvaient à l'intérieur de mon placard (mon ventre) et en y laissant tomber du caca » [41]. Il nous semble bien plutôt que ce soit le texte du récit qui donne sa « valeur », — au sens saussurien du terme, c'est-à-dire sa signification dépendant d'une position, d'une forme et d'une fonction dans un système —, à chaque fragment, et non pas sa thématique transindividuelle. Et il s'agit tout d'abord d'attester qu'il ait (un) lieu, c'est-à-dire une scène, pour qu'il ne retombe pas dans le rien d'une in-différence, et que cet écart s'éprouve justement comme une différence inaugurée par l'enfant, en devenir vers un éventuel statut d'événement, à savoir la péripétrie d'une histoire singulière. Affirmer ceci est déjà plus que d'insister seulement — à juste titre, au demeurant — sur la nécessité de prendre en compte un contexte pour comprendre un sens. En effet, « À défaut d'être raconté, le travail avec l'enfant [...] risque de s'enliser dans un bruit de fond ennuyeux ou de verser dans la mystique rédemptrice d'un amour fusionnel, immédiat et inénarrable [...]. Un programme de soin doit se muer en histoire pour que les soignants parviennent à maintenir, longtemps et de manière continue, un climat d'accueil intéressé qui invite l'enfant à investir positivement ses processus mentaux. » [22]. C'est donc sur le plan narratif que peut s'opérer un dégagement dans une histoire possible qui reconfigure ses émergences inabouties lorsque, sur le plan psychique, menace un débordement pulsionnel en butte à l'incapacité d'une maîtrise, d'une satisfaction, ou d'une substitution. Dans ce contexte et à ces conditions, l'écart, inscrit grâce au maintien du cadre, trace les contours d'une enveloppe dans laquelle seront initiés et contenus les proces-

sus réparateurs de type dépressif — dont Winnicott a livré cette lumineuse analyse : « La dépression est un mécanisme de guérison : elle couvre le terrain de bataille d'une sorte de brume, permettant un tri à une allure réduite, laissant le temps à toutes les défenses possibles d'entrer en jeu, et à une élaboration de s'effectuer, de sorte qu'une guérison spontanée peut éventuellement avoir lieu » [45], et il s'agit là pour les thérapeutes d'en permettre la survenue. L'écart dans l'espace, dans le site commun de l'atelier, émerge comme intervalle de recomposition psychique quand le temps d'un déploiement protégé et « ordonné » lui est accordé.

La scène du placard se reproduit à l'occasion d'une séance ultérieure, et se trouve cette fois *reconnue* par tous, c'est-à-dire mise en rapport (logique et temporel) avec la fois précédente. L'épisode est ainsi perçu de façon moins discordante, et par conséquent moins inquiétante. En d'autres termes, la péripétrie s'intègre à l'histoire en la qualifiant en retour comme telle. Le sens de l'action matériellement semblable se transforme ainsi conjointement par la reprise ludique de l'enfant, des adultes qui paraphrasent cette action, ainsi que par le regard des autres enfants qui se remémorent la scène, revivent l'épisode, anticipent l'issue, et plus encore évaluent l'écart des fins précédentes pour estimer l'opportunité d'en modifier la chute. L'espacement est creusé et travaillé par la répétition de la situation, suffisamment identique à elle-même pour s'appréhender comme la *même* scène, et suffisamment différente pour inscrire le mouvement d'un *changement*.

De nouveaux aménagements ont eu lieu. À la différence de l'acte initialement négatif de la mise à l'écart (de soi), Steven envisage désormais cette installation comme une contribution personnelle aux activités du groupe. Alors on s'en mêle, on l'encourage, et on l'invite même à en rajouter un peu. L'habitacle est ainsi valorisé, des variantes sont expérimentées, Steven y dispose différents jouets, pour voir... Il ne s'agit désormais plus d'un débarras, mais bien plutôt d'une sorte de résidence secondaire. Steven a ainsi réussi à produire son effet et ne manque pas d'interroger les autres du regard pour s'en assurer (ceci correspond d'ailleurs, parmi les constituants du récit, à cette phase qui consiste en « [...] une évaluation finale (explicite ou implicite), qui est la justification de l'acte narratif, en même temps que l'effet recherché sur l'interlocuteur » [2]).

Dans un moment fort de cette intrigue, le placard a bien été repéré par tous comme présentant virtuellement un petit immeuble d'habitation collective, modeste mais cosy, et dans lequel deux autres planches apparaissent encore disponibles pour poursuivre la colonisation. C'est alors Hugo qui investit le second étage, mais Steven demeure le maître de maison bien qu'il concède, un peu à regret tout de même, cette position dominante avec une vue imprenable sur l'ensemble de l'atelier.

Une nouvelle initiative surprend alors tout le monde (du moins les adultes) — et se constitue du même coup comme autre péripétrie : Steven décide d'aménager le rez-de-chaussée pour Claire. Saisissant serviettes et torchons, il

recure soigneusement les sols et les plafonds, et invite courtoisement la demoiselle à s'installer dans sa nouvelle demeure. L'offre paraît attrayante et celle-ci consent tout d'abord à donner suite à cette proposition. Après réflexion toutefois, l'idée de se retrouver seule dans ce grand studio de 50 cm<sup>2</sup> semble avoir un effet dissuasif, elle essaie du coup d'emménager chez Hugo, le locataire du second, qui ne semble pas enthousiasmé par la perspective d'une colocataire, repérée par ailleurs comme assez envahissante.

Cette séquence ne connaît pas de dénouement clairement circonscrit. La thématique ayant été abondamment utilisée par l'ensemble du groupe, ce motif ne sera plus utilisé sous cette forme, sinon comme trace résurgente, en laissant la place et le temps à d'autres variations. Et c'est justement ce manque qui produira ses effets en portant vers de « nouvelles aventures » (voir infra l'épisode du « divan »).

