



HAL
open science

Erato remonte sur scène : réinvestissement d'un corps douloureux chronique par la médiation thérapeutique musicale

Floriane Cadot-Mela

► To cite this version:

Floriane Cadot-Mela. Erato remonte sur scène : réinvestissement d'un corps douloureux chronique par la médiation thérapeutique musicale. Psychologie. 2021. dumas-03450934

HAL Id: dumas-03450934

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03450934>

Submitted on 26 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de MASTER 2
Psychologie Clinique, Psychopathologie et Psychanalyse

Erato remonte sur scène :
Réinvestissement d'un corps douloureux chronique par la
médiation thérapeutique musicale



Danse Hongroise n°5 - Johannes Brahms

Présenté par : **CADOT-MELA Floriane**
N° Étudiant : 21501222

Sous la direction de : **RAUFAST Lionel**

Année universitaire : 2020 / 2021

Université Paul Valéry – Montpellier III

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je soussignée Cadot-mela Floriane, déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.

Signature :

Mémoire de MASTER 2
Psychologie Clinique, Psychopathologie et Santé Mentale

Erato remonte sur scène :
Réinvestissement d'un corps douloureux chronique par la
médiation thérapeutique musicale



Danse Hongroise n°5 - Johannes Brahms

Présenté par : **CADOT-MELA Floriane**
N° Étudiant : 21501222

Sous la direction de : **RAUFAST Lionel**

Année universitaire : 2020 / 2021

« De tout temps l'homme fêru d'allégorie a recherché la signification de la musique ailleurs que dans le phénomène sonore. Car il y a une harmonie invisible et inaudible, supra-sensible et supra-audible qui est la véritable « clef des chants ». »

La musique et l'ineffable - Vladimir Jankélévitch¹

¹ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p. 20

Remerciements

Je souhaite dans un premier temps remercier ma garante Catherine Bella, sans qui l'écriture de ce mémoire n'aurait pu voir le jour. Psychologue clinicienne au sein de ce centre d'Algologie, grâce à sa confiance et l'autonomie accordée, cela m'a permis de mettre en place cet atelier de médiation thérapeutique. J'exprime également ma reconnaissance des temps pris pour échanger sur ma pratique.

Je remercie le chef de service qui m'a accueilli dans ce service. Je suis reconnaissante également à l'ensemble de l'équipe du service d'Algologie qui m'a permis de les suivre tout au long de ces mois de stage, dans les différents entretiens et rencontre avec les patients. Merci pour la confiance qu'ils ont pu m'accorder. De m'avoir offert un lieu de discussion qui m'a permis de me remettre en question et d'en débattre avec un accueil bienveillant. Une pensée également pour les différents internes, externes, stagiaires que j'ai pu côtoyer durant ces mois, acteurs plus discrets mais tout aussi importants. Je remercie particulièrement l'équipe des consultations pluridisciplinaires (médecins rhumatologues, médecin gastro-entérologue et médecin psychiatre) pour ces vendredis riches d'échange et de réflexion. Merci aux secrétaires pour les moments interstitiels, qui ont su à la fois apaiser certaines de mes angoisses tout en m'offrant un échange accueillant.

Au détour des rues de Paris, dans les petits villages du sud, près des églises, des cafés, des marchés, sur les vallées espagnoles, dans ce Montpellier que je n'ai pas connu mais dans lequel j'explore à quelques décennies près ces mêmes lieux, puis longeant la Méditerranée jusqu'à la côte orientale... Merci au Dr Fabrice Lorin pour sa clinique « géographique » comme j'aime la nommer, pour son compagnonnage, pour les échanges qui ont pu m'aider à construire ma pensée, pour l'ouverture et la considération du sujet à travers une perception ontologique et pour cette vision des séances telle une improvisation de jazz.

Je tiens tout particulièrement à adresser mes remerciements à Lionel Raufast. Son accompagnement, sa présence, ses conseils et sa bienveillance ont permis à ce travail de prendre forme et de fleurir dans un cadre prévenant. Les supervisions de mémoire sur ces deux années ont grandement contribué à l'élaboration de ces différents travaux mais également à construire mon identité professionnelle. Merci pour Thèbes, pour les instants Reikiens, pour avoir amené de la poésie au quotidien dans ce cadre universitaire, pour m'avoir permis de voir les scènes de la vie comme une grande scène de théâtre et pour m'avoir donné l'envie de futures lectures Nietzscheennes.

En pensant à toutes les personnes envers qui je me sens reconnaissante me vient bien évidemment une pensée pour les patients et leurs familles rencontrés au cours de ce stage. Un grand merci à eux d'avoir contribué à leur manière à l'écriture de ce mémoire.

Je remercie mes camarades de promotion de m'avoir permis de partager, discuter et me conseiller tout au long de cette année. Merci de leur soutien et leur solidarité. Je tiens à remercier tout particulièrement mes camarades de groupe de TER, qui m'ont beaucoup aidé dans la construction de ce travail à travers leurs judicieux et précieux conseils. Mélody, Thalia, Julie, merci chères ménades pour les moments dionysiaques qui ont été bien enrichissants.

Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien inconditionnel et constant. Soutien financier sans qui je n'aurais pas pu faire ces études mais tout particulièrement pour leur soutien moral. Leur présence à toutes épreuves et leur investissement dans mes projets universitaires comme professionnels. Merci à eux et merci bien évidemment à mes amis pour leur encouragement et leur soutien indéfectible depuis tant d'années. Merci de leur sincère amitié, de leur présence à qui je dois beaucoup. Pour finir, un grand merci à ma team de correcteur : Alicia, Marion, Charles, Zoé et Cassandre, merci infiniment pour avoir pris le temps de lire et corriger ce travail. Merci Celia pour l'accompagnement au delà de tout ce qui est nommable, mais qui se ressent si puissamment.

Table des matières

Introduction	1
I. Analyse institutionnelle	3
1.1. Un ballet-pantomime polyrythmique	3
1.1.1. <i>La scène clinique : Le centre d'Evaluation et de Traitement de la Douleur, service d'Algologie</i>	3
1.1.2. <i>Les acteurs : L'équipe pluridisciplinaire</i>	3
1.2. Relation espace et corps	5
1.3. Le rapport au temps : la rythmicité de l'être	7
1.3.1. <i>Disque rayé : la douleur chronique</i>	7
1.3.2. <i>Chronos se répète</i>	8
1.4. Rencontre avec ce visage masqué	9
1.4.1. <i>Le visage : accès à l'Autre</i>	9
1.4.2. <i>L'objet regard</i>	11
1.5. Ce corps touché	13
1.5.1. <i>L'idée du corps en médecine</i>	14
1.5.2. <i>Le corps touché en psychanalyse</i>	14
1.6. La place de la psychologie clinique	15
1.6.1. <i>Ma place de psychologue stagiaire</i>	15
1.6.1.1. <i>Palimpseste identitaire</i>	15
1.6.1.2. <i>Musique dans le soin : qui es-tu ?</i>	17
1.6.2. <i>La place faite à la psychologie clinique</i>	19
II. Activités cliniques	21
2.1. Observation et entretien clinique	21
2.1.1. <i>Suivi en équipe pluridisciplinaire : réminiscence d'un théâtre romain antique</i>	21
2.1.2. <i>Suivi avec le psychiatre : rencontre entre médecine de l'âme (ψυχίατρος) et sciences de l'âme (ψυχολόγος)</i>	22
2.1.3. <i>Dernier acteur que l'on n'avait pas soupçonné : la machine à café, cette faiseuse de magie et de rencontre</i>	23

2.2. Entre staff et présentation théorique : Le corps de l'équipe, quand les corps de métier se mélangent.....	24
2.3. La musique entre en scène.....	25
2.3.1. <i>Médiation thérapeutique.....</i>	26
2.3.2. <i>Médiation thérapeutique musicale et patients douloureux chroniques.....</i>	27
2.3.2.1. <i>Enveloppe de souffrance.....</i>	27
2.3.2.2. <i>Enveloppe sonore.....</i>	28
2.3.3. <i>De la rêverie au dispositif clinique.....</i>	30
III. Articulation théorico-clinique.....	31
3.1. Les premières mesures.....	31
3.1.1. <i>Entretien clinique.....</i>	32
3.2. Premier mouvement.....	37
3.2.1. <i>Le tango déchirant.....</i>	38
3.2.2. <i>Les rues d'Antalya.....</i>	40
3.2.3. <i>Un pianiste bien triste.....</i>	42
3.2.4. <i>Rencontre à Antalya.....</i>	43
3.3. Deuxième mouvement.....	45
3.3.1. <i>La plage et sa muse à la chevelure magnifique.....</i>	47
3.3.2. <i>La dissonance.....</i>	47
3.3.3. <i>Se sentir vivant.....</i>	48
3.3.4. <i>Excursion entre les plages.....</i>	48
3.4. Troisième mouvement.....	50
3.4.1. <i>Un oiseau qui siffle trop.....</i>	51
3.4.2. <i>Identité.....</i>	53
3.4.3. <i>Le début d'un voyage.....</i>	56
3.4.4. <i>Enveloppe sonore.....</i>	59
3.5. Quatrième mouvement.....	61
3.5.1. <i>Le refoulement entre en scène.....</i>	63
3.5.2. <i>Du refoulé à Reik ?.....</i>	64
3.6. Cinquième mouvement.....	65
3.6.1. <i>La princesse seule.....</i>	66
3.6.2. <i>«À travers ces airs dont on entend les faibles échos de soi ».....</i>	67

3.6.3. <i>La femme qui séduit</i>	68
3.6.4. <i>Terpsichore entre en scène</i>	69
3.7. Interlude	70
3.8. Sixième mouvement	71
3.8.1. <i>Qui est cette femme ?</i>	72
3.8.2. <i>Le feu dionysiaque</i>	73
3.8.3. <i>La voix de l'ange</i>	74
3.8.4. <i>La transe dionysiaque</i>	75
3.9. Ariette	76
3.10. Septième mouvement	76
3.10.1. <i>La vraie Femme</i>	77
3.10.2. <i>La scène</i>	79
3.10.3. <i>La paix</i>	79
3.10.4. <i>L'au revoir</i>	81
Conclusion	82

Bibliographie

Annexes

Introduction

Rideau fermé. L'orchestre s'accorde, on donne le La. Les vents commencent, mettant l'air en mouvement, puis c'est au tour des cordes, d'animer l'air de leurs vibrations, on peut voir les archets qui commencent à danser. Tout le monde est fin prêt. L'ouverture peut commencer.

Il y a une première pensée que je souhaite faire apparaître dans ce mémoire, que je ne peux occulter du fait de l'importance de sa présence, voire même de son entêtement. Un air. Omniprésent tout au long de ce stage de sept mois dans un service d'évaluation et de traitement de la douleur. Une mélodie obsédante. Brahms et sa *Danse hongroise n°5*. Cette musique sera présente en fil conducteur, présente dans mes pensées, dans l'écriture de ce mémoire mais surtout présente tout au long de mes journées de stage. Mélodie m'accompagnant pendant mes moments d'attente entre deux patients, durant les pauses, autour de la machine à café, lors des trajets pour me rendre en stage, parfois même en pleine conversation avec d'autres stagiaires et/ou professionnel de santé. Je souhaite mettre en lumière l'importance de ce jaillissement musical restant encore à présent énigmatique. « Quel que soit le secret message qu'elle transmet, la musique de fond qui accompagne nos pensées conscientes n'est jamais fortuite. »²

C'est donc dans une atmosphère sonore que s'est construit ce mémoire. Via une multiplicité de sons : le bruit des talons de mes chaussures résonnant dans le couloir du centre hospitalier en guise d'ouverture de chacune de mes journées de stage, le bruit des blouses se frottant avec les vêtements (espace transitionnel vestimentaire, rencontre entre le monde externe et le monde interne), le grésillement des roulettes des chariots poussés par le personnel allant de chambre en chambre, le murmure des pas hésitants des patients cherchant le service hospitalier, l'intonation des voix, les écoutes musicales et les échanges musicaux durant les séances, entendre l'autre avant de le voir, entendre les ambiances, l'interliaison rythmique³, la rythmicité émotionnelle⁴, entendre l'inconscient, le rythme du plein et du vide, « l'entendu de l'autre, lorsqu'il enveloppe le soi dans l'harmonie »⁵ ...

² Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 36

³ Faisant ici référence aux travaux d'Ophélie Avron dans *La pensée scénique et L'émotion, source de connaissance*

⁴ *Ibid.*

⁵ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 193

Ce mémoire montrera donc quels peuvent être les enjeux d'une dynamique institutionnelle et comment cette dernière peut influencer la rencontre clinique. Il relatara également ma rencontre avec les patients du service d'algologie et l'impact que ces rencontres ont pu avoir sur ma propre corporalité. En d'autres termes comment ces intelligences du corps se sont articulés les unes aux autres.

Ce mémoire se veut d'être une réflexion théorique autour du sonore puis de sa mise en pratique à travers la rencontre et l'expérience clinique via des séances de médiations thérapeutiques musicales. Le cœur de ce mémoire sera donc autour d'une rencontre via le sonore et le musical dans une dynamique thérapeutique sous-tendue pour un référentiel psychanalytique. Cette articulation théorico-clinique présente le dérouler des séances avec une patiente que j'ai nommée Ève et des différentes réflexions que ces séances de médiations thérapeutiques ont pu véhiculer.

Ce mémoire en plus de conter la clinique de ce stage de Master 2, se veut aussi d'être la continuité d'une réflexion portée sur le sonore et le musical, réflexion commencée il y a plus de six ans au travers des études de musicothérapie. Réflexions qui auront amené cette signature clinique qui m'importe tant, la clinique musicale tant dans sa pratique que dans son écoute. Cheminement tout autant professionnel que personnel.

« Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour ; plus brièvement : le mystère musical n'est pas l'indicible, mais l'ineffable. »⁶

Les musiciens sont prêts. Le rideau s'ouvre.

⁶ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p. 86

I. Analyse institutionnelle

1.1. Un ballet-pantomime polyrythmique

1.1.1. La scène clinique : Le centre d'Evaluation et de Traitement de la Douleur, service d'algologie

Mon stage a débuté mi-octobre et s'est terminé fin fin-mai. Il s'est réalisé au sein d'un Centre d'Evaluation et de Traitement de la Douleur (CETD) qui existe depuis plus de quarante ans. Il se situe dans le Pôle Médecine au sein d'un CHU du sud de la France. Le CETD a été réuni en 2011 sur un secteur spécifique avec en proximité le plateau de consultation et les lits d'hospitalisation. Pendant ma période de stage il a été question à plusieurs reprises de déplacer le centre dans d'autres locaux situés ailleurs dans la ville. De même si l'on regarde l'histoire du centre, ce dernier à plus d'une fois changé de place et s'est vu attiré différents emplacements au fil des années.

Ce côté ambulatoire et itinérant a fait émerger les premières réflexions, de par cette scène clinique qui se jouait devant moi, m'est venue la notion d'espace et comment ce dernier était articulé au sein du centre. En effet le service d'algologie s'organise de part et d'autre d'un couloir et se situe sur deux étages. Cela nous amène donc à voir un ballet, véritable spectacle chorégraphique interprété par les patients et les soignants se mouvant tantôt dans l'horizontalité du couloir, rentrant et sortant des salles de consultations, tantôt dans la verticalité, montant et descendant sur ces deux étages. Ce mouvement constant crée une atmosphère s'inscrivant à la fois dans quelque chose du côté de l'actif et d'une énergie mise en train mais également dans quelque chose de plus éparse et de diffus. Véritable ballet-pantomime polyrythmique. Nous allons donc nous interroger sur cette notion d'espace mais avant cela, continuons la présentation du service, cette fois-ci non plus à travers la scène mais à travers ses acteurs principaux : l'équipe pluridisciplinaire.

1.1.2. Les acteurs : L'équipe pluridisciplinaire

L'équipe soignante est constituée d'une équipe paramédicale et médicale. Nous pouvons retrouver dans l'équipe paramédicale :

- Une psychologue clinicienne
- Cinq infirmières
- Une cadre de santé
- Des aides-soignantes

- Des secrétaires médicales

Pour l'équipe médicale :

- Un médecin Algologue, anesthésiste réanimateur, chef de service
- Deux psychiatres
- Deux rhumatologues
- Un neurologue
- Un gastro-entérologue, hypnothérapeute

Certaines de ces professionnel travaillent à la fois sur l'unité d'algologie et également dans l'unité de psychosomatique.

« Les membres de l'équipe sont impliqués dans un travail de partage, de concertation, de coordination et d'ajustement de pratiques pour parvenir à une complémentarité d'approche et de soins pour élaborer un projet avec le patient »⁷ La palette pluridisciplinaire du personnel soignant se veut d'amener une évaluation pluridimensionnelle. « L'objectif du centre est d'accompagner le patient à trouver ses propres voies antalgiques et de l'aider à diminuer ses dépenses de soins en tout genre »⁸ le centre n'a donc pas pour but d'éliminer le symptôme douloureux mais de « diminuer la douleur et améliorer la qualité de vie du patient en le rendant partenaire de son projet thérapeutique »⁹

Pour se faire le centre propose plusieurs méthodes : consultations algiques, thérapies cognitivo-comportementales, relaxation, méditation, neuro stimulation transmutante, mésothérapie, acupuncture, musicothérapie, toucher-massage, groupe de parole, sophrologie, hypnothérapie...

Suite à cette présentation voulant refléter au mieux la façon dont la structure se présente, nous allons désormais questionner cette dernière à travers un regard clinique et présenter les différents éléments qui sont venus nous interroger aux travers de différentes observations cliniques.

⁷ Giniès P., A siou DK., Boesch G. (2013). *Education thérapeutique autour du patient douloureux chronique*, p.60

⁸ *Ibid.*, p.62

⁹ *Ibid.*

1.2. Relation espace et corps

Comme présenté précédemment, en me rendant sur le lieu de stage, un phénomène est venu s'imposer de lui même. La question de l'espace. En effet la place que le centre occupe au sein du CHU est venu interroger quelque chose davantage de l'ordre de l'atmosphère. En effet en se rendant dans le centre, il faut traverser une partie du CHU. Chaque service du CHU dégage des atmosphères spécifiques qui sont propres aux différents services. L'aile de l'algologie a donc son atmosphère propre qui diffère des autres services. Je me suis donc demandée qu'est ce qui définissait réellement l'espace de l'algologie, si c'était seulement les locaux et les salles à proprement parler, ou bien si quelque chose de davantage phénoménologique et atmosphérique était à venir observer.

Heidegger dans un essai sur l'art - plus spécifiquement la sculpture - et l'espace nous présente ce dernier ainsi : « L'espace est vu à partir du corps, comme son lieu, comme le contenant du lieu. Chaque corps possède toutefois son propre lieu, un lieu qui lui est conforme. »¹⁰

Une des pistes de réflexion sur l'espace pourrait donc être amenée au travers de la relation avec le corps. Cette articulation corps/espace ne nous semble pas dénué de sens au vu des propos de ce mémoire. En effet le corps ayant une grande importance dans nos réflexions. Nous ne présenterons donc pas cela à travers le prisme d'une doctrine philosophique mais comme piste de réflexion clinique étant à interroger et non à affirmer.

« Espacer signifie : essarter, dégager, donner du champs-libre, de l'ouverture. (...) il libère le champ libre et avec celui-ci offre la possibilité des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grandeurs »¹¹ On peut déjà voir l'idée de relation. L'espace n'est pas vu à travers un seul point mais à travers l'articulation de plusieurs points.

« L'espace n'existe pas en soi, il est une forme subjective de l'intuition de la subjectivité humaine. »¹² De ce fait mon rapport d'un même espace n'est pas foncièrement le même que celui que les patients ou autres soignants peuvent entretenir. Toutefois « L'homme ne fait pas

¹⁰ Heidegger M. (1964). *Remarques sur art - culture - espace*. p. 22

¹¹ *Ibid.*, p. 27

¹² *Ibid.*, p. 23

l'espace; l'espace n'est pas rien qu'un mode subjectif de l'intuition; mais il n'est pas non plus quelque chose d'objectif comme un objet. Au contraire l'espace, pour espacer en tant qu'espace requiert l'homme. »¹³ Cette articulation entre ni totalement subjectif ni totalement objectif peut venir être interrogée à travers la notion de pensée scénique. Même si le ressenti d'un espace peut être très subjectif, on peut venir questionner le partage avec l'Autre. « Nous quittons la problématique de la connaissance par l'image interne et son investissement libidinal pour entrer dans un mode de connaissance spécifique des rapports énergétiques en train de se constituer entre les individus. Je désigne par perception participative rythmique cette perception de la présence énergétique d'autrui dans l'instant même où une réponse lui est donnée. »¹⁴ Cette perception de l'énergie serait un « modèle de liaison originel qui sont au coeur des échanges humains et de toute relation réflexive qui se prend soi-même à témoin. »¹⁵ Avron ajoutera que « l'appréhension des variations énergétiques en cours permet la construction de scénarisations où chacun prend sa part pour maintenir dynamiquement l'ensemble. »¹⁶ Cela permet donc de prendre part à un espace qui propose à chacun de prendre place, une place, sa place et de voir l'articulation de cette dernière dans l'espace.

« Ce qui vient en présence et apparaît à partir de soi même, ce sont les corps animés et inanimés. Ce que de façon assez indéterminée, nous nommons espace est représenté dans l'optique du corps venant en présence »¹⁷ L'espace pourrait donc être défini par la rencontre des corps. Ces corps perçus comme malade venant chercher une solution à leur douleur. Des corps qui dans le service déambulent, cherchent, se perdent, se trouvent, se retrouvent, un peu partout dans les différentes parties des couloirs, des salles d'attente, dans les salles de consultation... Ce flot de corps en mouvement viendrait dessiner quelque chose de l'espace. On peut se demander ce qu'il en est de la rencontre avec l'espace externe et l'espace interne. L'articulation des deux dans un service médical. L'espace d'un CHU se veut d'être un espace d'accueil et de soin. « Qu'est ce qui offre à l'espace la possibilité d'être quelque chose qui accueille, entour et contient ? »¹⁸ Cela peut nous renvoyer à l'idée de contenance en psychanalyse. Au final n'est ce pas également quelque chose de l'ordre du contenant et du

¹³ Heidegger M. (1964). *Remarques sur art - culture - espace*. p. 33

¹⁴ Avron O. (1996). *La pensée scénique*, p.132-133

¹⁵ *Ibid.*, p.133

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Heidegger M. (1964). *Remarques sur art - culture - espace*, p. 20

¹⁸ *Ibid.*, p.25

maintien qui vient définir cet espace hospitalier ? Un espace d'*holding* et d'*handling* au sens Winnicottien ?

« Ce au sein de quoi quelque chose est en devenir, c'est ce que nous appelons l'« espace » »¹⁹. Il y aurait donc l'idée d'un avant/après, d'une création, passer d'un état à un autre, d'un changement permanent. L'espace ne serait donc pas un lieu stable et fixe mais bien l'idée d'une mouvance articulée autour de la rencontre de l'Autre.

1.3. Le rapport au temps : la rythmique de l'être

Après s'être interrogée sur le rapport à l'espace, la question du rapport au temps est venu compléter l'appréhension de la rencontre à l'Autre suite à deux phénomènes : la chronicité de la douleur des patients et l'état du COVID-19. En effet la dimension temporelle dans nos observations cliniques est influencée par la relation que l'on a eu avec la dimension temporelle. La question du devenir suite à l'espace interroge également l'être et le non être dans le temps. La question de l'attente qui se croise entre douleur et COVID-19. L'attente d'une réponse à ses douleurs, l'attente d'un déconfinement total. La question du rythme est venu se confronter à nos observations de la clinique.

1.3.1. Disque rayé : la douleur chronique

La particularité de la chronicité de la pathologie des patients que j'ai pu rencontrer a donc introduit une première rencontre au temps. Je me suis interrogée sur la façon dont le sujet s'inscrivait dans son rapport à ce dernier quand sa pathologie et plus particulièrement la répétition de celle-ci vient entrer avec le réel. Comment le sujet s'inscrit lui même dans cette rythmicité et comment la rencontre clinique peut venir interagir avec cela. Comme nous avons pu le voir avec la dimension de l'espace, il se dégage une certaine rythmique de l'être. Ce rythme vient mettre en forme, en mouvement une partie du sujet.

Ciccone dans son travail sur la temporalité psychique nous présente l'idée d'écho et le travail que l'analyste va amener en transformant ce dernier. « Ce travail en écho suppose une rencontre, un partage, et se développe suivant un rythme et un tempo à la fois communs et variables. On peut donc dire, en première approche, que le travail psychanalytique va

¹⁹ Heidegger M. (1953). *Grammaire et étymologie du mot être, introduction en la métaphysique*, p. 51

consister au moins partiellement en la co-construction ou co-composition de ces rythmes et de ces temps communs. »²⁰

La notion de temps et également de rythme nous amène à penser ces derniers en rapport avec la musique. En effet les termes de temps et de rythmicité peuvent appartenir à la biologie, à la physique mais également à la poésie ou encore à l'exécution musicale. « En musique (...) le temps désigne la vitesse d'exécution d'une oeuvre, sa cadence; le rythme par contre désigne une véritable construction dans le temps, avec à la fois des retours périodiques de certaines séquences et des changements à l'intérieur de ces séquences. Le rythme contient donc un retour du même et des écarts à l'intérieur de ce même. Il en sera de même pour le travail psychanalytique et la rencontre au sein du dispositif psychanalytique. La cadence du travail de l'analyste devra s'ajuster au tempo du patient, et l'un et l'autre construiront une rythmicité particulière qui organisera la temporalité de la croissance mentale de chacun des protagonistes dans ce travail commun. »²¹

Rencontrer l'autre sous entendant rencontrer sa mélodie, sa rythmicité, et l'écho de ces derniers rentrant en accord ou dissonance avec ceux de l'analyste. Il est intéressant de penser le dispositif clinique au travers de la mise en place des séances pour venir interagir avec ce rapport au temps « La rythmicité des séances constitue un macro-rythme marqué par la régularité presque immuable des temps de présence et d'absence, des jours avec ou sans séances, de la durée qui sépare les séances etc. »²²

Debray dans sa présentation des troubles psychosomatiques évoque l'idée d'être malade pour arrêter le temps.

1.3.2. Chronos se répète

La disposition particulière de ma période de stage semblait nécessaire d'être prise en compte. En effet ce dernier s'étant déroulé pendant la période du COVID-19, ce facteur ne pouvait pas ne pas être pris en compte car cela a influencé la clinique et la rencontre à l'autre. Un aspect ayant été influencé a été le temps. En effet j'ai pu rencontrer des patients en période de

²⁰ Ciccone A. (2006). Les échos du temps : le rythme, le tempo et la mélodie de l'affect in *La temporalité psychique*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p.97

confinement, de couvre-feu, de déconfinement, d'interrogation quant à un re-confinement. Ces thèmes étaient assez présents dans le discours que les patients amenaient en séance.

Cela m'a donc fait m'interroger sur la notion de temps linéaire et de temps cyclique. En effet la façon dont s'engage le patient mais également le thérapeute est donc chronologiquement différente à ce qu'elle pouvait être avant cette crise sanitaire.

De façon assez subjective je percevais quelque chose de l'ordre de la rythmicité cassée, rayée, en dehors de soi, en dehors de son temps. De l'ordre d'une répétition sans élan pulsionnel ?

Cette idée du temps cyclique et non linéaire peut déjà être perçue du côté de la chronicité de la douleur. S'ajoutant donc à cela une répétition venant brouiller l'inscription à l'autre. En effet « Le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais qu'il est la réaction même du sujet avec autrui »²³ Cette altération du temps peut être aussi être pensée à travers les interactions sociales qui se sont vues réduites sur cette période. « Le temps et l'autre est une recherche sur la relation avec autrui entrant qu'elle a pour élément le temps; comme si le temps était la transcendance, était, par excellence, l'ouverture sur autrui et sur l'autre. »²⁴

François Marty expose une représentation du rapport au temps basé sur les travaux de Freud et nous propose cette vision : « l'homme cherche à se penser tout autant qu'il est pensé par le temps dans un mouvement qui le fonde comme sujet, dans un mouvement de reprise rétroactive et réflexive du temps. »²⁵

1.4. Rencontre avec ce visage masqué

1.4.1. Le visage : accès à l'Autre

Un élément central qui a influencé notre relation aux patients et également à l'autre de manière générale durant les différentes rencontres cliniques : le port du masque. En effet il semble nécessaire d'arrêter quelque peu nos réflexions sur cette dimension qui change la rencontre et de questionner quels sont les enjeux et les implications du port de ce masque. « Nous constatons qu'il est une gêne dans les interactions sociales puisque nous nous

²³ Levinas E. (1979). *Le temps et l'autre*, p.17

²⁴ Levinas E. (1981). *Ethique et infini*, p.57

²⁵ Marty F. (2005). « Initiation à la temporalité psychique. Que serait la temporalité psychique sans l'adolescence » In *Psychologie clinique et projective*, p. 232

distinguons et nous reconnaissons par le visage et le jeu des expressions de l'ensemble de ses différentes zones qui interagissent entre elles »²⁶

Le corps s'exprime en partie à travers le visage. Qu'en est-il de ce visage masqué, comme barré, inaccessible et en même temps qui ouvre à tout fantasme, nous laissant deviner les expressions qui se cachent derrière ce dernier. Un penseur s'inscrivant au carrefour de la pensée phénoménologique et la philosophie existentielle ayant travaillé la question du visage est Emmanuel Levinas. Nous ne présenterons pas ces réflexions comme affirmation, mais comme hypothèse.

En parlant de l'analyse du visage, Levinas nous dit qu'« elle est le présupposé de toutes les relations humaines »²⁷. Il parlera d'épiphanie du visage. Ce visage me sort du moi pour aller rencontrer autrui, pour aller vers l'Autre. Le visage est vu comme une transcendance, c'est le radicalement autre qui s'ouvre à moi. « Le visage est sens à lui seul »²⁸, il parle, « en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. »²⁹

Le fait de masquer ce visage interroge, interroge sur l'influence qu'il y a dans la rencontre. Ce masque barrerait-il une part d'humanité en nous, une part de l'appel de l'Autre, est-ce que cela empêche une dimension de l'empathie de transiter en nous, comme une dimension qui ne nous toucherait plus. Pour Levinas le visage c'est l'autre, un autre sans qui je ne suis pas grand chose. Le visage fait irruption dans la finitude de monde, comme une brèche, strictement différent, autre que moi même.

« La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas »³⁰

Nous pourrions même interroger la dimension déontologique. N'est ce pas le visage de l'Autre qui rend la relation éthique. Serait ce par le visage de l'autre que se dégagerai une responsabilité commune. Un être sans visage nous inviterait-il à moins nous inscrire dans le déontologique ? Quand est-il du regard, acteur du visage qui lui n'est pas masqué. « Grande est la force expressive d'un regard »³¹

²⁶ Masson C. (2020). *Que reste-t-il du visage à l'heure du Covid-19 ?*

²⁷ Levinas E. (1981). *Ethique et infini*, p.93-94

²⁸ *Ibid.*, p.91

²⁹ *Ibid.*, p.92

³⁰ *Ibid.*, p.90

³¹ Reik T. (1935). *Le psychologue surpris*, p. 54

1.4.2. L'objet regard

« De prime abord, c'est au regard que s'offre l'apparaissant »³² Quand nous rencontrons les patients pour la première fois ou bien quand eux nous rencontrent, nous sommes confrontés à un visage sans visage, à un visage masqué, caché derrière une barrière de tissu. Tel un autrement qu'être sans visage. Le seul élément de ce visage qui perdure sont les yeux. Lacan en parlant de l'oeil nous dit que c'est un organe double. « la première utilisation de l'oeil c'est un miroir. Notre premier miroir c'est notre oeil. C'est la première fois qu'on voit l'image. Donc, l'oeil est déjà un miroir. Et c'est un miroir particulier parce qu'il peut se voir dans le miroir. Donc, nous voyons notre miroir interne dans le miroir externe. Alors, il a un trait particulier, c'est que dans sa première fonction de miroir, la particularité est que je m'élide de moi même. Je vous vois à condition de ne pas me voir. Donc, l'oeil, le fonctionnement de l'oeil, fabrique cette chose particulière que tout notre rapport visuel est conditionné par le fait que nous nous faisons disparaître de la scène. »

Au-delà de ces yeux ce qui nous intéressera dans notre réflexion est la question du regard. « Le regard se spécifie comme insaisissable, et c'est pour cela qu'il est, plus que tout autre objet, méconnu »

Dès 1954, Lacan s'appuie sur la fonction du regard dans la dialectique du sujet et de l'autre pour dégager cette relation intersubjective d'une supposée harmonie telle que Balint peut alors la concevoir. Dans le Séminaire L'angoisse, en 1962-1963, Lacan aborde d'une façon nouvelle ce qu'est le regard. Il s'agit là de souligner la dimension énigmatique du regard, avec son corrélat d'angoisse face à la question « Que me veut l'Autre ? » A quel point du coup cet unique regard qui nous fixe renvoie à une situation d'angoisse. « Le regard se situe dans le champs de l'autre » là où surgit le désir, ce regard serait l'objet, regard insaisissable, piégé par ce regard, là où pour Sartre le regard est pris dans la conscience, pour Lacan le regard va resurgir de cette division, elle est une autre figure entre le sujet et ce qui lui manque, ce qui lui manque c'est le regard qui va surgir à tout moment dans le champs de l'autre, le regard devient là objet *a*. « Ce privilège du regard dans la fonction du désir, en nous coulant, si je puis dire, le long des veines par où le domaine de la vision a été intégré au champ désir. »³³

³² Heidegger M. (1953). *Grammaire et étymologie du mot être, introduction en la métaphysique*, p. 49

³³ Lacan J. (1964). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p.98

« Voit où je vais, c'est-à- dire très exactement, qu'il voit où je ne suis pas. Dans toute analyse de la relation intersubjective, l'essentiel n'est pas ce qui est là, ce qui est vu. Ce qui la structure, c'est ce qui n'est pas là » .³⁴ Il indique à travers cet exemple, que ce qui compte n'est pas l'objet visible, mais au contraire la place vide que le regard isole et à partir de laquelle peut s'appréhender une stratégie de combat, une règle du jeu entre le sujet et l'autre, que l'on peut lire comme une métaphore de la relation de transfert.