Le temps et l'espace sont ici mobilisés et structurés pour que puissent se déployer les processus thérapeutiques propres à chacun, sous la protection du groupe et des soignants. Et nous suivons dans cette méthodologie thérapeutique J. Hochmann qui dénonce « [...] leurre d'un soin réparateur, substitut d'une relation mère–enfant défaillante. Limitant le maternage à une activité thérapeutique qui consiste à tourner les défenses pour induire chez l'enfant une activité auto-réparatrice, nous insistons pour qu'il ne se déroule pas à tort et à travers. » [22]. Et l'auteur poursuit dans le sens attendu, puisque c'est bien un récit qui peut ordonner ce qui sinon risquerait de se disperser « à tort et à travers ». En effet, « [s]imples et « naturelles » à première vue, les activités de maternage doivent s'inscrire dans un registre culturel, se mentaliser, se théoriser, faire l'objet d'une narration » [22]. On rencontre ici ce mode d'usage particulier du récit dénommé « conte », visant la synthèse et l'intégration de constituants (pré-)symbolique dans une trame narrative. Ainsi « On appellera « conte » l'activité mentale qui consiste à organiser en un récit fictif mais cohérent l'ensemble des signes exprimés verbalement et non verbalement par l'enfant, et à les lui restituer avec des mots. Après le maternage, dont les actes les plus humbles et les plus concrets décrivaient déjà un espace symbolique, le conte place le soin sous le primat du langage. » [22]. Ce « conte » apparaît donc comme un moment spécifique de la thérapie, un temps de réflexion qui (se) présente en miroir (non pas lisse mais sélectif et transformateur, non pas réflexif mais réfléchissant) des trajectoires du groupe et des enfants — mais qui demeure cependant un transfert *second* dans le langage.

La verbalisation peut dès lors, en passant ainsi du discours causal à cette forme-récit, abandonner la docte nomination des mécanismes défensifs (clivage, projection, introjection, identification projective, etc.), et des processus réparateurs pris dans leur contexte étiologique putatif, qui donnent une représentation trop segmentée et réactive de l'appareil psychique. La poursuite du récit vise alors une cohérence impliquant tous les ingrédients de l'histoire, en particulier ce qui précède, dans les termes de cette causalité spécifique qui est celle de la « compréhension historique », et qui s'oppose

spécifiquement au modèle explicatif, de tradition médicale. On remarquera que la valeur et l'efficience des interprétations présentées par exemple par F. Tustin peuvent se comprendre également en ce sens, de l'avis même de l'auteur, puisque la « valeur de vérité » des contenus interprétés (la signification, ou plutôt la « symbolique utérine » du placard), se double de leur valeur opératoire de « lien psychique ». Ainsi Tustin déclare-t-elle que « [I]es enfants psychotiques vivent leurs expériences dans la discontinuité et ne semblent pas capables de voir des liens entre elles. Les mécanismes de l'interprétation leur fournissent justement ce qui manque. » [41]. Aussi peut-on penser que le texte de référence de cette histoire-là peut être ce « mythe théorique » [42] origininaire (freudien) dont les variantes (kleiniennes, winniciottiennes, etc.) peuvent produire une efficacité thérapeutique comparable.

Dans notre perspective, l'objectif n'est donc plus tant de donner à l'enfant des interprétations de fantasmes inconscients, qui s'exprimeraient dans des jeux considérés comme des équivalents d'associations libres, mais de ressaisir ces événements (activités, pensées, affections) dans la continuité des séances, métabolisés et d'emblée métaphorisés dans et par une mémoire collective. Dans le « récit de groupe » comme dans le « conte », « l'évocation des événements vécus en commun, leur remémoration dans une activité reprise à l'identique mais à chaque fois chargée d'un poids de souvenirs qui lui donnent un aspect différent, bref la mise en récit, sont ici essentielles » [22]. Mais il apparaît plus encore que la narrativité s'inscrit dans le temps vécu du groupe thérapeutique qui engendre son histoire comme principe de son intelligibilité propre, suivant une forme-récit *in situ* et auto-interprétante : la suite du récit n'est jamais écrite d'avance, elle se construit dans l'interprétation perpétuelle de son propre mouvement. On oppose donc au « conte » l'idée que la sémantique de l'action et du cadre se configure elle-même comme un récit, avant toute reprise dans une narration verbalisée après-coup, et qu'il s'agit là bien de l'enracinement premier de son efficacité thérapeutique. De façon essentielle, le « récit du groupe » apparaît conjointement comme forme d'un déploiement temporel et métarécit de son propre devenir.

### 3. Les structures d'enchâssement

La logique du récit, qui est une « logique du sens » [21], fournit à la turbulence des mouvements pulsionnels une trame de recomposition et induit des effets structurants sensibles jusque dans les moments d'étiage de la dynamique du groupe. Cette essentielle fonction de lien s'est par exemple manifestée de façon très perceptible dans une ronde que tentait de former régulièrement l'une des enfants du groupe. Une telle ronde, apparue initialement comme une sorte de répétition tournant à vide, comme un temps suspendu, un jeu fermé sur lui-même, a cependant pu s'affirmer comme moment important du déroulement d'une histoire — qui lui

confère corrélativement sa signification —, et exercer avantageusement sa capacité à restaurer le cheminement parfois vacillant de la progression du groupe.

Claire est une petite fille qui se montre par moments très possessive mais également très conviviale au sein du groupe. Son désir thésaurisant qui, s'il n'est pas « contrarié », tend pathologiquement à tout engloutir, fait cependant d'elle une grande pourvoyeuse de motricité. Pour rassembler autour d'elle, Claire se porte facilement à la rencontre de l'un ou de l'autre, et essaie régulièrement d'impliquer chacun dans ses activités favorites. Très sensible aux baisses de tension du groupe, elle s'évertue alors à proposer quelque jeu roboratif ou dérivation, et tente notamment parfois d'entraîner tout le monde dans une ronde. C'est assez souvent au début du temps de séance, lorsque celui-ci démarre trop lentement à son goût, quand une trop grande dispersion menace une cohésion qui tarde à se trouver, que Claire reforme le cercle des enfants et des adultes, c'est-à-dire rassemble les bribes du groupe dont elle supporte mal l'éparpillement. Elle entraîne ainsi tout le monde dans une farandole parfois effrénée qui arrive à dessiner approximativement l'image d'un cercle.

La ronde, tout à la fois figure concrète, dramaturgique, et narrative, procédant à la manière d'une ritournelle, comme un refrain en acte, réaffirme alors activement et bruyamment un être-ensemble ou du moins l'aspiration à une sorte de complétude attendue, conforme aux aspirations habituelles de Claire. C'est pour la même raison que les adultes doivent accompagner cette « mise en forme » et circonscrire une telle centration pour éviter précisément que ça tourne un peu trop en rond, l'issue possible étant que le mouvement circulaire ne s'évide complètement et ne puisse s'arrêter qu'au gré des enfants qui s'en éjectent plus ou moins brusquement, après avoir attrapé, précisément, le « tournis ».