Lacan accorde la même importance au regard que Sartre, cependant il en fait un objet de la pulsion qui ne renvoie plus à la question de l'être et du néant, mais à celle de la rencontre avec une satisfaction ignorée du sujet lui-même. La rencontre avec l'inconscient s'apparente à la rencontre avec le regard, au sens où quelque chose vient en effet faire effraction dans la logique de notre monde. Mais le regard qui nous touche, ce n'est pas tant le regard d'autrui, que notre propre regard au sein duquel nous trouvons à nous satisfaire sans rien savoir de ce que nous recherchons.

Lacan énonce ici la méconnaissance foncière de ce qui cause le désir, en particulier chez l'homme, au niveau scopique. Le « ça me regarde » indique que la pulsion scopique est engagée dans le rapport du sujet à l'autre, au partenaire. Et derrière la tache qui me regarde et qui fonctionne comme leurre, existe toujours la possibilité de résurgence de ce qu'il y a de plus occulte, l'œil, dont la présence obture le champ du désir et provoque l'angoisse.

« Le regard est cet objet perdu, et soudain retrouvé, dans la conflagration de la honte, par l'introduction de l'autre. »³⁵ Cette introduction de l'autre dans le circuit du regard prend en compte la pulsion dans un double mouvement entre le sujet et l'autre : voir / être vu ou regarder / être regardé. Par ailleurs la honte met en lumière une jouissance ignorée du sujet lui-même.

« Car enfin, le regard, nous pouvons lui donner corps. »³⁶ Ce regard prenant corps, prenant place, prenant scène peut être vu à travers la scénique des entretiens avec les patients. Lacan fait la comparaison avec les tableaux de différents peintres. « J'avance qu'assurément dans le

³⁴ Lacan J. (1954). *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, p. 249.

³⁵ Lacan J. (1964). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 204

³⁶ *Ibid.*, p. 97

tableau, toujours se manifeste quelque chose du regard. »³⁷ « Cette sphère du masque que j'appelle le regard, des peintres ont été éminents à le saisir, ce regard comme tel, dans le masque, et je n'ai besoin que d'évoquer Goya, par exemple, pour vous le faire sentir. »³⁸ On peut trouver en toute scène de la vie quotidienne quelque chose de l'ordre du tableau, nous renvoyant à une certaine dimension de la pensée scénique. Une scène qui se déroule dans un moment T et quand on y repense surgit tel une photographie, une peinture de cette instant vécu. Comment s'articule le regard autour de cela. « Non point tant dans un regard vu, qu'un regard par moi imaginé au champ de l'Autre. »³⁹

On peut se demander si cette dépossession du visage amène une possession de l'espace changée que nous avons pu évoquer ultérieurement.

1.5. Ce corps touché

1.5.1. *L'idée du corps en médecine*

Une dimension sur laquelle je me suis également questionnée à la rencontre des patients fut la dimension du corps spécifiquement dans un service hospitalier. En effet le corps, et plus particulièrement dans les services de médecine interne, est au coeur des processus de soin. On soigne le corps pour soigner la personne. Toutefois il est intéressant de se demander dans quelle dimension est considéré ce dernier, est ce qu'il est vu comme une prolongation du patient, comme le patient, comme une entité à part de la psyché. Qu'en est-il de ce corps ?

Pour Bataille, le corps ne commence nulle part, « c'est l'espace du n'importe où ; on ne peut y reconnaître un sens qu'au prix d'une opération violente : subjective-collective. »⁴⁰ Nous pouvons également lire dans les écrits de Fedida « Ne pas savoir où commence le corps conviendrait certainement à la nomination du corps dans la situation psychanalytique. »⁴¹

Les patients se présentant comme des corps malades, des corps douloureux, des êtres souffrants. La dimension du corps est au coeur de la parole des patients et des soignants à travers les plaintes ou à travers les préconisations de soins. C'est tout particulièrement la dimension du touché qui m'a questionné durant mes rencontres cliniques. Les activités proposant par exemple le toucher massage n'a pas été sans me rappeler quelque chose du *holding*, d'une contenance, d'une enveloppe psychique qui se veut réparatrice et

³⁷ Lacan J. (1964). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 116

³⁸ *Ibid.*, p. 97

³⁹ *Ibid.*, p. 98

⁴⁰ Bataille G. (1955). *Œuvres complètes IX*, p. 43

⁴¹ Fedida P. (2000). *Par où commence le corps humain*, p. 26.

bienveillante. C'est autour de proposition de soin comme le toucher-massage que les patients semblaient faire le plus de retour positif. La dimension de l'hospitalisation de semaine m'a également rappelé cet *holding*, avec une prise en charge où le patient est « pris en main » par l'équipe, soutenu et accompagné jour et nuit.

En médecine le corps est de moins en moins touché, les consultations sont de plus en plus courtes et il arrive de plus en plus souvent qu'il n'y ait même pas d'osculation. Cette mise à distance du corps dans les soins médicaux peut venir questionner le patient et le faire se sentir comme coupé du lien avec les soignants et ne pas être considéré. L'idée de ne pas être écouté, de ne pas être pris en compte. Cette non prise en compte commence par la non prise en compte du corps. Il y a ici un paradigme biologique. Dans le sens où le corps est considéré mais seulement le corps malade, le corps biologique, le corps amputé d'une part de lui. Les décisions thérapeutiques en algologie intègrent différentes logiques de conception du corps qui, parfois, entrent en contradiction. On soigne le corps malade mais on ne vient pas solliciter le corps érotique, le corps en mouvement dans le sens du corps que Christophe Dejours peut amener. Cette partie là du corps qui vient solliciter bon nombre de processus psychiques chez le sujet est souvent mis en dehors à travers une sur-médicalisation, dans la pratique comme dans le discours.

Je me suis demandée si des soins venant réactiver ce corps, de le toucher, de le solliciter, de lui redonner une place au coeur du processus de soin serait intéressant à questionner. Des activités venant solliciter le corps pas que biologique mais à travers d'autres dimensions, pour lui donner une place qui lui appartient et dont le sujet serait davantage décisionnaire. Une considération du corps qui lui donnerait un espace de resubjectivation.

1.5.2. Le corps touché en psychanalyse

La dimension du touché reste relativement interdite et tabou en psychanalyse. « De même, la méthode analytique n'est possible que dans le respect de l'interdit du toucher : les mots de l'analyste symbolisent, remplacent, recréent les contacts tactiles sans qu'il soit nécessaire d'y recourir concrètement ; la réalité symbolique de l'échange est plus opérante que sa réalité physique. »⁴² Je me suis donc interrogée sur cette dimension symbolique du touché. Comme nous avons pu le voir précédemment la dimension du *holding* et du *handling* institutionnelle

⁴² Chabert C. (2007). « L'interdit du toucher et le transfert paradoxal » In *Le carnet PSY*, p. 27

semble bien présente dans les soins et la façon dont ces derniers rentrent en résonance avec le patient. Les soins infirmiers amènent un contact touché direct. J'ai cru entrevoir que cette démarche amène une dimension de la contenance pour le patient.

J'ai donc cherché ce qu'il en était de cette dimension du toucher en psychanalyse. Majoritairement j'ai été confrontée à des articles et œuvres qui proscrivent de toucher concrètement le patient. Qu'il faudrait inscrire cette démarche là dans le symbolique. Anzieu dira qu'« il est suffisant de recourir à un toucher symbolique, on peut toucher de la voix. »⁴³

Je me suis donc interrogée sur cette dimension du touché et comment à travers un ordre davantage symbolique, il serait possible de mettre cela au cœur de la rencontre avec le patient. « L'expérience des confinements et le manque de contacts ont engendré une prise de conscience : le corps ému, dans la rencontre, donne accès à la connaissance du monde, aux autres vivants, humains et non humains, et surtout à soi-même. »⁴⁴ Les derniers mois semblent avoir accentué ce besoin de contact du fait du retrait de ce dernier. Cette partie reste très succincte car elle peut faire l'objet d'un travail à elle seule. Je laisse ces réflexions dans un coin de mes pensées car j'aimerais intégrer particulièrement cette dimension dans le cadre thérapeutique de la prise en charge et de la rencontre avec l'autre.

1.6. La place de la psychologie clinique

1.6.1. Ma place de psychologue stagiaire

1.6.1.1. Palimpseste identitaire

Je ne cacherai pas avoir eu beaucoup de mal à me positionner pendant ce stage. Plusieurs axes sont venus se superposer, de sorte que j'ai dû interroger ma position sous différents angles et de différentes problématiques.

Je trouvais important de poser le cadre de l'espace et du temps dans les paragraphes précédents afin d'amener une meilleure compréhension d'une part des difficultés que j'ai rencontré durant ce stage.

Cet espace donc, que j'ai eu tant de mal à cerner - hormis à travers une part de ressenti - a amené une angoisse de l'inconnu. Au début de mon stage et ce pendant une période

⁴³ Anzieu D. (1986). *Une peau pour les pensées. Entretiens avec G. Tarrab, Apsygée*

⁴⁴ Masson C. (2020). *Que reste t'il du visage à l'heure du Covid-19 ?*

relativement longue, je ne savais pas vraiment à l'avance comment allaient se dérouler mes journées.

Chaque jour amenait une certaine angoisse. L'angoisse de l'inconnu. L'angoisse de ne pas réussir à faire entendre ma position de stagiaire. L'angoisse de ne sentir qu'un espace vaporeux ne me laissant pas la possibilité de saisir quoi que ce soit, malgré ma poigne voulant agripper les choses, sentir que ce dont je voulais me saisir glissait entre mes doigts, se dérochant à bon nombre de mes tentatives.

Le CHU est un véritable bal d'internes et d'externes comme nous avons pu le voir dans notre présentation du ballet polyrythmique. Etant un service hospitalier c'est donc en majorité avec des étudiants de médecine et de pharmacologie que j'ai partagé mes journées de stage. En arrivant dans le service, une des premières actions que j'effectue est de revêtir ma blouse blanche. Chaque blouse portant pour inscription le nom, le métier et le service de celui qui la porte. La blouse que je revêtis porte l'inscription suivante « Interne Algologie ». Même si chaque année on peut voir dans le service des stagiaires en psychologie mais également dans d'autres domaines thérapeutiques tel que la musicothérapie, les blouses que l'on prête n'ont pour dénomination que le statut d'interne en médecine.

J'ai donc demandé à la cadre du service un badge pour venir modifier cette inscription erronée et venir réaffirmer ma place de stagiaire psychologue. Toutefois malgré ce geste ayant pour but une sorte d'auto-engendrement symbolique en venant masquer une inscription, je ne me suis pas davantage senti dans une place qui était mienne. Comme si ce palimpseste semblait toujours porter les énergies de son ancienne nomination. Je ne pense pas avoir de difficultés avec la blouse à proprement parler. La blouse ici est plutôt porteuse d'un message, celui du symbole de ma difficulté à investir une place dont même l'inscription nominative fut une épreuve en soi.

1.6.1.2. Musique dans le soin : qui es tu ?

Un des axes que j'ai questionné tout au long de ce stage fut autour de la distinction entre musicothérapeute clinicien et psychologue clinicien (ou stagiaire psychologue) travaillant avec des médiations thérapeutiques musicales. En effet étant un service hospitalier accueillant des musicothérapeutes stagiaires et usant du logiciel « music care », quand je présentais ce que je voulais mettre en place durant mon stage cela étant souvent nommé musicothérapie par le service. Ayant la double casquette, je pense que mes explications du

dispositif étaient confuses, étant moi-même confuse dans mon positionnement quant à ce dernier. Ce n'était donc pas un simple questionnement sur les outils que je voulais mettre en place mais un questionnement sur mon identité professionnelle.

J'ai d'abord cru que la distinction entre les deux se faisait autour des concepts théoriques qui les animaient. De par la formation que j'ai eu, je faisais le raccourci que la musicothérapie s'inscrivait dans le courant des neurosciences et que les médiations thérapeutiques du côté psychanalytique. Toutefois cette vision manichéenne ne reflète pas la pratique que j'ai pu avoir ni celle observée chez d'autres professionnels. Je pensais ce questionnement en terme « d'avoir » et « de ne pas avoir » : La musicothérapie a des attentes thérapeutiques spécifiques en amont. Les médiations thérapeutiques n'en n'ont pas. Les médiations thérapeutiques laissent une place à l'association libre et travaillent autour de cela. La musicothérapie ne prend pas vraiment cet aspect en considération etc. Cette vision était donc une façon de penser erronée. A force de graviter autour de ce genre de pensée je me suis demandé pourquoi j'avais le besoin de mettre en terme d'avoir. Même de façon plus large, de vouloir faire à tout prix une distinction entre les deux pratiques. Je pense que l'élan initial était de penser cette question pour m'aider à plus facilement me projeter en tant que professionnel et de ce fait me sentir plus à l'aise dans ma position de stagiaire psychologue que je n'arrivais pas à investir pleinement.

Ecouter la musicalité de l'environnement, des sujets, des espaces. J'aime à penser davantage en terme d'environnement sonore et d'influence du son sur le psychisme. Une citation mise en ouverture de ce mémoire a aidé à construire cette pensée et de ce fait le positionnement professionnel que j'interroge. Nous la devons à Vladimir Jankélévitch, philosophe et musicologue Français : « De tout temps l'homme fêru d'allégorie a recherché la signification de la musique ailleurs que dans le phénomène sonore. Car il y a une harmonie invisible et inaudible, supra-sensible et supra-audible qui est la véritable « clef des chants ». »⁴⁵ Je pense que le vrai questionnement clé se trouve en ceci. Il ne s'agit pas tant de savoir quelles conceptions théoriques sous-tendent telle ou telle pratique. Ce qui se joue est davantage dans ce qui ne se voit pas. Donc musicothérapeute clinicien ou psychologue clinicien travaillant avec les médiations thérapeutiques musicales, l'enjeu se trouve dans l'invisible, invisible au sens quantifiable. L'essentiel se trouve dans ce qui s'entend et se ressent.

⁴⁵ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p.20

La rencontre musicale dans ce cadre permet de toucher des processus et plus spécifiquement des processus propre aux intelligences du corps. La pratique ou l'écoute musicale amène un engagement corporel. On peut entendre quelque chose ici du côté des polarités au sens d'Ophélie Avron. De la stimulation des pôles actifs et réceptifs de l'activité énergétique, qu'elle nommera en « polarité stimulation » et « polarité réception ».⁴⁶ Cela amène une part d'engagement corporel du clinicien également. Les éprouvés ne sont pas unilatéraux. Il est alors intéressant dans ce cadre de prendre conscience de ses propres intelligences du corps. Theodor Reik nous dira « qu'il faut utiliser son propre inconscient comme récepteur »⁴⁷

La partie qui suit sera grandement inspirée de la pensée de Reik dans sa vision du musical chez l'humain. Dans ses écrits nous pouvons déjà noter bon nombre d'analogies musicales. Le cas étant encore plus vrai dans son oeuvre *Ecrits sur la musique* où l'on peut déjà dans les premières pages lire l'idée de « développer son sens du rythme des mouvements souterrains de l'esprit »⁴⁸

Il en va de soi de dire que la musique amène une ouverture au langage non verbale. Toutefois la musique peut être considérée comme langage à elle seule. « La musique est le langage universel des émotions humaines, l'expression de l'inexprimable. »⁴⁹ On peut donc retrouver cette idée d'inexprimable que l'on nommait précédemment comme enjeu se trouvant dans l'invisible.

Reik nous dit que « le discours humain décrit la réalité matérielle, la musique est le langage de la réalité psychique. »⁵⁰ Le musical nous amènerai donc au plus proche des enjeux psychiques et processus inconscient du sujet. « Le langage atteint son plus haut degré de pauvreté lorsqu'il veut saisir ou communiquer les nuances, domaine où la musique, elle, est extrêmement efficace et expressive. »⁵¹ Il ne s'agit pas de renier ou de dénier l'importance du verbal. Au contraire, on peut appliquer ces idées au discours que le sujet peut amener avec « L'entraînement de l'oreille : le développement d'une plus grande sensibilité aux phénomènes musicaux de toutes sortes - par exemple aux distinctions subtiles entre les

⁴⁶ Avron O. (2017). *L'émotion, source de connaissance*

⁴⁷ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p.38

⁴⁸ *Ibid.*, p.31

⁴⁹ *Ibid.*, p.33

⁵⁰ *Ibid.*, p.38

⁵¹ *Ibid.*, p.35

tons »⁵² que le sujet peut amener au fil des séances. N'oublions pas que ce que nous définissons comme musique et musicalité ici se veut de refléter les processus psychique que le sujet amène au travers de ces intelligences du corps. Reik parlera de « L'intimité de l'expérience musicale, pendant laquelle la pulsion rythmique d'une composition devient la notre. »⁵³ Ce sont ces différents processus qui sont rendus contractable au travers la médiation musicale. « La musique, pauvre en objectif défini et définissable comme en contenu rationnel, peut transmettre la variété infinie des émotions subtiles et primitives »⁵⁴

Soit professionnellement les attentes ne seront pas les mêmes, mais la rencontre avec l'autre que ce soit en musicothérapie ou en psychologie clinique sous-tendra ces processus.

Tous ces différents questionnements concernant ma position de stagiaire psychologue et de ma pratique m'a amené à questionner de façon plus large la place que le service dans lequel j'ai effectué on stage, fait à la psychologie.