Le sens contextuel de cette figure s'articule ici sur une limite, puisque le cercle peut resserrer et réunir, comme il peut au contraire refermer et engloutir, ponctuer comme une transition ou bien inversement aspirer comme une sorte de trou noir. C'est dire que l'image du cercle se déploie dans une dialectique du dedans et du dehors, de l'ouvert et du fermé [6], du vide et du plein. La ronde de Claire travaille ces oppositions signifiantes et désigne, dans ses occurrences et à travers ses métamorphoses, le seuil à partir duquel l'ensemble se rassemble. L'image du cercle formée par la ronde ne relève ici ni d'une structure (elle est par contre élément d'une structure narrative plus vaste), ni d'un symbole (son sens n'est pas stabilisé et décontextualisable), mais d'une forme, et « on ne saurait considérer la forme comme une chose en soi. Les formes ne vivent pas leur vie autonome [...] les formes ne sont pas des systèmes une fois pour toutes constituées » [17]. Il apparaît donc inopportun de vouloir apprécier en soi, hors histoire, la valeur cette image circulaire telle que Claire la redessine régulièrement, ni non plus d'en apprécier la valeur thérapeutique dans le groupe sans prendre en compte l'imaginaire spécifique de ce « récit de groupe » particulier — ce qui a été mis en question plus haut dans la lecture kleinienne, symbolique, thématique, immanente, du

« ventre-placard » par Tustin. U. Ehrenzweig a justement fait remarquer, en analysant l'image de la ronde qui surgit dans la nouvelle de Nerval intitulée *Sylvie* [30], que « cette image circulaire n'a de sens que parce qu'elle se trouve en relation avec d'autres « images », ainsi qu'avec un sujet » [15], c'est-à-dire avec une histoire singulière. Le *sens* — compris comme mode de production des significations [40] — apparaît ici comme cette tentative d'établir un lien entre cette forme circulaire et le dépassement d'une stase (c'est-à-dire un rapport entre signifiant — la ronde — et signifié — le travail d'ouverture/fermeture), tel que l'histoire de ce groupe-là peut l'engendrer sous l'impulsion de Claire, et dont la valeur tient aussi à son excès possible, qui est le risque de devenir insensé.

Il s'agit bien d'une initiative créatrice de la part de Claire, inédite et spécifique dans la vie du groupe, qui relève d'une opération que P. Ricoeur qualifie de « mimétique », laquelle n'est pas le simple reflet d'une image extérieure mais au contraire la construction d'une représentation singulière. C'est également dire que dans ces différentes activités, dans toutes les formes du jeu du groupe, « [...] le *muthos* [la mise en intrigue] et la *mimèsis* [l'activité mimétique] doivent être tenus pour des opérations et non pour des structures. » [31], ce rapport entre *muthos* et *mimèsis* ayant été établi par Aristote dans sa *Poétique* [4]. La force thérapeutique de cette figure du cercle réside dès lors dans son ambivalence malléable : sous son apparence d'équilibre tendanciellement parfait, elle porte au rassemblement qui ritualise l'ouverture, rassemble et propulse, ponctue et ressaisit, noue et dénoue. Position de remise en équilibre, entre deux effondrements (potentiels ou effectifs), elle est, dans son apparente univocité, respiration et articulation temporelle. Dès lors, le cercle tend à se métamorphoser en « spirale » à la faveur d'un déploiement temporel, c'est-à-dire d'une progression narrative. La ronde produit (« *mimèsis* ») et inscrit (« écriture ») dans une histoire (« *texte* ») la convergence de structures imbriquées saisies dans une temporalité, visant la remise en circulation des fantasmes. Le chaos ou le marasme se dépassent alors par l'aménagement continuiste et ordonnant des événements par et dans une histoire, où il s'avère que tout imaginaire ne peut être que celui d'un récit. Le moment structural du surgissement de la ronde de Claire est bien celui conféré par la logique du récit à cette forme qui devient signifiante par sa situation particulière dans l'histoire du groupe.

Le récit-cadre du groupe thérapeutique semble dès lors exercer cette fonction d'armature pour les multiples scènes et fragments narratifs qui s'y trouvent *enchâssés*, comme cette ronde et les épisodes présentés dans les autres vignettes cliniques. La variante du genre narratif qui semble le mieux correspondre au « récit de groupe » est bien cette « structure d'*enchâssement* », qui a d'ailleurs connu un acte de naissance historique assez remarqué. Comment ne pas penser en effet au *Décaméron* de Boccace [9] dont la composition rassemble les diverses récits faits par des participants se réunissant régulièrement pour inventer et (se) raconter des

histoires, et dans lequel il manque pas même ce repas festif (le « goûter ») qui en marque la conclusion. L'intérêt d'utiliser cette même configuration narrative pour rassembler des fils thématiques les plus dispersés s'est de même imposé à Marguerite de Navarre qui rédigera à son tour un *Heptaméron* sur le même canevas — l'éditeur nous averti d'ailleurs que « le souci d'organisation ne parvient pas toujours à faire oublier les liasses initiales où se côtoyaient probablement les textes les plus disparates [...] » [29]. Ces deux auteurs n'ont pas « inventé » ce principe de l'enchâssement, mais ont bien signé l'origine d'un genre en explicitant sa forme et en affirmant sa capacité ordonnatrice. Il nous semble dès lors tentant de considérer le « récit de groupe thérapeutique d'enfant » comme un « *Polyméron* », le matériel le composant (activités, jeux, échanges verbaux ou gestuels, etc.) apparaissant diversifié en nombre, en forme et également en « substance » (la matérialité qui supporte la sémiologie narrative). On croise ici à nouveau les considérations de D. Stern sur la définition de cette « unité » narrative qui ne reçoit sa définition qu'en référence à un degré supérieur d'organisation, chaque élément ne valant donc que comme « enchassé » dans un autre, plus complexe. Ainsi D. Stern précise-t-il que « la taille et le degré de complexité de cette unité [l'enveloppe prénarrative] sont déterminés dans une large mesure par sa nature quasi-narrative : une narration représente une hiérarchie de plusieurs sous-unités, chacune d'elles étant caractérisée par des buts et des motifs spécifiques (par exemple, plier la jambe pour faire un pas, pour traverser la pièce, pour embrasser quelqu'un, etc.) » [38].

La diversité en question est composite, polymorphe (plusieurs intrigues, plusieurs personnes, plusieurs voix) et proprement « irrationnelle » (conforme aux processus primaires), et c'est bien sa capacité à tolérer et assimiler les contradictions logiques, plus aisément qu'aucun autre dispositif discursif (hormis l'œuvre poétique), qui se trouve ici sollicitée (C'est là sans doute une des ressources formelles de l'imbrication des fragments et séquences narratifs, comme le laisse par exemple entendre ce commentaire sur l'usage du récit enchassé par S. Zweig, supposant qu'il « [...] pratique la forme du « récit enchassé » pour des raisons profondes, qui tiennent à l'existence d'un refoulé inconscient et dont on ne peut retrouver la trace que par des procédés indirects. Il faut donc voir dans la reprise répétée de ce procédé dans ces récits, l'une des marques les plus évidentes de l'influence capitale exercée sur Zweig par Freud » [36]). Cette capacité se déploie, en outre, dans une tension entre production et « réduction » d'imaginaire, puisque le récit se définit tout d'abord par ce qu'il exclue et ce qu'il (dé-)marque, avant d'être nourri de ce qu'il « assimile ». La capacité ordonnatrice du « récit de groupe » s'émancipe ici des contraintes rationnelles de la secondarité pour se rapprocher du mode opératoire de l'art-thérapie où « [...] de la même façon, les productions mettent en scène les conflits de la personne, faisant coexister les contraires dans la même trame narrative d'un récit, ou dans la même œuvre non verbale. » [23]. Il apparaît ainsi souhaitable de mettre ici en exergue cette

notion « d'enchâssement » qui rassemble différentes possibilités de conjointures que l'on appellera, de façon simple, « verticales » et « horizontales » :

- « verticalement », par intégration-insertion, grâce à la capacité du proto-récit à faire valoir tel moment ou ensemble d'actions, de jeux, voire de mots ou de gestes, comme fragment, épisode, péripétrie du « récit du groupe », selon le mode d'une inclusion d'histoires comprises dans le grand récit de la séance (incluses dans celle du groupe annuel, elle-même incluse dans l'institution, etc.) ;
- « horizontalement », par son pouvoir de « composer » les formes et les « substances » du signifiant, le travail thérapeutique étant précisément de les faire valoir comme signifiantes.

Cette aptitude à lier la diversité a également été soulignée par R. Barthes qui reconnaît au genre narratif sa juste place anthropologique : « Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances » [7]. La capacité de composition du « divers phénoménal » (également soulignée dans le cadre plus étroit de la cure analytique par M. Dayan [12]), comprise comme dimension synthétisante croisant sa structure d'enchâssement, est propre à l'ordre narratif en général, et en particulier au « récit de groupe », qui s'insère aussi dans le temps de l'expérience, et non pas seulement dans l'après-coup d'une « transmodalisation » dans l'unique plan langagier, c'est-à-dire dans la verbalisation « post-groupe » ou le « conte ». Ainsi la médiation narrative du groupe vaut par elle-même, par ses capacités organisatrices intrinsèques, et non seulement comme un simple détour ou support qui prendra forme et sens dans le commentaire interprétatif ou l'injonction modificatrice. L'« assimilation prédictive » de cette diversité est à la charge particulière du travail soignant, qui s'implique, dans le temps même de la vie du groupe, dans une composition réunissant les multiples et indénombrables péripétries d'une « intrigue » qui « [...] nous est apparue comme un « prendre ensemble », qui intègre des événements dans une histoire, et qui compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que les circonstances, les caractères avec leurs projets et leurs motifs, des interactions impliquant coopération ou hostilité, aide ou empêchement, enfin des hasards. Chaque intrigue est une telle synthèse de l'hétérogène » [35]. Ces considérations narratologiques renvoient à nouveau assez directement aux perspectives développementales de D. Stern qui voit dans l'enveloppe prénarrative une constellation d'éléments invariants appartenant à différentes modalités : « [...] état émotionnel, affect, éveil-excitation, action motrice, perceptions, sensations, évaluations cognitives, situations. C'est la *constellation spécifique d'éléments invariants*, pris tous ensemble, qui constitue l'unité d'expérience » [38]. Cette « synthèse de l'hétérogène » se présente donc comme propriété commune des

compositions narratives et des représentations psychiques, ce qui ne saurait bien sûr apparaître comme simple coïncidence.

Ainsi, à la variété des référents, la multiplicité des énonçants, le narratif joint la possible diversité du signifiant — On suit ici G. Genette [18] qui distingue les trois sens du terme « récit », qui sont en fait les trois plans de fonctionnement du récit : celui ayant trait à « l'énoncé narratif, (au discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements) ; un deuxième, désignant « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours » et enfin celui indiquant « l'acte de narrer pris en lui-même ». Nous nous réfèrons ici en particulier au premier plan ainsi désigné, le plus négligé en psychanalyse, les deux autres renvoyant aux lieux plus fréquentés du Moi (énonciation) et de l'objet (diégèse). Et, dans celui-ci, la substance de la sémiotique se distribue ainsi naturellement sur l'action, l'espace, l'image, la parole (« L'acte d'interprétation est en soi une action » [41] affirme également Tustin), etc., et se voit saisie dans une succession temporelle signifiante, un espace défragmenté, et l'ordre d'une causalité « compréhensive » (Dilthey) unifiante. Ce qui, sans l'activité soignante promouvant cette « assimilation prédictive », tendrait à aboutir à une in-distinction du représentant et du représenté, atteignant son point de confusion dans les activités désordonnées des enfants — ce qui ne manque jamais d'arriver sans cette intervention —, se ressaisit dans l'acte symbolique qu'offre une trame narrative en ce que celle-ci est une activité « configurante » de l'expérience temporelle et qu'elle régule les mouvements pulsionnels se déployant entre concrétisation et symbolisation. De cette diversité substantielle, formelle, sémantique et fonctionnelle, les participants fomentent une « intrigue » qui se porte tendanciellement vers l'univocité paradoxale d'une histoire plurielle. Cette historiographie reste bien sûr fragmentaire, indéfinie, « indéterminée », la raison essentielle étant que cette polysémie inhérente au fait qu'un événement ne vaut humainement que par son sens pour telle ou telle personne, bref, qu'il n'existe pas de « fait » absolu, mais seulement dans un contexte et donc une histoire.

De cette capacité de composition du « récit de groupe », le parcours d'Hugo illustre les différentes dimensions : celle de cette « synthèse de l'hétérogène » formant les liaisons psychiques en rassemblant par un fil narratif les fragments composites des expériences vécues dans la durée du groupe ; celle ensuite de « l'enchâssement », formant un tissu des différentes compositions singulières au niveau structural du « récit du groupe ».

La participation d'Hugo à un groupe thérapeutique, parallèlement à un suivi individuel, a été souhaitée pour tenter de faire céder certains traits psychotiques invalidants qui se manifestent sous forme de clivages et de fortes inhibitions, accompagnées de décharges agressives parfois assez brutales. Le trait le plus saillant est chez lui une attitude d'opposition systématique par laquelle on le voit restreindre presque exclusivement son vocabulaire à un « non », souvent proféré de manière explosive, et refuser constamment toute proposition qui peut lui être faite, quel qu'en soit l'objet. Ce négati-

visme se révèle en fait assez paradoxal, puisqu'il se double d'une forte sollicitation des adultes qui aboutit souvent à une « opposition frontale », à comprendre également au sens littéral du terme : il en vient en effet bien souvent à coller son front contre celui de l'adulte, accompagné par ce « non » qui augmente d'un ton à chaque profération, et présentant ainsi une zone de « contact paradoxal ».