1.6.2. La place faite à la psychologie clinique

La place de la psychologie dans ce centre m'a beaucoup interrogé tout au long de mon stage. En effet ce sont les médecins ou les infirmières qui sont formés aux méthodes de sophrologie ou bien d'hyptonothérapie. Le centre accueil des stagiaires en dernière année de musicothérapie, toutefois ce sont les infirmiers qui proposent de la relaxation musicale via le support d'un siège qui diffuse de la musique. Je n'ai jamais réussi à cerner comment étaient décidées les prises en charges psychiques des patients et qui était acteur entre la psychologue soit par les psychiatres.

Dans les différentes affiches ou écriteaux présents dans le services ou encore dans des formulaires, bien souvent les soins dit « psychologiques » arrivent en dernier.

Le service présente le rôle de la psychologie ainsi. « Elle accompagne l'enrichissement de la capacité d'écoute des infirmiers et des médecins de l'équipe et gère également des groupes de paroles des douloureux chroniques »⁵⁵ Il me semble pourtant que les enjeux réellement présents dans le service et comment la psychologie prend place ne se réduisent pas à cela.

⁵² Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 38

⁵³ *Ibid.*, p.33

⁵⁴ *Ibid.*, p.35

⁵⁵ Giniès P., A siou DK., Boesch G. (2013). *Education thérapeutique autour du patient douloureux chronique*, p.113

J'ai eu l'impression d'une aporie en quelque sorte. Sous le joug d'être un service en lien avec la psychosomatique et où l'on prend l'enjeu du psychisme dans les premières lignes, il est d'autant plus paradoxal de voir la difficulté que j'ai eu à percevoir la place que l'on laisse à la psychologie clinique. Je me suis demandée si au final en bravant le « psy » à tout va et dans tous les corps de métier, cela n'avait pas appauvri la place et la considération que l'on donne à ce dernier.

II. Activités cliniques

2.1. Observation et entretien clinique

J'ai été présente deux jours par semaine durant ces sept mois, les mercredis ainsi que les vendredis. Chacune de ces journées avait donc des rituels qui lui étaient propres, rituels qui ont évolué au fil des mois une fois que j'ai commencé à mettre en place l'atelier de médiation thérapeutique.

2.1.1. Suivi en équipe pluridisciplinaire : réminiscence d'un théâtre romain antique

Tous les vendredis matins, j'ai pu assister au suivi en équipe pluridisciplinaire des patients du service. Le but de ces consultations étant d'avoir plusieurs regards au travers des différents corps de métier, afin d'affiner la lecture clinique. Le plus souvent j'accompagnais donc les médecins rhumatologues, le gastro-entérologue ainsi que le psychiatre avec qui je passais également mes mercredis matins. De plus, étant un service universitaire, il y avait aussi beaucoup de stagiaires, internes ou externes de médecine ou bien de pharmacie pendant ces consultations pluridisciplinaires. Ce suivi en équipe pluridisciplinaire amène donc une scène avec plein d'acteurs aux multiples rôles. L'acteur avec qui j'ai le plus donné la réplique pendant ces consultations a été le psychiatre, étant celui qui amenait son regard et son analyse à travers le fonctionnement psychique des patients.

Cette dimension très médicale m'a plusieurs fois fait avoir un pas de côté face à des discours qui s'inscrivaient davantage dans une médicalisation et non une approche du sujet comme nous pouvons l'entendre en psychologie clinique. Toutefois il serait faux de dire que cette consultation était semblable aux consultations médicales que j'avais pu voir en service hospitalier. Cette dimension atypique, donnait donc à voir une scène clinique riche en interaction et ne m'a pas laissé sans penser à des représentations théâtrales. En effet, la mise en scène dans un premier temps, avec le personnel soignant assis en arc de cercle face à un patient au centre de cet arc, rappelant la disposition des théâtres romains antiques. Les tirades des patients, les apartés de certains médecins entre eux, voir l'évolution des différents actes en suivant certains patients durant plusieurs séances...Ce fussent donc des instants riches en pensée scénique et en dynamique de groupe. Il a été également intéressant de voir la dynamique pluridisciplinaire et comment les différents professionnels peuvent travailler ensemble.

2.1.2. Suivi avec le psychiatre : rencontre entre médecine de l'âme (ψυχίατρος) et sciences de l'âme (ψυχολόγος)

Les mercredis étaient dans un premier temps une journée consacrée au suivi des patients effectué par les deux médecins psychiatres, je passais donc ma matinée avec l'un dont les consultations s'inscrivaient davantage autour d'un suivi thérapeutique puis l'après-midi avec l'autre psychiatre dont les séances étaient davantage de l'ordre de la première consultation. De ce fait elles avaient moins pour but d'amener une relation thérapeutique mais davantage à but de poser un diagnostic et d'identifier quelle était la demande du patient et comment répondre à cette dernière. Puis après plusieurs mois cette configuration a changé sur l'après-midi, devenant le créneau sur lequel j'ai pu rencontrer individuellement les deux patientes que j'ai été amené à suivre dont une autour de médiations thérapeutiques.

Ce sont donc essentiellement les mercredis matins que j'ai pu observer les différents enjeux d'une relation thérapeutique. En effet certains patients viennent depuis de nombreuses années, il a donc été intéressant de voir la dimension du suivi thérapeutique et de soutien que les patients peuvent être amené à demander. J'ai pu également venir mettre en pratique l'analyse clinique du fonctionnement mental.

A la fin de chaque séance, le psychiatre prenait un temps pour discuter de ce que j'avais pu observer sur le fonctionnement psychique et de mes ressentis subjectifs et transféro-contre-transférentiels. A la suite de ces matinées d'échanges il me conseillait certains ouvrages pouvant m'aider à pousser certaines de mes réflexions, ou bien encore il me partageait les observations que lui avait pu avoir afin de mettre en commun et partager ces dernières.

Mes activités cliniques ont essentiellement consisté sur ces temps-là à l'observation. Toutefois cette observation n'étant pas pensée et vécue à travers une passivité car le fait d'amener une tierce personne (ici en tant que stagiaire psychologue), dans une relation qui passe de duelle à triangulaire ne sous-tend pas les mêmes enjeux. J'ai donc beaucoup accès mon observation à travers la dimension scénique et le fait d'assister aux créations communes et à l'activité mentale au sein de cette scéniques et la jointure de ces interactions.

Toutefois cette observation à l'instar d'autres stages que j'avais pu effectuer ne m'a pas fait ressentir les éprouvés que j'avais pu rencontrer avant. En effet le fait d'être activement présente dans cette scénique m'a donné l'impression d'être happé dans des ressentis qui ont

répercuté sur mon corps propre, ce dont j'ai mis un certain temps à me rendre compte. Plus j'observais et plus je me figeais. J'écoutais sans écouter et me surprénais à laisser mon esprit divaguer. Une grande activité que j'avais pendant ces séances était de me balancer sur ma chaise. Ce bercement m'aidait à rester non pas concentrée mais à « rester là ». Dans cet espace. Dans cette observation. Comme un accrochage sensoriel. Peut-on mettre cela en lien avec Winnicott et les défenses archaïques, quand l'environnement est vécu comme dangereux ? Si au début je ne parlais pas mais étant présente corporellement, petit à petit cette pétrification est venue toucher mon corps. Au fil des mois je ne parlais pas et n'investissais plus mon corps. Corps mortifié. J'avais toujours en musique de fond, Brahms, venant combler ces instants de mortification. Je me déplaçais donc dans l'hôpital, chantonnant cet air entêtant, répétition en boucle qui m'amenait dans un état de rêverie. Refuge musical. La prise de conscience de cet état et l'analyse qui en a suivi m'a permis de (ré)investir la scène clinique et de me sentir autrement dans ce stage, à travers des éprouvés plus animés.

2.1.3. Dernier acteur que l'on n'avait pas soupçonné : la machine à café, ce faiseur de magie et de rencontre

Dans cet espace de plus en plus pétrifiant, où mon corps était de moins en moins investi et disponible à la rencontre avec l'autre, s'est présenté à moi un dernier acteur clé de mon stage que l'on n'aurait pas soupçonné : la machine à café.

Au rez-de-chaussée, lorsque l'on quitte le service d'algologie, une fois les étroits escaliers descendus, s'offre à nous un espace qui semble plus grand qu'il ne doit vraiment l'être. C'est l'espace des distributeurs de café, sodas et différents en-cas sucrés et salés. Je dois avouer avoir toujours aimé les distributeurs. Etant enfant ils me fascinaient, voir les tourbillons s'activer pour faire tomber la canette ou encore la confection d'un café au simple appui d'un bouton, présentaient quelque chose de magique à mes yeux. Avec les années la magie n'a pas vraiment disparue. Ce qui est resté fût aussi le plaisir et le sentiment de bien-être éprouvés au contact de ces drôles de machines. J'ai toujours été face à une incompréhension quand les techniciens ouvraient les distributeurs et que l'on voyait enfin les rouages à l'intérieur, les poudres de café, les bacs d'eau... Je n'étais pas déçue face à ce réel, mais bien dans une incompréhension car je persistais à me dire « mais où est la magie de ces machines, c'est fou elle continue à rester invisible à l'œil nu même une fois que l'on a vu l'intérieur et la constitution de ces dernières ».

J'ai donc vécu cet espace des distributeurs et machines à café comme une échappatoire au réel, elles m'accordaient l'accès à un espace qui me permettait de rêver. La machine à café : cet espace interstitiel distributeur de rêve (et de café par la même occasion).

Durant mon stage cela a été en plus d'être un espace à rêver, également une grande zone de rencontre. Toute personne de l'hôpital vient se ressourcer dans cet espace : patients d'algologie mais aussi patients d'autres services, familles des patients, ambulanciers, secrétaires, sans oublier les techniciens venant entretenir ces distributeurs de rêve... Cet espace contrastait de vie et de corps en mouvement, corps engagés, se rencontrant les uns les autres. Durant les années d'université comme beaucoup de mes collègues de promotion, le moment des pauses entre deux cours était partagé autour de ces distributeurs. Véritable moment d'échange. J'ai donc gardé cette habitude durant mon stage. Aller chercher un café sous-entendait aller rencontrer l'autre.

Bien souvent je m'absentais des réunions ou entre deux séances sous prétexte d'aller chercher un café. J'aurai très bien pu prendre celui dans la salle du service, qui plus est je n'aurai pas eu à le payer. Je préférais toutefois descendre et payer mon café aux machines car ce n'était pas tant le café qui m'importait mais cet espace interstitiel de rencontre.

Dans l'après coup, je me questionnais sur le fait de savoir si les moments où je désirais rencontrer impérativement l'autre (donc sous la forme d'une envie pressante de café) n'étaient pas liés à la suite d'entretiens particulièrement mortifiants. Sortir de la salle de consultation où je ressentais mon corps se figer un peu plus, étant neutralisée dans mon propre fonctionnement psychique ainsi que dans l'investissement de mon corps. Sortir pour aller vers un espace de vie, où la pulsion présente n'allait pas venir délier quelque chose de mon propre psychisme et où mon corps ne serait plus pétrifié.

2.2. Entre staff et présentation théorique : Le corps de l'équipe, quand les corps de métier se mélangent

Tout au long de mon stage j'ai pu assister à différentes réunions. En effet le vendredi matin avant de rencontrer les patients en suivi pluridisciplinaire comme évoqué précédemment, l'équipe effectue une réunion pluridisciplinaire qui initialement consiste à parler du déroulement de l'hospitalisation de semaine. Au commencement de mon stage, du fait des conditions sanitaires, l'hospitalisation de semaine n'étant pas ouverte, le staff consistait à

faire des présentations théoriques effectuées par les différents membres de l'équipe. J'ai pu donc assister à des présentations très centrées médicales, présentées par les médecins algologues ou par les infirmières, mais également à des sujets traitant davantage du rapport aux patients et à la dimension du fonctionnement psychique. Ces présentations étant présentées par les psychiatres de l'équipe.

Avec la reprise des hospitalisations de semaine, ces temps de réunion étaient donc partagés autour de la prise en charge des patients hospitalisés et ce qui a pu être observé et proposé. J'étais amenée à rencontrer ces patients lors de ma journée du mercredi et avais donc en amont pu avoir un premier contact avec ces derniers.

Apportant une importance toute particulière au regard sur les lieux dans lequel je suis amenée à investir l'espace, j'ai été marquée par l'architecture dans lequel ces réunions se déroulaient. En effet, j'ai eu l'impression qu'il se dégageait quelque chose d'atmosphérique. Le plafond de cette salle est une grande voûte, donnant une impression de grandeur et d'infini comme l'on peut retrouver dans des églises. Différents arcs diagonaux sous cette clef de voûte, se croisant et se reliant les uns aux autres pour permettre à la structure de tenir. J'arrêterai la description ici, laissant la métaphore parler d'elle-même et exposant qu'elle ne m'a pas laissé sans me faire penser à une fonction d'équipe dans une structure hospitalière.

Ces temps de réunions étaient également riches au niveau de la compréhension des différentes interactions au sein de l'équipe. Au cœur de la dynamique groupale. L'équipe paramédicale s'asseyant d'un côté, l'équipe des médecins de l'autre, les stagiaires étant amenés à investir l'espace disponible qu'ils arrivaient à trouver. Il était rare de voir un mélange entre ces différents groupes qui font pourtant partie de la même équipe. Il y a un certain clivage dans ce corps médical qui toutefois construit un projet commun.

2.3. La musique entre en scène

Le cœur de mon stage s'articule donc autour des médiations thérapeutiques musicales. Cela n'a pas été sans difficultés à mettre en place, bien au contraire. J'ai pu être confrontée à différentes problématiques, dont le fait de devoir justifier de l'intérêt de ce dispositif ou encore (et surtout) de trouver des patients à qui le proposer. Toutefois ces différents obstacles m'ont permis de penser mon désir et ma relation face à ce dispositif clinique qui me tenait tant à cœur. Durant ce stage qui m'a amené à penser et rechercher ma

construction identitaire professionnelle, force est de constater que je voulais me construire au travers de cette pratique et cette orientation de la clinique. Je ne me voyais pas être une autre clinicienne que celle qui veut voir les corps s'animer et écouter les rythmes qui se jouent dans les rencontres cliniques. « Cette sensibilité du corps qui lui donne dans le même temps le pouvoir de palper affectivement le monde, de s'éprouver soi-même et de sentir la vie en soi »⁵⁶ Ce corps en mouvement, ce corps mobilisé était désiré comme clé de ma clinique. « Si j'insiste sur le corps, c'est parce que c'est le corps qui éprouve affectivement la vie et que c'est à partir de ce qui est éprouvé affectivement que la pensée est mobilisée. »⁵⁷

2.3.1. Médiation thérapeutique

La pratique de médiations thérapeutiques n'est pas de l'ordre du loisir artistique. Je tenais à préciser cela car durant mon stage j'ai pu être amenée à plusieurs reprises à définir en quoi consistait mon dispositif clinique et quelle pouvait en être la pertinence.

Jean-Michel Vivès nous dit qu'«Aujourd'hui, les recherches menées concernant l'utilisation de la musique dans le cadre de thérapies médiatisées ont des visées certes moins ambitieuses, mais également moins naïves : personne ne s'aviserait de soutenir que la seule écoute de la musique pourrait être thérapeutique, ou pour le dire autrement et de façon plus abrupte, il n'existe pas de Musico-thérapie. L'improvisation sonore peut être vue comme une sorte d'association libre »⁵⁸ C'est le dispositif, le cadre, la relation au thérapeute qui est thérapeutique. Tout cela au travers du média musical, mais ce n'est pas ce dernier qui est thérapeutique en lui-même.

Les médiations thérapeutiques « [engagent] donc dans la voie d'expériences sensori-affectivo-motrices et [servent] de support à la reviviscence de vécus corporels, qui n'ont pas été symbolisés. »⁵⁹ Le médium devient le support de la relation transféro-contre-transférentielle. Les médiations thérapeutiques engagent donc un travail thérapeutique en deçà d'une simple verbalisation car cela mobilise du côté des processus non symbolisés et donc non inscrit dans le langage verbal mais qui vient s'inscrire dans le langage du corps ou des affects. Ce n'est pas le médium en lui-même qui est thérapeutique. C'est la relation au clinicien et le cadre de la séance à travers le médium qui est thérapeutique.

⁵⁶ Dejours C. (2011). « Le corps entre « courant tendre » et « courant sensuel » In *Revue française de psychosomatique*, p. 23

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22

⁵⁸ Vinot F., Vivès J. (2014). *Les médiations thérapeutiques par l'art: Le Réel en jeu*, p.

⁵⁹ Brun A. (2019). « Chapitre 1. Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin. » In *Manuel des médiations thérapeutiques*, p. 40

2.3.2. Médiation thérapeutique musicale et patients douloureux chroniques

Le centre du traitement de la douleur dans lequel j'ai effectué mon stage emprunte la définition présentée par l'international association for the Study of pain (IASP) pour présenter la notion de douleur « douleur : une expérience sensorielle et émotionnelle désagréable, associée à une lésion tissulaire réelle ou potentielle ou décrite dans des termes évoquant une telle lésion. », « c'est donc une expérience subjective et complexe qui met en jeu des processus biopsychosociaux »⁶⁰ Il est intéressant de se demander avec une approche clinique à orientation psychanalytique la définition que l'on pourrait donner à la notion de douleur. Suite aux observations lors de différentes rencontres cliniques, ce qui a pu émerger à plusieurs reprises fût l'idée d'enveloppe. En effet j'ai pu entendre des patients dire qu'ils avaient tellement mal qu'ils ne pouvaient plus être touchés par l'autre (phrase ayant fait écho par son double sens : être touché par l'autre dans sa dimension corporel mais également affective), que leur peau leur faisait mal ou encore qu'ils vivaient les sollicitations extérieures comme trop effractantes. J'ai pu également observer comme des débordements par moment, avec des plaintes diffuses et débordantes comme si rien ne venait les contenir ou soutenir. Dans la demande de certains patients j'ai pu entendre quelque chose de l'ordre du holding. En effet l'hospitalisation de semaine ne m'a pas laissé sans penser à cette notion contenant voire maternante. Venir dans un lieu qui prend soin du patient, s'occupe de lui, fait attention à lui, répond à ses appels et demandes, à travers la dimension du *care*. Cette idée de manque de contenance à travers la dimension du corporel m'a donc fait penser à la question des enveloppes psychiques. C'est donc du côté de chez Didier Anzieu que je suis allée chercher autour de l'enveloppe de souffrance afin de penser et d'articuler mon dispositif clinique.

2.3.2.1. Enveloppe de souffrance

En se penchant donc sur une définition davantage psychanalytique, on peut voir qu'« une douleur intense et durable désorganise l'appareil psychique, menace l'intégration du psychisme dans le corps, affecte la capacité de désirer et l'activité de penser. Elle prend toute la place et je n'existe plus en tant que je : la douleur est. (...) la douleur, si on échoue à la soigner et/ou à l'érotiser, menace de détruire la structure même du moi peau, c'est-à-dire l'écart entre sa face externe et sa face interne, aussi bien que la différence

⁶⁰ Giniès P., A siou DK., Boesch G. (2013). *Education thérapeutique autour du patient douloureux chronique*, p.22

entre sa fonction de pare-excitation et celle d'inscription des traces signifiantes »⁶¹ « Le moi peau n'est contenant que s'il a des pulsions à contenir, à localiser dans des sources corporelles (...) cette complémentarité de l'écorce et du noyau fonde le sentiment de la continuité du soi. A la carence de cette fonction conteneur du moi peau répondant deux formes d'angoisse. L'angoisse d'une excitation pulsionnelle diffuse, permanente, éparse, non localisable, non identifiable, non apaisante, traduit une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce; l'individu cherche une écorce substitutive dans la douleur physique (...) il s'enveloppe dans la souffrance. »⁶²

Cette enveloppe de souffrance amènerait donc à penser ce qui peut être mis en place dans le dispositif clinique, pour que l'identité soit investie autrement qu'à travers la souffrance. Ou du moins de proposer cette possibilité-là, au sujet de s'en saisir ou non.

« Le fonctionnement corporel n'est pas approprié comme sien, c'est-à-dire comme objet possible de connaissance et de jouissance ; la distinction entre ce qui est mien et ce qui relève de l'environnement n'est pas acquise ; il ne peut y avoir qu'une plainte. »

Il m'a donc semblé intéressant de proposer un lieu où « l'activité représentative et fantasmatique de désirs et de plaisirs »⁶³ soit un des enjeux clés du dispositif clinique proposé au sujet.

Pour venir développer l'idée d'enveloppe et cette fois-ci l'intérêt du sonore articulé aux enveloppes, j'ai poursuivi mes recherches du côté de l'enveloppe sonore. « Le moi se constitue d'abord à partir de l'expérience tactile. A quoi il me semble nécessaire d'ajouter que préexiste une topique plus archaïque, peut être originaire, avec le sentiment d'existence du Soi : Soi qui correspond à l'enveloppe sonore et olfactive »⁶⁴

2.3.2.2. *Enveloppe sonore*

« L'espace sonore est le premier espace psychique »⁶⁵ On peut observer l'importance du sonore et l'influence de ce dernier dans la construction psychique. « Avant que le regard et

⁶¹ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 227-228

⁶² *Ibid.*, p. 125

⁶³ *Ibid.*, p. 233

⁶⁴ *Ibid.*, p. 120-121

⁶⁵ *Ibid.*, p. 195

le sourire de la mère (...) renforce le Soi et ébauche le Moi, le bain mélodique (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle fait écouter) met à sa disposition un premier miroir sonore dont il use d'abord par ses cris (que la voix maternelle apaise en réponse), puis par son gazouillis, enfin par ses jeux d'articulation phonématique. »⁶⁶ L'idée ici est de « mettre en évidence l'existence, plus précoce encore, d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique, et sa fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser. »⁶⁷

L'idée serait donc à travers ce dispositif clinique de créer un espace où « l'environnement a répondu à son plaisir par le plaisir, à sa douleur par l'apaisement, à son vide par le plein et à son morcellement par l'harmonisation »⁶⁸

La spécificité de la musique par rapport aux autres médiums comme nous le rappelle Roussillon est que « le médium de la musique est l'air et les colonnes et ondes d'air faites son. »⁶⁹ Si l'on va dans ce sens il est alors une idée qui nous semble évidente : l'air est omniprésent, partout autour de nous, telle une enveloppe. « Ce sont la bouche et le corps propre qui lui donnent forme et son, qui peuvent lui imprimer ses variations; eux aussi sont toujours disponibles et ne dépendent que du sujet »⁷⁰. On voit donc ici l'intérêt de la musique pour engager le corps en mouvement. Il faut solliciter son corps pour transformer cet air en son, et solliciter son psychisme pour transformer ce son en musique. « Il doit se développer une « poétique du corps » dans laquelle s'opère un travail de symbolisation des expériences vécues mises en scène dans la rencontre clinique »⁷¹.

L'intérêt de passer par un médium qui ne se présente pas exclusivement à travers le verbal semble approprié aux patients douloureux chroniques qui nous pouvons le voir rencontrent des difficultés à symboliser et verbaliser des éléments de leur vie qui se manifeste donc au travers d'une plainte somatique qu'est la douleur. Il est intéressant avec ce genre de population, dont une part du message qu'elle veut adresser à l'autre passe par le corps, de prendre en compte des formes de langage différentes comme le langage de la motricité et de l'acte et de la sensori-motricité. Le but sera donc de donner sens, « à ce langage de

⁶⁶ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 194

⁶⁷ *Ibid.*, p. 184

⁶⁸ *Ibid.*, p. 197

⁶⁹ Roussillon R. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*, p. 596

⁷⁰ *Ibid.*, p. 599

⁷¹ *Ibid.*, p. 602

l'acte et du corps, qui peut renvoyer à des expériences archaïques, qui n'ont pas pu être traduites en langage verbal. »⁷²

2.3.3. De la rêverie au dispositif clinique

Pour mettre au cœur cette activité fantasmatique, je voulais créer une atmosphère qui soit bien différente des autres salles de l'hôpital, afin que le réel ne soit pas trop présent. J'ai donc investi la salle avec des instruments de musique, disposés un peu partout non par forcément tous pour être utilisé mais pour amener cette ambiance sonore, ce cadre un peu hors temps et hors lieu.

J'ai eu du mal à penser ce dispositif ne sachant pas quelle forme lui donner, et c'est finalement en le pensant comme si j'étais à la place du patient, en pensant ce qui pourrait me faire rencontrer la rêverie que ce dernier s'est construit. C'est donc autour de trois écoutes musicales se voulant d'amener une association libre, des souvenirs... puis de poursuivre autour d'une pratique musicale que ce dispositif a commencé à prendre forme. Suite à l'écoute de ces trois extraits, inviter le patient à choisir celui dont il voudrait continuer l'histoire, en la jouant cette fois. D'un corps habité non plus par la douleur mais par le son. « La musique, pauvre en objectif défini et définissable comme en contenu rationnel, peut transmettre la variété infinie des émotions subtiles et primitives. »⁷³ Pour amener un espace où le patient « prendra conscience de représentants psychiques inconscients, de l'ordre de la sensation, de l'affect ou de l'image motrice, en lien donc avec une réalité somatopsychique. »⁷⁴

⁷² Brun A. (2016). « Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques » In *Cliniques*, p. 23

⁷³ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 35

⁷⁴ Brun A. (2005). « Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique » In *Psychologie clinique et projective*, p. 336

III. Articulation théorico-clinique

3.1. Les premières mesures

La première fois que je rencontre Ève c'est au cours d'une consultation avec le psychiatre. Comme décrit dans l'articulation de mes journées de stage, le mercredi matin consiste à observer le suivi psychiatrique des patients. J'accompagne donc le psychiatre dans la salle d'attente pour aller chercher le patient suivant, j'aperçois Ève pour la première fois. Assise sur sa chaise, vêtue d'une tenue androgyne, longs cheveux attachés dans un chignon déstructuré... Ce qui me marque plus particulièrement est son tatouage sur l'avant du bras. En effet Ève arbore marqué sur sa peau une clé de sol avec les lignes d'une portée où s'articule une phrase qui lui remonte le long du bras. En continuant de suivre ses lignes et de remonter mon regard, je vois des écouteurs qui pendent le long de son cou tel un collier. Elle était donc entrain d'écouter de la musique en attendant le rendez-vous avec le psychiatre. Ces écouteurs resteront tout autour de son cou non seulement pendant toute cette consultation mais également pendant l'entièreté des rencontres que j'aurai avec Ève. Un genre d'amulette, fétiche identitaire.

Elle se lève d'un mouvement dynamique, saisissant un sac à dos noir qu'elle avait amené avec elle, sac à dos qui me rappelle ceux que je pouvais voir par dizaines pendant mes années lycée. En effet cette association qui me vient doit être liée à l'apparence d'Ève. Il y a quelque chose de très adolescent dans sa présentation, un corps très fin, piercings aux oreilles, un côté piercing blanc et l'autre piercing noir. Une lune blanche et un cercle noir. Ornaments cosmiques. J'ai du mal à lui donner un âge, comme si quelque chose de cristallisé avait stoppé une continuité dans le temps. Sorte d'adolescence intemporelle. Je suis surprise de voir dans son dossier après cette entrevue qu'Ève a trente-six ans.

Elle vient pour des douleurs diffusent et une grande fatigue générale. Pendant cette première rencontre, j'entendrai donc Ève parler de ses douleurs qui l'empêchent de s'investir et cette peau qui l'étouffe. J'entendrai également parler de la Turquie, pays dont est originaire sa famille. Sujet qui semble amener une certaine ambivalence, reprochant tantôt au psychiatre de ne lui parler que de ça, puis tantôt elle-même ne parlant que de ce sujet. Pays identitaire qui nous allons le voir au fil des séances a une importance clé pour Ève. Elle parlera également de musique et l'effet que le son a sur ses émotions et son corps. Le psychiatre

m'introduit alors et lui explique mon rôle dans l'institution. Je lui présente à mon tour mon parcours et mes activités clinique et lui propose donc de se rencontrer autour de médiation thérapeutique musicale ce qu'Ève accepte.

3.1.1. Entretien clinique

Cet entretien clinique s'ouvre sur un affect amené par Ève. En effet à peine arrivée dans le bureau, elle m'explique qu'elle a des problèmes avec sa mutuelle ce qui pourrait l'empêcher de poursuivre son suivi hospitalier pour ses douleurs chroniques. Ève parle très vite et de façon vive, presque frénétique. Je suis surprise devant cet affect qui vient ouvrir cet entretien et surtout de la façon dont Ève vient le déposer. J'y vois quelque chose de débordant, comme un trop-plein, un vase qui viendrait déverser son contenu sans discontinuité. Cette sensation sera un fil conducteur durant toutes les séances menées avec Ève. Elle me dit vouloir tout casser pour faire comprendre aux autres sa situation. Ce débordement m'a fait penser à ce que j'avais pu lire ou entendre durant mon cursus universitaire sur les pathologies limites et sur la « colère intense et inappropriée ou difficulté à contrôler sa colère »⁷⁵ Sans émettre quelconque diagnostic, mais juste en ressentant l'éprouvé que cela me provoque. J'ai l'impression que son flot de paroles et sa présence scénique, ce débordement émotionnel vient directement impacter et toucher mon corps. Cela me fait ressentir son émotion comme quelque chose de presque palpable qui vient toucher ma peau comme si cet affect avait pris corps et était doté d'une consistance physique. Je suis prise dans cet affect et l'élan de ce dernier qui viendrait me chercher pour me mettre au milieu de ce dernier et m'entourer.

Durant cet entretien Ève évoquera différents sujets qu'elle présente comme des idées qui lui viennent au fil de la séance, dont j'interroge ultérieurement le lien qu'elle fait entre eux où nous allons le voir, les problématiques corporelles seront centrales. Elle se décrit comme agoraphobe, ayant des crises d'angoisse quand elle se trouve face à un attroupement et que les personnes viennent la bousculer. A l'âge de onze ans, elle ne veut plus sortir de chez elle, l'idée même de sortir provoquait de l'angoisse. Actuellement la plus grande problématique qu'elle rencontre au quotidien est la difficulté qu'elle entretient avec le sommeil, alternant phase de sommeil très intense et période où elle n'arrive pas à s'endormir. Elle pense que cela vient de son syndrome des jambes sans repos. Elle m'explique qu'elle peut passer plus

⁷⁵ Estellon V. (2010). *Les états limites*, p. 41

de cinq jours de suite allongée dans son lit, comme bloquée, « à l'intérieur je suis essoufflée et ça m'énerve ». Je suis étonnée de cet état d'asthénie qu'elle décrit et l'énergie que je perçois ce jour durant notre rencontre. En effet Ève est très présente dans la pièce, investissant l'espace avec de grands gestes et avec une présence assez démonstrative. Cette alternance entre « état de veille » et « état d'investissement » m'interroge.

Ève m'explique ensuite que des médecins lui ont dit qu'elle a fait de l'anorexie mentale à l'âge de quinze ans, elle n'aime pas ce terme car elle ne se sent pas anorexique. Encore maintenant Ève reste très fine, dans un corps à la fois discret et à la fois présent. Elle dit que son corps actuel ne lui plaît pas, qu'elle se trouve grosse. Dans l'anorexie on peut voir que l'image « souffre toujours d'un excès de chair qui finit par l'évoquer comme un spectre de la mort »⁷⁶ Cela m'interroge sur cet « excès de chair » et vient faire écho avec cette chair maintenant vécue comme douloureuse, excès de douleur. Cela m'interpelle sur l'idée du tantôt trop plein et tantôt trop vide. De plus, cela m'interroge sur la dimension scopique et la perception du corps, le fait d'une certaine dysmorphophobie, de ne pas réussir à se percevoir sans que l'image soit troublée, m'amène à penser l'idée de ne pas se voir, ne pas se trouver et interroge la conscience de soi. Tel un « moi-corps » inatteignable qui pourrait enfin être aimé. Ce moi qui serait d'abord un moi corporel serait donc de l'ordre d'un idéal impossible.

« En plus j'ai un style androgyne, mais j'ai du mal à trouver des vêtements qui me plaisent, j'arrive pas à trouver mon style. » Effectivement, Ève a un style vestimentaire qui semble chargé d'identité. Cela me fait penser la question de la construction identitaire avec le rôle et la fonction des vêtements, à la fois dans le rôle de protection de la peau qu'ils offrent mais également dans la fonction d'inscription des traces et sa fonction sociale avec l'appartenance à un groupe social. En effet Ève incarne un style vestimentaire à la fois androgyne et adolescent, mais également avec ses piercings et ses tatouages, comme une construction identitaire à travers ces traces cutanées. Ce côté androgyne m'interroge aussi sur la sexualité et cette dimension qui semble neutralisée à travers ce style vestimentaire mais également à travers l'anorexie qui vient effacer les marques sexuées du corps, un corps déssexualisé, ni homme ni femme. Cela accentue à nouveau l'idée de se chercher/trouver identitairement avec une alternance entre un corps tantôt se cherchant puis s'effaçant.

⁷⁶ Recalcati M. (2008). *Clínica del vacío: anorexias, dependencias, psicosis*, p. 83

La question de la proximité avec la disparition psychique m'interroge à travers cette anorexie. On peut y voir aussi quelque chose de la toxicomanie par la bouche, addiction au vide et au rien (toxicomanie par la bouche qui plus tard sera présente à travers une grande consommation de drogue de la part d'Ève). Cela amène la question de l'abandon du corps, de la difficulté d'existence, de s'inscrire dans son corps, anorexie qui rentrerait dans les problématiques addictives sur le plan de l'économie psychique. La réponse anorexique serait de l'ordre « de ne rien demander à l'autre, elle est également une manière de l'annuler. »⁷⁷ Cela m'amène à penser ce qu'elle présente à travers son agoraphobie, cela me questionne dans la dimension de la relation à l'autre et du désinvestissement face à ce dernier. Cette peur des regroupements serait elle une façon d'exprimer un rejet face à la rencontre avec l'autre ? De plus elle ajoute que son entourage pensait qu'elle voulait maigrir pour ne pas « être grosse comme sa mère ». Ève affirme vivement que ce n'a aucun lien avec sa mère. Le fait est qu'Ève évoque cela, même sous forme de la négative (d'autant plus de manière aussi vive), montre que c'est tout de même présent dans son discours. Une hypothèse pourrait être pensée par le terme utilisé de Joyce McDougall d'« un corps pour deux ».⁷⁸ Comme si à travers le mouvement de maigrir, de se retirer de son corps et de diminuer l'espace de ce dernier, cela empêchait sa mère de prendre place et la retirait donc elle ? De manière plus large, on pourrait se passer la question « à qui est ce corps ? ».