Corrélativement, Hugo reste le plus souvent à distance de ce qui se passe autour de lui, voulant une indifférence apparente assez profonde à toute personne ou activité qui n'entre pas dans ce rapport exclusif. L'effet symptomatique se manifeste ainsi dans des « découpages » rigides de son environnement, polarisant et scindant l'espace entre ce qui apparaît objet d'intérêt électif et ce qui en demeure exclu. C'est par exemple en lançant des objets, avec prédilection sur les adultes, parfois également sur les autres enfants, qu'il tente de fragmenter la dynamique du groupe et de ramener vers lui une partie de l'attention, sur ce mode très conflictuel de l'investissement oppositionnel, en monopolisant l'un des adultes pour en faire l'objet d'une emprise sadique. Hugo ne peut supporter toute forme de liaison que sur le mode inversé de son agression, produisant une situation initiale faite d'une série d'écartements rigides et répétitifs. Il a par exemple refusé pendant des semaines de s'asseoir à la table commune pour prendre le goûter, à la fin de la séance, préférant rester seul à l'autre bout de la pièce.

La capacité de contenance du groupe a tout d'abord permis de nuancer et contourner cette systématique « attaque du lien » [8] interne et externe, en ressaisissant les fragments résultant de cette découpe et en les liant dans la durée collective, sans toutefois mettre directement en question ces césurages propres. Ce mécanisme de défense spécifique a été d'une certaine manière préservé mais déplacé et inséré dans les mouvements du groupe. Le clivage physique de l'espace a été circonscrit à des portions plus réduites de l'atelier, et l'attaque directe des objets et des personnes s'est sensiblement réduite. Sans interpréter directement ces modes défensifs, ceux-ci se sont trouvés peu à peu contournés et débordés par les mouvements des activités, en laissant à chaque fois des « traces » qui finiront par faire jouer un jeu plus nuancé de différenciations, et organisant cette fois des ressources sémantiques plus productives. Sans disparaître complètement, ces mécanismes de découpage se placent dans la perspective d'un « montage » — au sens scénographique du terme — à même d'accueillir et d'organiser d'autres contenus.

Des rapprochements plus fréquents, plus souples, des rencontres avec les autres enfants sur un mode plus ludique, peuvent alors avoir lieu. Hugo se risque désormais à participer, puis à faire quelques propositions de jeux et d'activité qui s'insèrent et se développent dans une durée plus consistante et continue. Ses ressources intellectuelles, vives mais jusqu'alors très inhibées, se mettent alors au service d'une demande pulsionnelle qui sollicite désormais un théâtre plus diversifié à investir. C'est pendant cette période de mutation que l'on assiste à la mise en scène d'un « roman familial » qui livre les termes d'une intrigue visant à manipuler les acteurs

du rôle parental. On le voit alors distribuer électivement coups et câlins, dans une dramaturgie oedipienne qui a fait clairement occuper par Hugo les rôles de séducteur de l'une et d'agresseur de l'autre. Si les expressions physiques possèdent parfois l'allure et la virulence des premiers temps, le sens de l'histoire est cette fois bien différent. Les autres enfants sont clairement repérés comme rivaux à écarter, mais des alliances se nouent avec le « frère » (Steven) pour agresser la figure paternelle, qu'il faut écarter pour s'assurer la possession exclusive de la mère, etc. La description clinique est ici presque superflue, tant ces conduites se conforment au scénario oedipien le plus classique. Sa singularité réside simplement dans le fait que des attitudes résiduelles des positions initiales perdurent dans « l'interprétation du rôle », puisque Hugo maintient encore largement ce mode relationnel assez clastique. L'évolution s'effectue toutefois selon une dramaturgie qui change décisivement de registre. Dans cet épisode, le contenu n'a pas été interprété et retransmis à l'enfant en termes « familialistes », mais il a été (re-)mis en circulation, en déplaçant très légèrement le dispositif (clivant) mis en place par lui et en l'installant dans une histoire possible dans laquelle ces agissements pouvaient se transformer.

Une scission intrapsychique agressivement projetée dans l'espace (son territoire n'était pas partageable) et dans le temps de la vie du groupe (impossible d'être en même temps avec lui et avec un autre enfant) s'est déployée selon une mise en scène de plus en plus diversifiée, étayée sur une répétition toujours légèrement modulée. C'est dire que la force de mutation psychique s'est appuyée sur une durée qui a fait œuvre de mémoire — cette version particulière de deux périodes enchâssées du « récit de groupe » ne répond pas d'ailleurs à une détermination unique et linéaire : l'inversion des épisodes aurait composé une autre histoire. En substance, la diversité des traits symptomatiques — un mot (« non »), une attitude (le refus « frontal »), des actions clivantes, des affects césurants, etc. — allant dans le sens d'une fragmentation cassante ont été ressaisis par le déploiement d'une progression historique et historienne. En d'autres termes, la schize initiale et les scories des processus défensifs plus ou moins chaotiques ont accédé au statut de fragments signifiants qui s'intègrent dans un récit mieux lié, cette forme créant sa propre valeur dans et par le contraste engendré par son opposition à l'émettement du fantasme préœdipien.

Ainsi, pris dans l'avancée thérapeutique ponctuée de repères maintenus fixes par le cadre de soin, et apprécié comme « moment narratif », chaque événement détient potentiellement le statut narratologique d'une « péripétie ». La notion d'« intrigue », principe d'intelligibilité du récit en général, désigne aussi bien ce qui fait lien entre événement et histoire dans le « récit de groupe » — « L'intrigue est l'ensemble des combinaisons par lesquelles des événements sont transformés *en* histoire ou — corrélativement — une histoire est tirée d'événements. L'intrigue est le médiateur entre l'événement et l'histoire. » [35]. Dans cette perspective, rien n'est événement qui ne contribue à la progression d'une histoire, en

particulier quand celle-ci doit s'entendre comme trajet thérapeutique. C'est pourquoi « [à] titre ultime, l'histoire ne peut rompre tout à fait avec le récit, parce qu'elle ne peut rompre avec l'action qui implique des agents, des buts, des circonstances, des interactions et des résultats voulus et non voulus » [35]. L'intrigue est l'unité narrative de base qui composent ces ingrédients hétérogènes dans une totalité intelligible. En contrepartie, le récit correspond à une mise en forme de l'expérience temporelle, dont la notion d'enveloppe pré-narrative de D. Stern a désigné la réalité psychique élémentaire avec des termes semblables. Celui-ci indique en effet que « L'enveloppe prénarrative a une cohérence et une signification grâce à sa structure de type narratif qui comprend une ligne dramatique et les éléments de base d'une proto-intrigue tels qu'un agent, une action, un but, un objet et un contexte. » [38]. Les motions pulsionnelles s'intègrent ainsi dans un agencement « proto-» ou « quasi-narratif » en formant ce que l'on pourrait appeler un « dispositif pulsionnel ».