Ève présente cette phase d'anorexie ainsi : ce n'était pas dans une volonté de perdre du poids, c'est qu'elle n'avait plus goût à la nourriture, ce n'est pas qu'elle n'avait pas faim mais elle ne savait pas de quoi elle avait faim. Cela provoquait de l'angoisse de ne pas savoir ce qu'elle avait envie de manger. Elle me décrit une scène quand elle avait seize ans, en course avec sa mère qui lui demande d'aller au rayon gâteau afin de choisir quelque chose qui lui faisait plaisir. Cela a suscité une angoisse paralysante, Ève face à ce rayon rempli de différentes denrées, incapable de choisir, impossible de savoir ce qui lui faisait envie plus qu'un autre. Puis à ses dix-sept ans, elle a pris treize kilos en deux mois, durant un séjour en Turquie. Le fait que ce soit pendant ce voyage en Turquie qu'Ève ait investi son corps différemment à travers une prise de poids me semble intéressant. Se construire et prendre place psychiquement et physique dans le pays dont elle est originaire, dans sa famille, dans une identité qu'elle investit et dont elle se remplit.

⁷⁷ Fortes I. (2012). « Le corps contemporain et la problématique de l'anorexie mentale » In *Recherche en psychanalyse*, p. 56

⁷⁸ McDougall J. (1989). *Théâtres du corps : le psychosoma en psychanalyse*

Cela m'interroge sur l'addiction du vide et encore une fois à la relation au vide/plein. Une des hypothèses serait que « les anorexiques présenteraient un défaut au niveau de la fonction contenante du moi-peau, se reflétant dans les angoisses qu'elles expriment d'avoir le sentiment d'un intérieur qui se vide, l'illusion que des pensées fuient. L'enveloppe corporelle est alors vécue comme interrompue dans sa continuité, criblée de trous, réalisant donc la sensation d'un « Moi-passoire ». »⁷⁹ Cela m'a donc interrogé sur l'idée de trouble de la contenance. Cette idée de Moi-passoire m'a questionné également sur la dimension mnésique. Elle dit n'avoir presque aucun souvenir de son enfance. Toutefois perdue une image qui est restée. Une image qui vient effracter sa pensée encore souvent. Quand elle avait trois ans et demi, elle a vu une femme se défenestrer. Elle a pensé dans un premier temps que c'était son père qui était tombé du toit, ce dernier étant dessus au moment de la défenestration de cette voisine. Cela m'a questionné sur la notion d'abandon de l'objet d'amour et la mort. Sa mère lui dit qu'elle n'a pas vu le corps mais Ève n'est pas sûre, elle ne se rappelle plus. Elle se rappelle des sons et des couleurs, des sons des gyrophares, et la lumière de ces derniers. Elle se rappelle être montée dans la voiture des policiers. Le reste est flou, à la fois pour cet épisode mais également sur ses années d'enfance et d'adolescence. Comme une bande de souvenir parsemé de trou. « L'enveloppe existe, mais sa continuité est interrompue par des trous. C'est un Moi-peau passoire ; les pensées, les souvenirs, sont difficilement conservés ; ils fuient. L'angoisse est considérable d'avoir un intérieur qui se vide, tout particulièrement de l'agressivité nécessaire à toute affirmation de soi ». ⁸⁰ Il y aurait donc un lien entre l'anorexie d'Ève et ses souvenirs peu présents ? J'entends également ce moi-passoire à travers l'investissement d'Ève pendant cette séance. En effet je suis surprise de la facilité avec laquelle Ève amène son discours et partage sur ces événements de vie. Comme si quelque chose venait déborder et que sa parole fuyait.

Elle évoque ensuite les musiques qu'elle apprécie : les rythmiques pop-rock, le hip-hop, le rap Américain, les voix féminines, les danses bossa-nova, la salsa, la musique électro ... Elle se présente comme une soprano ayant participé à plusieurs groupes de chorales. Chorale polyphonique aux chants espagnols, africains, israélien... Elle occupe ses journées à collectionner des timbres et des pièces/billets de monnaie. Une autre activité qui accompagne ses journées est la restauration de meubles, construire une nouvelle armature, une nouvelle

⁷⁹ De Bouter A. (2004). *Aux frontières du réel : du mirage d'un corps à la corporéité*

⁸⁰ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 125

présentation, un nouvel esthétisme... Meubles qu'elle trouve dans la rue, « ceux qui sont abandonnés à côté des poubelles, qui seront jetés si on vient pas les récupérer. »

Ensuite elle me parlera de ses relations. Du rejet de sa famille, les grands-parents maternels décrit comme n'ayant pas accepté que le père d'Ève soit Turc. Elle n'avait pas de cadeau à Noël de la part de ses grands-parents. « J'étais pas aimé enfant », elle se sentait en décalage, de trop. Ses parents « eux sont fusionnels ». Puis elle conte les soirées qu'elle faisait dans lesquels elle dansait pendant des heures et consommait des substances telles que la cocaïne. Des relations amoureuses complexes, déchirantes, où elle se sent abandonnée. De sa difficulté à créer du lien amical, que dès qu'un lien se crée, la personne part. Elle évoque des amitiés de plus de dix ans auxquelles elle a mis fin car elle sentait que l'autre n'était pas assez investie, qu'elle-même a du mal à s'investir ou du moins « de la bonne façon » et change souvent d'amis quand ces derniers sont une trop grande source de frustration. Elle a eu plusieurs épisodes dépressifs au cours de sa vie. Des périodes de clinophilie, à ne plus pouvoir marcher mais où elle dansait quand même et continuait à chanter.

Je suis intriguée par ce clivage qu'Ève présente dans son discours entre son corps et son psychisme. A la fois, le corps est très présent dans le discours mais Ève fait peu (voire pas) de mise en lien entre ses douleurs ou son sentiment de fatigue et des éléments de sa vie qui pourraient avoir une influence sur ces derniers. Surtout, j'ai l'impression que ce corps est décrit comme un acteur extérieur de sa vie et ne semble pas être investie comme faisait partie d'elle. Je me demande ce qui peut sous-tendre ce clivage et contre quoi ce processus peut-il se défendre (si défense il y a). Une hypothèse pourrait être à entendre dans les concepts de Winnicott. « Ainsi, selon Winnicott, la dissociation psychosomatique est-elle chez l'adulte un phénomène régressif qui utilise les résidus du clivage précoce entre psyché et soma. Le clivage du psychique et du somatique protège contre le danger de destruction totale que représenterait pour le malade psychosomatique la croyance d'être une personne unifiée intégrant le corps et la vie mentale, car si un de ces deux aspects était attaqué, l'intégralité de sa personne serait alors détruite »⁸¹

Ce qui m'interpelle donc le plus est la place du corps d'Ève dans son récit. Corps tantôt pris dans l'anorexie, sculpter à travers des tatouages, des piercings et les vêtements, corps avec

⁸¹ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 157

une perception altérée du fait de la consommation de substances, corps épuisé et traversé de douleurs chroniques. Il y a quelque chose qui se dessine et s'exprime à travers ce corps, tantôt investi par le rythme du vide puis celui du plein. Un corps douloureux, un corps « malade » comme elle le dit, mais un corps qui s'exprime et qui communique. Un corps qui reste semble-t-il toutefois difficile à investir.

La façon dont Ève investi ce corps m'a fait centrer ma pensée sur la notion de peau psychique. En effet cette interface entre monde interne et monde externe semble être clé dans ce qu'amène Ève. C'est cette peau qui est tatouée, percée, qui porte ces vêtements. Cette peau qui ne supporte pas le contact de l'autre dans les foules. Cette peau qui semble être trouée et dont quelque chose vient s'écouler à travers ces brèches. Comme des déchirures, des échappées, dont je me demande qu'est ce qui déborde parmi ces points de fuite. Cela m'a questionné sur « la reconstitution des fonctions de maintenance, de pare-excitation et de recharge libidinale du Moi-peau »⁸²

A la fin de cet entretien nous convenons de nous voir chaque semaine autour de médiation musicale. Chacune des rencontres qui seront décrites ci-dessous dureront une heure et demie. Ces séances sont fixées sur un créneau régulier une fois par semaine toujours le même jour et la même heure. Toutefois je prendrai le temps à chaque fin de séance de redemander à Ève si la semaine suivante, même heure, cela lui convient. La répétition se veut d'apporter ici un cadre qui se montre à la fois souple et malléable à certains changements et à la fois qui perdure dans le temps, afin d'amener une certaine maintenance et survivance.

3.2. Premier mouvement

Une semaine après l'entretien clinique, j'accueille donc Ève pour la première séance de médiation thérapeutique. Non sans une grande part d'angoisse de mon côté et d'appréhension face à cette première séance. A la fois une angoisse face à l'inconnu mais également face au fait qu'Ève ne vienne pas à cette séance ayant rencontré préalablement des difficultés à ce niveau.

⁸² Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 160

3.2.1. *Le tango déchirant*

♪ *Libertango - Astor Piazzolla*

Je lance le premier extrait, Ève s'incline pour se rapprocher de la zone d'où provient le son. Au bout de quelques secondes seulement d'écoute, elle se lance alors dans un phrasé de commentaires des différentes images que cela lui provoque. « C'est dynamique ! ». Ève commence à danser sur sa chaise « Je vois une belle danse genre tango » puis rajoute « On peut voir la précision des gestes, on voit qu'ils sont fermes ». Elle ferme les yeux et commence à balancer son buste sur sa chaise en s'accompagnant avec des gestes amples des bras. Tout en restant ainsi elle dit « on peut se laisser embarquer, mais si ça devient trop mélancolique, on peut pas se faire embarquer là-dedans. » Instant de silence. Puis elle rit en ajoutant « Je finis pas mes phrases. »

« C'est comme un film, c'est deux amants. Je vois un homme habillé avec un beau costume avec une femme brune avec une robe très élégante, un beau décolleté plongeant, sans manche, une robe fendue sur le côté... Ha et des chaussures de danse ! » Cette danseuse brune ne me laisse pas sans penser à Ève correspondant à cette description physique. La question du vêtement comme prolongation de la peau psychique m'interpelle ici. Cette robe fendue peut amener quelque chose du déchirement de la continuité d'existence. Sans manche laissant la peau en contact direct avec son environnement extérieur. Déchirement dans le corps pouvant laisser une faille douloureuse.

J'ai l'impression de percevoir quelque chose du mouvement, à la fois par l'évocation de ce tango et l'image des deux danseurs qu'Ève amène mais aussi de cette façon de porter son discours telle une danse tourbillonnante, un flot de paroles qui alterne dans un mouvement de va-et-vient comme on imaginerait les corps des danseurs sur la piste. Impression davantage accentuée avec l'investissement d'Ève pendant l'écoute de la musique au travers de ces grands mouvements amples dansés sur cette chaise.

« Ça me fait penser à la famille Adams, je sais pas si j'ai vu une scène de tango sulfureux mais ça m'y fait penser. » L'association entre un tango entre deux amants, pouvant renvoyer à une relation déchirante avec un dessin animé qu'elle regardait étant enfant m'interroge. Particulièrement la famille Addams, univers gothique qui se délecte quelque peu du macabre avec dérision. Le tango danse sensuelle pouvant davantage faire penser à de la pulsion de vie

mais ici qui finit par être associé à quelque chose renvoyant davantage à de la pulsion de mort.

Je suis surprise devant l'élan d'Ève à verbaliser aussi rapidement. Dans mes expériences cliniques passées, les patients écoutaient la musique dans sa totalité et amenaient une verbalisation à la fin de cette dernière. C'est donc la première fois que je vois un patient parler en plein milieu de l'extrait musical. Je perçois cette verbalisation à travers différentes interprétations de ma part. Je me demande s'il n'y a pas quelque chose de défensif. Ève ne se laisserait pas toucher et envelopper par la musique et se protégerait donc à travers un flot de paroles ? Peut-être pour ne pas « se laisser embarquer » dans le mélancolique. Elle précisera à un moment « Je pars pas sur une émotion mais sur la gestuelle » pour décrire ce que provoque comme image l'écoute musicale. Je me demande quelle importance elle donne à la question du mouvement et l'incarnation du corps, si ce dernier semble remplacer la verbalisation des émotions. De plus Ève semble investir la musique à travers la danse, à la fois celle du couple mais aussi la sienne sur sa chaise. Utiliser ce corps pour venir parler de ce qui ne peut se dire. Parler de l'expression du corps plutôt que de nommer des affects. J'oscille entre cette idée qu'elle parle pour éviter d'être prise dans l'affecté pur qui serait peut-être vécu comme trop effractant toutefois en notant la richesse de ces verbalisations. Je perçois également sa parole comme quelque chose du débordement. Ce flot de paroles accompagné de grands gestes me donne l'image d'un vase laissant s'échapper quantité d'eau.

Il y a une dimension presque onirique dans sa façon de conter ce que l'écoute de la musique l'amène à penser. Un monde psychique très coloré, avec un théâtre intérieur offrant une représentation très précise des images mentales qu'Ève perçoit. Je suis toutefois quelque peu gênée ayant l'impression d'y voir presque quelque chose d'un test projectif. Un Rorschach musical comme s'il était articulé autour d'une demande « Qu'entendez-vous dans cette musique ». J'ai l'impression d'une mise à distance de l'affect et de l'investissement corporel et je crains de ne pas réussir à articuler le dispositif clinique comme je l'avais pensé. J'essaie d'entendre, au-delà de la verbalisation et de la chaîne signifiante qu'amène Ève, une relation au travers de ça. « Partout où sont mentionnées les expériences musicales, les mots ne fonctionnent que comme des repères menant au seuil du domaine où vivent les mélodies »⁸³

⁸³ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p.34

3.2.2. *Les rues d'Antalya*

♪ *How run the world - Ibrahim Malouf*

Les quelques notes venant colorer d'une ambiance orientale l'atmosphère interpellent Ève rapidement. Elle s'agite davantage et semble émue.

Cette chanson évoque à Ève la vieille ville d'Antalya, lieu d'où est originaire sa famille et qu'elle a été amené à visiter régulièrement durant son enfance et adolescence. Elle commence alors à me conter quand elle se promenait dans les rues du centre-ville, ville dans laquelle elle aime se perdre et qui lui tient tant à cœur sans savoir pourquoi. Elle décrit les couleurs, l'architecture, les formes, mais aussi l'ambiance sonore avec les sons des voix pendant la prière. Elle pense qu'elle a été conçu là-bas. J'entends un double sens en cette phrase, à la fois à travers la conception biologique qui amène la vie mais également à travers la construction identitaire et l'influence que cette ville et les souvenirs associés ont pu avoir sur sa construction psychique. L'évocation des détours dans ces rues identitaires ne me laisse pas sans penser à une image des limbes de l'inconscient. Tinté ici d'une ville identitaire qui lui provoque une sorte de tristesse, une nostalgie lui donnant envie de pleurer sans identifier d'où vient ce sentiment ni ce qui le provoque. C'est surtout la variation des voix qui semble la toucher. Elle évoque sa grand-mère qui chantait avec ces variations de voix tout en jouant du tambourin. Elle aimait l'entendre chanter et se laisser porter par les modulations de la voix. Elle pleure quand elle pense à la Turquie « ça me touche trop ». J'entends la question de cette voix qui vient toucher Ève du côté du chant intérieur. « Par ce chant intérieur, la voix de votre moi inconnu transmet non seulement des humeurs et des impulsions passagères, mais parfois un vœu oublié ou renié, un désir ou une pulsion qu'il nous est désagréable de reconnaître. »⁸⁴

En parlant de la Turquie et des pays dans lesquels elle aimerait aller, elle évoque alors l'Égypte et la vie antérieure qui lui est liée. On lui a dit que dans une ancienne vie elle incarnait un homme d'Égypte, puissant bras droit d'un pharaon, « une horrible personne », dans une vie dans laquelle elle aurait fait pire que tuer, elle aurait abusé et violé des femmes. Sa spécialité aurait consisté à revendre les secrets qu'on lui confiait. L'évocation de la relation au secret m'a questionné sur la notion de contenant dans la pathologie limite. « Ces

⁸⁴ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 36

sujets à la sensibilité exagérée se sentent très facilement blessés, comme si la « peau psychique » n'était pas suffisamment développée pour les protéger de la moindre blessure émanant de l'extérieur. Cette peau psychologique ne pouvant fonctionner de manière enveloppante et protectrice, ces sujets peuvent avoir l'impression de se vider, de ne rien pouvoir garder, d'être incapables de tenir des secrets. »⁸⁵

Dans « sa vie actuelle » Ève rencontre des difficultés dans ses relations amoureuses avec les femmes, elle cherche à les aimer et non plus à les détruire, elle évoque une potentielle malédiction, comme un mauvais sort venant la punir d'avoir été cet homme et qui retournerait la situation, ce sont les femmes maintenant qui la détruiraient. Elle marque un temps et me dit qu'elle cerne assez facilement les gens et que ces derniers lui confient facilement leurs problèmes. Qu'elle ne juge pas et accueille ça avec bienveillance. Cette description m'interpelle, particulièrement le terme de bienveillance. Cela me questionne au niveau de l'identification projective et de la relation en miroir qu'Ève peut faire face à une figure de psychologue/stagiaire psychologue. Je me demande le sens du message qu'elle essaie de m'amener ici. Ces différents éléments m'amènent à penser à l'investissement qu'Ève a de sa peau et de la peau de l'autre, à la fois à travers l'incarnation de cet homme Egyptien mais également dans la relation transférentielle avec ma place de figure psy, comme si elle portait « sur elle une peau qui n'est pas sienne, la peau d'une autre, peau idéale voulue, donnée »⁸⁶

En parlant de l'effet des voix chantant des prières ou bien de sa grand-mère, voix colorées de son d'orient, elle ajoute l'effet que la sirène sonnante tous les premiers mercredis du mois peut lui provoquer, cela lui donne des angoisses. Que la rationalisation de se dire que ce n'est qu'un test ne suffit pas à pallier l'angoisse qui monte en synchronie avec le son de l'alarme, comme si « on était en temps de guerre. »

J'entends aussi la polysémie du mot « sirène », ne laissant pas sans penser à Ulysse et la rencontre des sirènes lors de son périple. « Les sirènes ne sont que voix qui expriment dans leur vocalisation un désir à l'égard du sujet, un appel inconditionnel qui laisse ceux qui l'entendent sans voix. »⁸⁷

⁸⁵ Estellon V. (2010). *Les états limites*, p. 35

⁸⁶ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 235

⁸⁷ Vivès J-M. (1999). « A l'entour de la pulsion invocante » In *Séminaire de psychanalyse*, p. 45

Ces différents éléments de vie m'interrogent sur l'environnement sonore dans lequel Ève a évolué. Cette impression de vivre le monde extérieur comme très présent à la fois au travers de l'enveloppe sonore qui semble résonner chez Ève. « Ce bain de sons préfigure le moi peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé. »⁸⁸ Ici j'ai du mal à percevoir la provenance des sons, s'ils sont vécus comme venant de l'extérieur ou de l'intérieur, comme un manque de limite articulant cette double face interne/externe. Dans ses descriptions Ève semble être investie par son environnement sonore, venant peut-être de façon effractante ou du moins très sollicitante. J'amène une attention toute particulière au sonore dans le discours d'Ève et la façon dont elle l'articule. Au-delà de toutes les associations que propose Ève, pouvant amener à des interprétations riches, j'essaie de prendre le temps de me concentrer non sur le fond du discours mais la forme et la manière, afin de développer mon « sens du rythme des mouvements souterrains de l'esprit »⁸⁹ tel un « entraînement de l'oreille : le développement d'une plus grande sensibilité aux phénomènes musicaux de toutes sortes. »⁹⁰

3.2.3. Un pianiste bien triste

♪ *On the wire - Yann Tiersen*

L'élan dans lequel était lancée Ève sur les écoutes précédentes semble être désinvesti pendant cette écoute. Elle semble tourner dans un corps vide et désinvesti. Comme si elle s'était retirée. Ève croise les bras et commence à balayer du regard la pièce comme pour détacher son attention et la porter sur autre chose. Au bout de longues secondes de silence elle dit « C'est triste. Au début j'entendais comme un tango mais en beaucoup plus doux, mélancolique ». Ève reste recluse dans ce froid corporel et ce silence. « Après je sais pas trop, rien ne me vient ». J'entends dans une de ses phrases « Rien ne me « va » à part de la tristesse et mélancolie. » au lieu de rien ne me vient.

« C'est tout. Le tango y est plus depuis un moment, au début j'imaginai un couple danser mais il est plus là. Visuellement je vois un homme seul qui joue du piano. » Moment de

⁸⁸ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 192

⁸⁹ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 31

⁹⁰ *Ibid.*, p.38

silence. « Pas plus. » Ève commence à se frotter les jambes, se gratter et refixe à nouveau la salle autour d'elle. « Je vois pas de truc poignant ». Silence. Puis elle conte l'histoire de cet homme seul qui joue du piano, il accompagne sa tristesse, un homme qui joue seul sa solitude, la mélancolie que l'on entend est celle du musicien, un peu comme s'il racontait sa vie à travers ce morceau. Qu'on peut le mettre dans un film quand quelqu'un vient de perdre un être cher, comme un deuil d'une relation amoureuse.

Je suis interpellée par le recul pris pour décrire cette tristesse qui ne semble toucher en rien Ève et qui ne concerne que l'interprète du morceau. Elle semble mettre en place un grand mouvement de recul face à l'évocation du sentiment de tristesse et de solitude potentiellement lié à des angoisses d'abandon. A la fin de l'extrait elle ajoute « j'ai déconnecté, c'était pas poignant, au début c'est monté puis flop c'est retombé. »

Le retrait corporel et l'évocation de sentiments douloureux qui semblent être réprimés me questionne sur la douleur physique vécue comme symbolique d'une douleur psychique non élaborée. « Son corps est un corps « en souffrance, inapte au plaisir et à l'activité représentative, désaffecté, inhabité, dont le sens pour l'autre lui sera demeuré plus qu'énigmatique. (...) le corps envahit tout l'espace, il n'a pas de propriétaire : au psychanalyste, si possible, de lui donner vie et de le rendre au patient »⁹¹

3.2.4. Rencontre à Antalya

Suite aux écoutes musicales, je lui propose alors de choisir un des trois extraits, pour ensuite venir le jouer. Je présente cela sous forme d'un récit que l'on contera et dont il faudrait continuer l'histoire. Ève répond alors que le morceau qu'elle a le plus aimé est le premier extrait, mais que s'il faut continuer l'histoire elle choisit le deuxième. Je trouve intéressant cette idée de coupure qui persiste dans l'extrait que j'ai nommé le « tango déchirant ». La continuité de l'histoire ne s'inscrit donc pas pour Ève au travers de ce tango, qui est toutefois nommé à nouveau, mais vient s'inscrire dans une continuité d'existence à travers la ville de son enfance. Ville connotée également d'identité nationale, familiale, de l'ordre de l'identitaire. Ève commence à explorer les instruments disposés sur la table, elle les inclus tous, et un peu de manière frénétique teste leur sonorité. Elle me demande comment elle est censée continuer l'histoire avec des instruments. Je lui propose de s'imaginer marcher dans les rues d'Antalya, d'imaginer les sons, les couleurs, l'atmosphère qu'elle ressent quand elle

⁹¹ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 232

se trouve là-bas. Ève jouera alors jusqu'à la fin de la séance du métallophone. Cherchant les sons qui « sonnent bien ensemble », évitant les dissonances, alternant les mélodies et rythmiques qui amènent une couleur légère. Tout en continuant à jouer elle rit en ajoutant qu'elle a l'impression d'être une enfant qui s'amuse. Ce parallèle entre une enfant qui joue et le fait de proposer le dispositif actif autour d'une ville dans laquelle est tintée beaucoup de son histoire et de son identité semble intéressant. J'initie alors un moment d'échange musical à travers un jeu à deux dans lequel je prends également un métallophone pour venir compléter les mélodies initiées par Ève. En initiant ce mouvement je me rapproche d'Ève en collant davantage ma chaise au bureau et en investissant plus amplement l'espace de jeu. J'ai l'impression ainsi d'entrer dans une sorte de bulle créée via cet environnement sonore. De rentrer en contact avec la production sonore d'Ève. Je suis amenée dans les rues d'Antalya et je cherche Ève. Je commence par jouer un peu à tâtons, sans oser émettre un son plus fort que ceux d'Ève. J'erre doucement dans ces rues. Puis après plusieurs secondes de jeu qui m'ont semblé être tels deux passants conversant chacun de leur côté sans se rencontrer ni même se rendre compte de la présence de l'autre... soudain un croisement. Un tête-à-tête entre ces deux promeneurs musicaux. Un échange. Nous jouons en écho, en question-réponse, alternant mélodie, rythme et silence. Je dénoue mon jeu et Ève donne l'impression de me voir. Comme si la rencontre se faisait par cet effet de présence, en cet instant via l'intervention de mon jeu rencontrant son jeu.

Elle me demande alors dans quel but je lui propose d'initier un jeu musical, est-ce pour m'aider à analyser des choses d'elle selon sa façon de jouer. Je lui réponds alors en lui demandant si elle a pensé à sa douleur pendant qu'elle jouait. Elle marque un temps d'arrêt et répond surprise « non en effet je n'y pensais plus ». Je développe alors que cet espace est là aussi pour lui permettre d'investir un lieu où elle peut initier le fait d'engager son corps et sa pensée à travers le plaisir. J'ai voulu initier dans cette séance l'idée d'investir psychiquement son corps à travers d'autres ressentis que la douleur. Dans une pulsion davantage vitalisante et dans le lien à l'autre au travers d'un jeu musical à deux. Un espace où « l'environnement a répondu à son plaisir par le plaisir, à sa douleur par l'apaisement, à son vide par le plein et à son morcellement par l'harmonisation »⁹² De proposer une identité autre que celle de la douleur. J'ai l'impression que l'écoute musicale permet à Ève de parler d'elle au détour

⁹² Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p.197

d'investissement d'images extérieures à soi, mais qui semblent tout de même rentrer en résonance avec son histoire de vie. De la même façon qu'elle semble parler de ses émotions à travers son corps douloureux, elle semble parler d'elle à travers la musique aussi bien dans l'écoute que dans le jeu.

3.3. Deuxième mouvement

En attendant Ève dans le bureau, je commence à chantonner Brahms, par automatisme, de façon inconsciente puis consciente. Brahms pour combler le vide. Je commence à faire un bal de va-et-vient entre le bureau et la salle d'attente qui reste interminablement vide. Je fixe l'heure et commence à m'inquiéter de voir qu'Ève n'est toujours pas dans la salle d'attente. Au bout de quinze minutes de retard, Ève m'appelle pour me dire qu'elle va prendre le bus qu'elle sera là dans vingt minutes et aimerait donc savoir si je serai toujours disponible pour la recevoir. J'ai l'impression de voir cela comme un test de la part d'Ève, de mettre le cadre à mal mais également de voir si je réponds toujours présente et que la solidité et la souplesse de ce dernier perdurent malgré les attaques faites envers celui-ci. Je lui confirme que je serai là pour la recevoir. En arrivant donc avec quarante minutes de retard, elle s'excuse brièvement et dit avoir du mal avec le temps, qu'elle a des difficultés à se repérer avec ce dernier.

Je note qu'Ève a changé sa couleur de cheveux, passant d'un brun à un violet sombre. Cela renforce davantage l'image adolescente que j'observais chez elle, comme une crise de l'image de soi. Cela me fait penser aux « nouvelles limites corporelles, (où) l'adolescent pourra chercher ses « marques » à l'aide de tatouages, piercings, dreads, maquillage outrancier, qui contiennent son sentiment d'identité. La quête des enveloppes (sonores, corporelles, sensorielles) constitue souvent un réconfort pour ces adolescents en quête de limites. »⁹³

Ève garde sa veste, une grande doudoune. Cela me rappelle les enfants rencontrés lors de mon stage de Master 1, en retrait, emmitouflés dans leur veste, les épaules rehaussées pour se cacher le bas du visage dans le col de leur veste, ces « enfants-doudoune » inhibés et désinvestis de la scène, qui m'avaient tant marqué. A peine installée, sans même prendre le temps (ou l'envie) d'ôter sa veste, Ève reparle à nouveau de sa mutuelle, dans un élan

⁹³ Estellon V. (2010). *Les états limites*, p. 18

frénétique de colère et de frustration. Elle répéta à plusieurs reprises « je ne suis pas entendue » et vouloir « emplâtrer » (que j'entends malgré tout à travers l'idée d'enveloppe) les personnes qui n'entendent pas sa souffrance. Elle décrit alors sa fatigue et ses douleurs chroniques. « Je suis foutue à l'intérieur, c'est comme si j'avais couru un marathon. » De cet épuisement à l'intérieur de son corps, l'empêchant de se lever les matins, de subir physiquement chacune de ses journées. Je m'interroge sur le rôle de cette fatigue, serait-elle une façon de verbaliser un mouvement dépressif ? Quelque chose qui s'est essoufflé chez elle et comme elle le verbalise bien « je suis essoufflée à l'intérieur ». De devoir batailler contre ses douleurs et surtout cette fatigue qui vient invalider ce qu'elle voudrait initier. Elle le verbalise également en disant se sentir parfois vide. Serait-ce quelque chose de l'ordre du « déficit narcissique (qui) s'exprime souvent par un sentiment chronique de vide, d'ennui et de doute concernant sa propre valeur »⁹⁴ ? J'ai l'impression que l'enjeu derrière la plainte de la mutuelle se trouve surtout autour de cela. La question de la place, de l'identité, d'être considérée et entendue. J'essaie donc d'adopter une position qui répond au mieux à cela. Lui verbalisant à mon tour que j'entends son discours; mais j'ai l'impression que c'est surtout au travers de mon investissement corporel qu'Ève entend quelque chose de ma présence et de mon écoute. A travers ma posture, lui montrer que je suis réceptive à ce qu'elle vient déposer. J'essaie de ne pas me laisser déborder par la colère qu'elle peut dégager tout en étant réceptive à ce qu'Ève amène. En faisant acte de présence, présence investie dans l'ici de maintenant.

Ève semble s'apaiser et me parle alors de ce qui la dévalorise. Elle dit se dévaloriser car les autres l'ont trop souvent dévalorisé avant, à travers des discours par exemple de ses grands-parents, lui disant qu'elle allait tout casser ou tout salir. Elle se décrit comme hypersensible. Tout au long du discours d'Ève, j'ai l'impression d'entendre les notes d'une certaine tristesse, comme une mélodie de fond. J'ai l'impression de voir cette hypersensibilité décrite, (et du fait également de la scène clinique qui vient de se produire à travers l'élan de plainte et de colère d'Ève) du côté de l'hémorragie émotionnelle. Je me questionne sur la dimension du système de pare-excitation. Système qui viendrait filtrer cette violence, mais dont l'on pourrait se demander s'il n'est pas défaillant ? « Le pare-excitation permet de ne pas se vivre comme démolé aux moindres fluctuations thymiques de l'objet. »⁹⁵

⁹⁴ Estellon V. (2010). *Les états limites*, p. 17

⁹⁵ *Ibid.*

Toujours à travers un discours très onirique, elle me parle cette fois-ci de ses rêves dans lesquels elle voit des dents tomber, des scénarios catastrophe, les gens de sa famille l'abandonner et elle qui essaie de rattacher des fils qui se rompent sans cesse...

3.3.1. La plage et sa muse à la chevelure magnifique

♪ *Titanium - Eklipse*

Ève commence à décrire une plage, elle rit, conte un début de soirée, coucher de soleil, pieds dans le sable, elle voit des gens chanter, courir sur la plage... Plus particulièrement une femme qui court avec un grand vêtement autour d'elle, léger, comme un voile, avec longue chevelure dans le vent. Ève ferme les yeux et siffle l'air de la musique. Elle commence à chantonner discrètement si bien que je tend l'oreille pour m'assurer que c'est bien Ève qui vient déposer cette voix chantée dans ce discours onirique. « Du beau sable, un beau ciel bleu, je vois une femme avec une chevelure magnifique... cette femme... elle se libère tiens, pourquoi pas ». Elle accompagne cette dernière phrase par de grands mouvements de bras, comme pour venir incarner ce mouvement de libération. Cette femme à la belle chevelure, qui veut se libérer, me fait penser à une allégorie d'Ève, au travers de ces longs cheveux récemment investis avec une nouvelle couleur et également de ce mouvement de libération. Libération qui sous-tendrait un emprisonnement (lien avec un corps douloureux vécu comme une prison de chair ?).

3.3.2. La dissonance

♪ *Aurora - Avishai Cohen*

L'investissement corporel d'Ève change soudainement à l'apparition des sons dissonants. Comme un mouvement de retrait. Dans un premier temps elle répétera plusieurs fois « ça me dit rien ». Puis ajoutera, en fronçant grandement les sourcils « on dirait que c'est faux », qu'« il est mal accordé ». Ève s'enfonce dans sa veste, elle semble davantage présente sur les instants mélodieux et se redresse comme pour se rapprocher du son, puis se retire quand l'ambiance sonore devient trop discordante. « Si on enlève les fausses notes, ça pourrait être pas mal...oh là c'est faux, c'est bizarre... Bon je ferais pire. »

Il y a un contraste avec l'écoute précédente, de part un mouvement de son buste qui s'était tantôt ouvert et libéré avec l'allégorie de la femme sur la plage, mais qui ici elle semble davantage en retrait, dans un mouvement de repli. Ce qui m'a interrogé fut l'idée de l'alternance entre rythme du plein et et rythme du vide. Un retrait du corps au travers une rigidité du buste, en se renfermant sur soi, bras croisés, tout cela accompagné du discours de la négation « non je vois rien ». Puis suivi d'autres mouvements d'excitation où la présence change dans l'incarnation à la fois de son corps mais aussi de la salle dans laquelle nous nous rencontrons. Ève peut rapidement passer de grands gestes, de mimes accompagnés de bruitages, d'expressions plus prononcées, plus « ouvert » à des moments de froideur où l'évocation de sentiments n'est pas nommée et semble même être déniée avec un corps absent de la scène.