La construction et le déploiement d'un fil narratif manifestent dès lors cette *opération configurante* que l'intrigue concrétise en qualifiant en retour une succession vécue d'événements encore anonymes comme histoire. En effet, « D'une manière ou d'une autre, tous les systèmes de symboles contribuent à configurer la réalité. Plus particulièrement, les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse, informe, et à la limite muette [...] C'est dans la capacité de la fiction de configurer cette expérience temporelle quasi muette que réside la fonction référentielle de l'intrigue » [35]. La narration désigne en ce sens un processus d'historisation qui donne une forme possible à l'informe d'un vécu psychique décomposé par des processus de défense le plus souvent très archaïques, et permet ainsi de réaliser l'articulation entre événement psychique et événement narratif. La jonction entre les deux registres devient simplement plus tangible quand transparaît une facture fantasmatique plus lisible. C'est ce qui apparaît dans la séquence clinique suivante, aux allures de scène primitive, qui se présente justement comme le nouage de différentes intrigues antérieures, c'est-à-dire une composition de compositions, véritablement une texture de ces fils narratifs.

Aux deux tiers de l'année, un nouveau jeu fait son apparition, principalement initié par les deux garçons Steven et Hugo. Un des accessoires de l'atelier, un petit canapé en mousse, qui a toujours été présent mais jusqu'alors très peu sollicité, a fait cette fois l'objet d'une attention toute particulière. Ses caractéristiques physiques simples s'offrent assez naturellement à de multiples investigations imaginaires puisqu'il peut se déplier pour former un grand matelas, ou bien se replier pour que l'on puisse s'asseoir dessus ou se glisser dedans. Il se prête ainsi à toutes les positions intermédiaires entre le lit et le siège — voire les deux à la fois, quand l'un des enfants se trouve dedans et un autre dessus —, par un simple pliage, c'est-à-dire un jeu de « coupure » qui déplace l'opposition ouverture-fermeture.

C'est tout d'abord Steven qui entreprend de s'envelopper à l'intérieur, pendant que les autres referment le canapé et sautent joyeusement dessus, en lui faisant bien sentir que, cette fois, c'est lui qui se trouve en position « passive ». L'histoire du placard, encore présente dans les mémoires, travaille également le déroulement de cet épisode dans lequel on voit Steven renouer avec cette ligne dramatique en reformant son enclave selon des modalités semblables. À plusieurs reprises, volontairement coincé dans ce matelas replié, il se met à gémir, à pleurer, implorer sa maman, prononçant presque intelligiblement ce nom, ce qui n'était jusqu'alors jamais arrivé. Nous pensons alors reconnaître une représentation de cette situation d'abandon qu'il a connue lorsqu'il était nourrisson. Il ne s'est cependant pas agi d'interpréter ce contenu en lui répétant ce qu'il sait déjà, mais plutôt assurer une continuité mutative de ces fragments dispersés en les projetant dans l'histoire de cette traversée qu'il à lui-même objectivée par ces écarts et enveloppements. La mise en perspective du passé s'opère ici dans sa métaphorisation, c'est-à-dire par une prédication nouvelle.

C'est alors Hugo qui se charge de bousculer Steven hors de son refuge, manifestement interpellé par cette situation dans laquelle ce dernier lui apparaît tout à la fois comme un petit bébé (pleurant dans son berceau), un garçon plus âgé (qui ponctue et signe ses « sorties de divan » par les coups de poing et de pied), un rival fraternel et également l'objet d'un voeu libidinal plus mature mais d'une intensité menaçante. Comme si, en changeant d'étage sur le divan, on changeait de stade pulsionnel, l'ouverture de ces multiples sens apparaît comme autant de sollicitations à recomposer telle ou telle trame fantasmatique. Dans un temps qui n'est plus celui de l'alliance, Steven devient alors l'objet d'une attention affective passionnée, et cet investissement initialement très imprudent apparaît pour Steven comme un poids difficile à supporter. De façon étonnante pourtant, il finit par accepter ce rôle, et c'est manifestement la consistance du déroulement de l'histoire, la texture au maillage serré des scènes précédentes qui a pu suffisamment structurer et contenir cette évolution pour la rendre tolérable à Steven, — ce qui aurait sans cela vraisemblablement occasionné une réaction agressive — et que la dynamique du groupe permettra de se nuancer, s'assoupir, et à nouveau se déplacer, et se dépasser.

Cette intimité entre Steven et Hugo évolue de son propre mouvement mais tend à se dénouer également par le revirement imposé par un tiers, Claire (le « destinataire adjoint » dans la syntaxe narrative issue de V. Propp), toujours candidate pour occuper la place de l'objet du désir. La surdétermination pulsionnelle, nouant agressivité et libido, a composé entre les deux garçons une sphère assez étanche qui déroute et surtout exaspère la petite fille : le cercle s'est bien reformé, et même refermé, mais sans elle. Claire s'engage alors sur les voies rétrospectives d'une aspiration mimétique qui suit pas à pas Hugo pour parcourir à son tour ce chemin dont elle espère qu'il la conduira au centre. Le leitmotiv de Claire réapparaît ainsi : comment se placer sur la trajectoire du désir entre les deux garçons. Alors, ce qu'Hugo a mis en œuvre

envers Steven, Claire tente de l'agir vis-à-vis de ce couple dont la clôture se présente comme obstacle à franchir, ce qui apparaît comme le nerf naturel d'une intrigue. Et c'est également dire que la mutation thérapeutique réside en la transformation d'une imitation (force d'un désir mimétique) en mimésis (sens de l'identité d'une scène).

Cet épisode s'analyse comme l'aboutissement et l'entrelacement de plusieurs fils narratifs antérieurs (le placard de Steven, le théâtre oedipien d'Hugo, les manœuvres d'encerclement de Claire) par un jeu différencié de coupures/soudures, d'écart-sutures qui révèlent plus nettement les conjonctions entre scénario fantasmatique et une mise en scène actantielle. La forme-récit empruntée se superpose aux lignes de tension proto-narratives qui surgissent dans le temps de l'expérience émotionnelle en se démarquant du scénario plus figé des fantasmes primaires et rejoignant « [...] l'enveloppe narrative comme une forme de fantasme « secondaire » qui découle de l'expérience faite [par l'enfant] lors de la réalisation de ses pulsions dans l'environnement » [38]. Selon une formulation qui correspond assez étroitement à la description du fantasme comme « mise en scène du désir » [25], l'enveloppe prénarrative englobe elle-même « [...] toutes les formes d'expérience subjective organisée et qui comprend des expériences de relations d'objet comme les identifications, les fusions, les self-objets, les intérieurisations, les identifications projectives, etc. En fait, la grande majorité des enveloppes prénarratives concernent la relation d'objet. » [38]. L'opération configurante du récit détermine en effet essentiellement la mise en forme des objets pulsionnels (distance, « site », scénographie, etc.), mais la relation d'objet n'est sans doute pas encore l'essentiel. Il faut reconnaître ici la construction de l'objet narcissique par la forme du sens que l'historicité du récit impose [43,44] et les plans identificatoires qu'il ordonne. En d'autres termes, la construction narrative de l'espace imaginaire du groupe constitue l'espace-temps de la subjectivité. C'est donc dire cette logique du sens narratif est (par et pour chacun) une logique du sujet, ce que précise A. Greimas dans le champ narratologique en ces termes : « Le micro-univers sémantique ne peut être défini comme univers, c'est-à-dire comme un tout de signification, que dans la mesure où il peut surgir à tout moment comme un spectacle simple, comme une structure actantielle, structure qui implique évidemment, et en premier lieu, l'apparition du sujet » [20]. Car le sujet, considéré comme un des actants du récit, c'est-à-dire un « personnage » qui se construit à partir d'un faisceau de fonction « [...] constitue à lui seul une catégorie essentielle au récit, ne trouvant sa signification qu'à partir de ce qui sous-tend le texte tout entier : le Désir » [15]. D'autres récits, actuels et ultérieurs, viendront alors remanier ces élaborations narcissiques ponctuelles — l'adolescence se présentant bien sûr comme une période faste, où l'on a justement pu estimer que « [c]e que l'adolescence réclame, c'est le récit. L'adolescence, même la plus banale, même la plus insipide, est un temps d'exploration des capacités langagières et culturelles qui font tenir du récit, car elle est confrontée aux questions

même du « méta-récit » ou de l’« archi-récit » [14]. Ceci, bien sûr, à condition de rester très loin de l’attente conventionnelle d’une « construction d’un récit cohérent, satisfaisant, intégré. » [26], dans lequel on ne pourra bien sûr voir qu’une défense sournoise et donc y retrouver, très banalement, « le garant et le sceau du refoulement. » [26]. Ce remaniement pulsionnel aigu situe bien plutôt la poursuite de l’élaboration de ces dispositifs pulsionnels comme syntone à toute forme de quête, et entre toutes celle du « projet identificatoire » dont P. Aulagnier estime que son effet « est, aussi bien, d’offrir au Je cette image future vers laquelle il se projette, que de préserver le souvenir des énoncés passés, qui ne sont rien d’autre que l’histoire par laquelle il se construit comme récit » [5].

#### 4. Conclusion. Le « récit de groupe » : texte ou écriture ?

« Les enclaves traumatiques sont ces trous dans le temps où les événements n’ont pas constitué ou ont perdu leur texte » (S. Le Poulichet [27]).

Le « récit du groupe » correspond ainsi à un niveau d’organisation situé entre les « enveloppes pré-narratives » décrite par D. Stern et le « conte » élaboré par J. Hochmann. Une meilleure appréhension de son intelligence propre permet de soutenir ses effets singuliers de lien psychique. On retrouve là, et ce n’est pas un hasard, les deux formes de liaison mobilisées, selon Freud, par le travail du rêve, et que subsume ce terme de *Zusammenhang* [18] : liaison sémantique et liaison psychique, c’est-à-dire la représentation d’un lien oscillant entre sens et force, où la notion de « texture » (de la mémoire, du rêve, du récit) se présente comme ordre de cohérence propre, distinct par exemple de la logique discursive des processus secondaires : « *Texture du moi* » (« *Ich-Gefüge* »), c’est ainsi que l’auteur de l’*Entwurf* y décrit la trame des représentations qui donnent consistance à l’instance moiïque.

Il apparaît en outre que le terme de narration recèle la double valence de l’acte énonciatif, d’une part, et aussi bien de sa réalisation, l’énoncé. Cette duplicité interroge alors sur la forme essentielle d’une physiologie narrative que l’on peut finalement comprendre soit comme l’entrelacement des *liaisons temporelles et sémantiques* dans une forme textuelle, du côté de l’énoncé, soit dans le travail d’inscriptions multiples qui apparaissent dans un *jeu de différences et de marquages*, dans la perspective de l’énonciation. En substance, le « récit du groupe » apparaît à la fois comme un « texte » et comme une « écriture ».

Il devient assurément nécessaire d’appréhender pour elle-même cette dimension de textualité immanente au « récit du groupe » qui se noue entre le vécu primitif des « enveloppes pré-narratives » et la narration seconde du « conte ». Elle correspond au fait que le texte « [...] constitue le médium approprié entre le vécu temporel et l’acte narratif. » [35]. Cette textualité est consubstantielle au « faire » de nos petits

patients, puisque ces activités et mouvements ne sont pas, malgré leur grand désordre apparent, une pure gesticulation aléatoire. Si, « d’un côté la notion de texte est un bon *paradigme* pour l’action humaine, de l’autre, l’action est un bon *référent* pour toute une catégorie de textes. » [34], il est alors licite de comprendre cette « action humaine », même la plus humble et la plus pathologique, comme un « quasi-texte ». Les deux plans de l’agir et du langage se rencontrent dans cette strate textuelle qui s’organise en forme narrative par la tension de la dynamique thérapeutique. Dès lors les multiples séquences du récit individuel peuvent s’émanciper de leur auteur pour se voir reprises par d’autres enfants — c’est précisément ce qui constitue la différence spécifique du groupe par rapport à un suivi individuel. Et, « [e]n se détachant de son agent, l’action acquiert une autonomie semblable à l’autonomie sémantique d’un texte ; elle laisse une trace, une marque ; elle s’inscrit dans le cours des choses et devient archive ou document. » [34]. La façon dont le texte peut se dégager de son substrat, dans l’ici et maintenant des activités, permet la réinscription de son sens dans de nouveaux contextes, s’offre spontanément à une lecture par les adultes et les enfants, et *in fine* à une « réécriture », qui apparaît comme le mode privilégié de la poursuite du récit (par exemple la reprise avec différentes variantes de la scène du placard).

Parce qu’il devient lui-même « trace », chaque fragment narratif fonctionne donc comme une inscription, et l’action narrée s’extériorise d’une manière comparable à la fixation caractéristique de l’écriture. Dans la perspective suivie initialement, on a pu en effet constater qu’il s’engendre aussi bien d’un jeu de différences, d’écarts et de coupures, dans le temps et dans l’espace de la séance, et, « une marque, où qu’elle se produise, n’est-elle pas la possibilité de l’écriture ? » [13]. Si l’on dépasse l’argument classique et superficiel de la permanence solide de la chose écrite, le « récit de groupe » se constitue dès lors, de façon surdéterminée, comme un jeu d’écritures, ce dont l’analyse psychologique ne saurait d’ailleurs pleinement rendre compte, puisque « [c]elle-ci ne pourra jamais rencontrer dans son espace ce par quoi se constitue l’absence du signataire, sans parler de l’absence du référent. Or l’écriture est le nom de ces deux absences » [13]. Ainsi, dans l’incertitude de l’énonçant (le moi-sujet du petit patient psychotique), et la suspension du référent (la réalité par lui encore introuvable), la fictionnalité narrative est l’instrument de cette démarche soignante d’assomption de la personne.

#### Références

- [1] Adam J-M. Le Récit. Paris: PUF; 1984.
- [2] Adam J-M. Les textes : types et prototypes — récit, description, argumentation, explication et dialogue. Paris: Nathan Université; 1992.
- [3] Anzieu D. L’imaginaire groupal, Le Groupe et l’inconscient. Paris: Dunod; 1981.
- [4] ARISTOTE. Poétique. Paris: Seuil; 1980.

- [5] Aulagnier P. Du pictogramme à l'énoncé, *La Violence de l'interprétation*. Paris: PUF; 1995.
- [6] Bachelard G. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF; 1967.
- [7] Barthes R. *Communications, Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris: Seuil; 1981. p. 7–33.
- [8] 25 Bion WR. *Nouv. Rev. de Psychanalyse, Attaques contre les liens* 1982.
- [9] BOCCACE. *Décaméron*. Paris: Le Livre de Poche; 1994.
- [10] Boyer-Labrouche A. *Manuel d'Art-thérapie*. Paris: Dunod; 2002.
- [11] Darrault-Harris I, Klein J-PL. *Les aventures du sujet en création, Pour une psychiatrie de l'ellipse*. Paris: PUF; 1993.
- [12] Dayan M. *Inconscient et réalité* 1985.
- [13] Derrida J. *De la grammatologie*. Paris: Minuit; 1967.
- [14] Douville O. À propos du déclenchement de la psychose à l'adolescence. *Le Journal des psychologues* 1999;171:27–31.
- [15] Ehrenzweig U. *L'Espace imaginaire d'un récit : « Sylvie » de Gérard de Nerval*. Neuchâtel: La Bâconnière; 1976.
- [16] Ferenczi S. *Psychanalyse IV, Œuvres complètes 1927–1933, Réflexions sur le traumatisme*. Paris: Payot; 1982. p. 139–47.
- [17] Francastel P. *La Réalité figurative*. Paris: Gonothier; 1965.
- [18] Freud S. *Frankfurt/Main : Fischer Bücherei, Die Traumdeutung* 1961.
- [19] Genette G. *Figures III*. Paris: Seuil; 1972.
- [20] Greimas AJ. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse; 1966.
- [21] Hamburger K. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta; 1957.
- [22] Hochmann J. *Des contes à rêver debout, Pour soigner l'enfant autiste*. Paris: Odile Jacob; 1997.
- [23] Klein J-P. *L'Art-thérapie*. Paris: PUF; 1997.
- [24] Konicheckis A, Forest J. *Psychopathologie du récit, Narration et psychanalyse*. Paris: L'Harmattan; 1999.
- [25] Laplanche J, Pontalis J-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF; 1981.
- [26] Laplanche J. *Narrativité et herméneutique, quelques propositions*. *Rev Française de Psychanalyse* 1999;3:889–93.
- [27] Le Poulichet S. *L'Œuvre du temps en psychanalyse*. Paris: Payot et Rivages; 1994.
- [28] Le Poulichet S. *Dépersonnalisations, addictions, traumatismes, Psychanalyse de l'informé*. Paris: Aubier-Flammarion; 2003.
- [29] de Navarre M. *Heptaméron*. Paris: Garnier-Flammarion; 1982.
- [30] de Nerval G. *Œuvres complètes, Sylvie. Souvenirs du Valois*. Paris: Gallimard; 1993. p. 537–79.
- [31] Ricoeur P. *Temps et récit, t. 1*. Paris: Seuil; 1983.
- [32] Ricoeur P. *La configuration dans le récit de fiction, Temps et récit, t. 2*. Paris: Seuil; 1983.
- [33] Ricoeur P. *Le temps raconté, Temps et récit, t. 3*. Paris: Seuil; 1985.
- [34] Ricoeur P. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II, Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire*. Paris: Seuil; 1998. p. 179–203.
- [35] Ricoeur P. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II, De l'interprétation*. Paris: Seuil; 1998. p. 13–39.
- [36] Rudent G, Vergne-Cain B. *Préface*. Paris: Le Livre de Poche; 1991. p. 11–44.
- [37] Saint Augustin. *Confessions*. Paris: Seuil; 2003.
- [38] Stern D. « L'enveloppe prénarrative &#x2022; Vers une unité fondamentale d'expérience permettant d'explorer la réalité psychique du bébé 1999. p. 101–19.
- [39] Sudres J-L. *L'Adolescent en art-thérapie*. Paris: Dunod; 1998.
- [40] Todorov T, Ducrot O. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Référence*. Paris: Seuil; 1979. p. 317–24.
- [41] Tustin F. *Autisme et psychose de l'enfant*. Paris: Seuil; 1982.
- [42] Viderman S. *La Construction de l'espace analytique*. Paris: Denoël; 1970.
- [43] Widlöcher D. *Les Logiques de la dépression*. Paris: Hachette; 1985.
- [44] Widlöcher D. *Métapsychologie du sens*. Paris: PUF; 1986.
- [45] Winnicott DW. *De la pédiatrie à la psychanalyse, L'agressivité et ses rapports avec le développement affectif*. Paris: Payot; 1969. p. 150–68.