3.3.3. Se sentir vivant

♪ *Serenade - Franz Schubert*

Ève reste silencieuse encore quelques instants, elle s'agite toutefois sur sa chaise et semble chercher du regard quelque chose, ou du moins elle fait parcourir ses yeux à travers toute la pièce. Puis soudain elle me regarde en disant que ça lui fait penser à « un ballet de danse classique... avec un orchestre derrière bien », elle lève les bras et commence à mimer l'orchestre. « On pourrait aussi l'utiliser dans un film d'animation, dans des mangas ». Puis silence. Même si Ève est moins en retrait que pendant l'extrait précédent, ce mouvement d'alternance plein/vide perdure. « Ça va c'est pas triste, c'est comme si ça racontait une histoire. ». Silence. « Un film pour enfants avec des fleurs vivantes, une nature vivante, des oiseaux qui parlent... » Au fil de l'écoute, elle se dénoue. « J'aime bien, il n'y a pas de choix à faire dedans, c'est une scène qui se déroule de façon vivante... ça fait se sentir vivant »

Quand je lui demande alors quel extrait des trois lui a le plus parlé, elle choisit le premier, car c'est celui où elle sent le plus d'énergie. Je lui propose alors de jouer le thème de la plage.

3.3.4. Excursion entre les plages

Ève me dit ne pas savoir comment jouer cela. Je l'invite à prendre les instruments qu'elle veut et à se laisser porter par ce qui lui vient. Elle explorera alors plusieurs instruments, que j'accompagnerai tantôt avec du mélodique tantôt avec de la rythmique.

Après quelques instants joués sur le métallophone, elle me dit que le son lui fait penser à l'Asie. Je saisis donc cette remarque pour amener de la rêverie au sens Winnicottien. Espace transitionnel, « entre l'intérieur et l'extérieur, entre le subjectif et l'objectif, entre le moi et le non-moi. »⁹⁶ Le jeu musical ici est du côté du *Play*. C'est un jeu soumis à la rêverie, un jeu ouvert, où les règles sont modifiables.

Donc tout en continuant à jouer, je lui dis que je vois une plage avec du sable blanc, bordé d'eaux limpides, transparentes avec plein de végétation luxuriante, j'imagine cette plage en Thaïlande. Cela fait rire Ève qui en profite pour accentuer les notes aux sonorités asiatiques dans son jeu. Nous échangeons ainsi des mélodies se faisant écho réponse. Je lui propose de visiter une autre plage, quelque part en Asie, pourquoi pas le Vietnam. Je prends alors un instrument rythmique et le fais glisser pour imiter le bruit du sable. Ève rit puis m'accompagnera en imitant le bruit des vagues avec sa voix.

Je change d'instrument et commence à marquer le rythme avec un güiro. Je dis alors que cela me fait penser aux sonorités brésiliennes. Ève prend la suite de l'histoire et commence à conter le paysage brésilien, la noix de coco, les palmiers, les personnes qui viennent se promener le long de la mer et puis après, pourquoi pas faire un détour au carnaval.

J'ai l'impression, malgré un début de jeu musical à tâtons et plutôt réservé, que dans cette séance Ève semble plus dans la rencontre et la rêverie commune. J'ai eu l'impression de prêter mon appareil à rêver, à penser durant cette séance.

Reik parle de « l'intimité de l'expérience musicale, pendant laquelle la pulsion rythmique d'une composition devient la notre »⁹⁷ Ici en co-construisant ces plages imaginaires à travers l'échange et le jeu musical, j'ai l'impression que nos rythmicités sont entrées un peu plus en synchronie et a permis de rêver de manière partagée.

Elle finira la séance en me parlant d'une série télévisée qu'elle apprécie particulièrement dans laquelle les personnages, lorsqu'ils meurent, sont enveloppés dans d'autres corps que les leurs. Elle me décrit l'héroïne de cette série, dont la peau est couverte de tatouage. Je me demande à qui fait-elle référence (si référence il y a) en parlant de cette héroïne tatouée qui

⁹⁶ Aubourg F. (2003). « Winnicott et la créativité » In *Le Coq-héron*, p. 28

⁹⁷ Reik T. (1953). *Écrits sur la musique*, p. 33

recherche les enveloppes corporelles. Je l'entends autant comme pouvant être une référence à Ève, tout comme une référence à moi.

3.4. Troisième mouvement

Ce jour-là je me sens fatiguée et appréhende quelque peu la séance. Du fait qu'Ève soit arrivée en retard la semaine passée, une angoisse de fond persiste à l'idée qu'elle ne revienne pas. Echo des angoisses de perte d'objet qu'Ève a pu amener durant les précédentes séances. Je reste dans le bureau en attendant l'heure et continue de penser à ces angoisses d'abandon qui sont peut-être bien plus présentes que ce que je n'avais jusque-là perçu mais cette fois à travers un mouvement transféro-contre-transférentiel. Je m'interroge sur les processus de projection et d'identification qui peuvent se mettre en place. Ève rejoue-t-elle à travers ce retard l'angoisse d'abandon, cette fois en étant actrice de ce mouvement et me faisant ressentir directement dans mon éprouvé propre ce qu'elle avait pu verbaliser les semaines passées. Ou bien serait-ce une angoisse qui m'est propre et c'est moi qui initie un mouvement de projection sur Ève. J'ai cette impression confuse de ne plus réussir à identifier clairement ce qui vient de moi, seule dans cette pièce qui est fortement connotée de nos rencontres avec Ève, étant une des seules patientes que je rencontre en ce lieu. Cela amène une atmosphère projective, lieu tinté d'une certaine porosité. Comme si Ève avait projeté à l'intérieur de moi ses angoisses si bien que je n'arrive plus à distinguer la source de ces dernières.

L'heure approchant, comme à mon habitude je commence ma chorégraphie des allées et venues entre le bureau et la salle d'attente. Au bout de ma deuxième danse, je vois Ève assise sur une des chaises de la salle d'attente. Je marque un temps d'arrêt pour la regarder de loin. En effet je suis surprise de la voir assise de la sorte. Elle semble sans tenue, comme déformée, le corps glissant sur la chaise. Ses deux mains croisées sur son ventre. Elle porte des grandes lunettes de soleil malgré le fait de se trouver à l'intérieur de l'hôpital qui n'est pas éclairé outre mesure. Il se dégage presque quelque chose d'indolent dans sa posture. Le port de ses grandes lunettes noires en plus du masque donne une impression de visage neutre, qui n'exprime pas d'émotion cernable. La lecture émotionnelle qui se dégage de cette scénique me paraît donc au travers d'un visage impassible accompagné d'un corps qui semble désinvesti de lui même.

Il y a d'autres patients dans la salle d'attente, que je ne remarque pas tout de suite. Ils ne semblent pas pris en compte dans cette scène où rien ne semble investi aussi bien dans le corps d'Ève que dans la relation avec l'environnement dans lequel elle se trouve. Je suis étonnée de cette scène clinique qui m'amène à ressentir un sentiment de coupure. Ève me donne l'impression d'être coupée d'elle et de son environnement. Cela me fait penser à nouveau à l'idée de « cette annulation de l'autre se replie dans un narcissisme mortifère sans Autre. »⁹⁸ évoqué en lien avec l'anorexie. Je n'ai pas eu cette sensation pendant nos précédentes rencontres. J'ai l'impression d'apercevoir quelque chose à la fois de privilégié à travers ce temps hors de la salle dans laquelle je la reçois. En même temps, j'ai l'impression d'être en position de voyeur. Je me dis que si Ève ne m'avait pas montré ça pendant nos séances c'était peut-être un choix de sa part.

Je décide de me remettre en marche et d'aller à la rencontre d'Ève. Je la salue et l'invite à me rejoindre. En s'installant elle me dit qu'elle est fatiguée, qu'elle s'est réveillée à 13h et qu'elle avait du mal à se mettre en train. Puis silence. Je lui demande si elle a quelque chose à ajouter par rapport à la dernière séance. Elle me dit que non. Silence. Je ne sais trop comment agir devant ce vide. En m'interrogeant sur ce que me renvoyait ce silence une pensée a fait écho à mes ressentis : « Phase de silence difficile à tenir car l'analyste privé d'interprétation peut se sentir sans valeur, en perte d'identité professionnelle, sadique, voire inhumain de ne rien pouvoir donner d'utilisable que le holding. »⁹⁹ Je lui propose alors si elle veut écouter le premier extrait. Elle accepte. Je lance donc la première musique.

3.4.1. Un oiseau qui siffle trop

♪ *Samba batucada I - Estudios Talkback*

J'ai l'impression de commencer trop tôt, voulant combler ce vide et ce silence. De ce fait j'ai l'impression d'être en décalage. J'ai l'impression d'avoir loupé le bon timing en me précipitant. Le corps d'Ève ne semble pas me laisser aller à sa rencontre. Restant droite sur sa chaise, veste qu'elle n'a pas enlevé me faisant penser à une carapace protectrice, toujours ses écouteurs qui pendent le long de son buste comme un collier. Elle se tient les mains comme dans la salle d'attente, jointes l'une à l'autre ne laissant pas d'ouverture. Je m'interroge sur la

⁹⁸ Fortes I. (2012). « Le corps contemporain et la problématique de l'anorexie mentale » In *Recherche en psychanalyse*, p. 56

⁹⁹ Souffir V. (2005). « Les états limites » In *Harold Searles*, p. 90

question d'ouverture/fermeture et de l'espace de rencontre psychique. Dans ce lieu de rencontre aménagé pour les séances de médiation, Ève n'a pas l'air de laisser son environnement la toucher et ne semble pas amener à ouvrir quelque chose d'elle. Je me questionne sur cette position fermée et ce qui serait à l'origine de cette fermeture à l'environnement et ce retrait dans la douleur et le mutisme.

« Anzieu élabore des hypothèses topiques propres à diverses affections psychopathologiques. Dans le champ des pathologies narcissiques, il émet l'hypothèse d'un pare-excitation surdéveloppé au détriment de l'enveloppe surface d'inscription sous-développée. La souffrance ne pouvant être vécue du côté de la surface d'inscription, elle est vécue du côté de la douleur physique. Cette douleur physique devient en quelque sorte garante du sentiment de continuité d'existence. Ce déséquilibre de développement des feuillets expliquerait aussi les rages narcissiques (hémorragie pulsionnelle) ou encore la dépression narcissique associée à l'angoisse de vidage. »¹⁰⁰ Au bout de quelques instants elle commente « Ça sonne Brésilien » puis redevient silencieuse. « Le sifflet me gêne, ça va pas ensemble ». Elle s'étire le dos puis rajoute « On dirait un oiseau. Ça brouille dans ma tête, j'arrive pas à tout accorder ce que j'entends ». Elle continue de se tenir les mains et redit que le sifflet la gêne. Je lui demande si elle veut que j'arrête la musique, elle répond que oui.

Je lui demande alors à quoi ça lui a fait penser : « Ça aurait pu être une samba Brésilienne, comme au carnaval mais je suis trop fatiguée ». Elle me dit qu'elle n'a pas réussi à entendre autre chose que le sifflet, qu'elle n'entendait que ça et que c'était trop fort. Puis elle rajoute que c'est comme dans sa vie, elle fixe toujours ce qui ne va pas et n'arrive pas à amener son attention autre part. Je suis étonnée de cette réflexion et lui dit qu'elle fait une mise en lien intéressante. Elle me répond en riant qu'elle a conscience de certaines choses quand même et que la psychologue qu'elle voit au CMP l'aide bien à voir plus clair. Elle me dit qu'elle lui a parlé de moi et que sa psychologue trouve ça bien de faire un suivi autour de la musique que ça peut lui faire du bien. Je lui demande si elle rejoint sa psychologue dans cette idée, elle me répond que oui la musique l'aide. Je lui demande si elle veut écouter un autre extrait, elle acquiesce.

¹⁰⁰ Estellon V. (2010). *Les états limites*, p. 102

3.4.2. *Identité*

♪ *Once again - Danny Cudd*

Je lance la musique et le son des hangs commence. « On dirait de l'électro quand je sortais ». Elle redevient silencieuse tout en se grattant, « ça me rappelle quand je me droguais ». Je pense percevoir un sourire à travers son masque. Elle commence à raconter l'effet que la drogue lui procurait, que ça lui faisait se sentir bien, se sentir où on est bien avec soi-même. Elle me dit qu'elle ne planait pas, elle n'était pas défoncée comme on peut le croire. Elle était juste bien, bien avec elle-même. Elle me dit que des fois elle sent encore le goût de la cocaïne dans sa bouche, subitement, comme ça, sans raison pendant qu'elle fait une activité. Elle commence à relever son buste et avance sa chaise. Elle semble délier petit à petit la posture désinvestie dans laquelle elle se trouvait jusque-là. Elle conte les soirées à la plage, les soirées geisha dans un bar où elle dansait avec tout le monde, dans lequel elle avait travaillé comme serveuse. Le son électro, les danseuses nues sur la scène, les faisceaux de lumière éclairant de manière psychédélique le bar, les cris des gens qui dansent et usent de substances, ceux qui rapprochent leur corps dans des élans davantage sensuels, et elle, au centre de tout ça. Corps s'épanouissant autour de ces bruits, ces odeurs, ces lumières, ces goûts... A la fin de la remémoration de ces souvenirs de jeunesse, Ève semble plus présente qu'au début de la séance. Elle s'est investie dans son discours, dans lequel elle donne l'impression d'être allée l'investir corporellement à nouveau, tout autant qu'elle m'a emmené également, dans sa façon de décrire les scènes à travers toutes ces perceptions sensorielles. Une fois revenue de ce voyage onirique remémoratif, elle semble investir une corporalité bien différente du début de la séance, comme si un élan de vitalisation était venu opérer.

Je lui demande ce qui a fait qu'elle a arrêté la drogue. Elle me répond que c'est suite au décès de sa tante. Sa mère lui a appris au téléphone pendant qu'Ève était à une soirée. Quand cette dernière a raccroché, elle a continué à faire la fête comme si de rien n'était et a bu une coupe de champagne en la mémoire de sa tante. Elle décrit un sentiment de malaise du fait d'avoir agi ainsi. Comme si elle n'était plus elle-même et que ses réactions n'avaient plus de sens. Comme un corps automate.

Je lui demande alors quand est-ce qu'elle a commencé à prendre des substances. Elle répond que c'est à ses 18 ans, que c'est une période où elle « a tout perdu ». Elle continue l'évocation de souvenirs cette fois encore plus lointains, à ses 14 ans. Elle raconte les castings

de jeunes talents qu'elle a commencé à faire, casting de chant mais aussi de danse. Le fait d'avoir remporté certains d'entre eux qui l'ont amené à faire plus d'une centaine de concerts pendant plusieurs années. « Je me suis épanouie grâce à ça, ça m'a aidé à me trouver. » La rencontre avec sa première compagne qui était sa professeure de danse, les journées passées dans les salles de danse à s'entraîner sur des musiques hip-hop, les répétitions de son groupe de chant, les salles de sport pour maintenir une condition physique, les scènes où elle a pu se représenter. Puis la fin des castings, la rupture avec sa compagne, l'arrêt des groupes de chant et de danse. La fin de ce corps scénique.

Je perçois quelque chose de très sensorielle dans sa façon de conter ses souvenirs, comme si elle amenait à percevoir les odeurs, les couleurs, les ambiances qui ont tinté ces lieux où son corps prenait pleinement présence. L'évocation des salles de sport investies de façon quotidienne pendant des heures viennent faire écho à la question de l'addiction. En effet Ève ayant une relation polyaddicte je me demande ce qu'il en est aussi de l'addiction au sport à ce moment de sa vie, comme j'interroge l'addiction actuelle à la douleur.

Puis elle me parle de « sa plus grande fierté », jour de la fête de la musique où elle a fait son plus gros concert, scène devant laquelle elle s'est produite devant un grand public. « Vous imaginez réussir à avoir une si grande scène pour le 21 juin ! ». Devant ce tableau que j'imagine comme vivant et festif, une ombre en fond « mais mes parents n'étaient pas là pour voir ça », elle dit ne pas leur en vouloir qu'ils n'avaient pas de voiture et en vouloir davantage aux autres parents qui n'ont pas proposé aux siens de venir avec eux. Un élément qui m'interpelle est ce contraste entre ces représentations sur scène devant un public et les situations d'agoraphobie qu'elle a pu évoquer précédemment. Je lui demande donc si sur scène le contact à l'autre était différent. Elle me dit ne jamais avoir eu peur de monter sur scène, qu'elle ressentait du stress, mais du « bon stress ». Qu'elle avait besoin de bouger et que ces instants scéniques lui donnaient cette possibilité. Qu'elle chantait et dansait tout le temps, comme dans les grands shows à l'américaine. Et pour la première fois j'entends alors Ève chanter ! Elle chante un extrait de chanson de Beyoncé puis ajoute à la fin « Vous voyez quelque chose comme ça ». Elle dit chanter peu en français mais avait interprété *Lara Fabien - Tu es mon autre* à l'anniversaire d'une de ses ex-compagne. C'est la dernière fois qu'elle a chanté devant un rassemblement qui était un groupe d'ami venu pour la fête d'anniversaire. Depuis elle ne chante plus. Elle me demande si je vois de quelle chanson il s'agit je lui réponds que non... Ève commence donc à la chanter ! d'une voix douce et posée. Je reste

assez surprise et happée par cette voix qu'elle vient déposer dans cette séance d'autant plus venant de verbaliser qu'elle ne chantait plus.

J'ai encore cette impression de contraste chez Ève. Contraste entre ce qu'elle verbalise et ce qu'elle incarne corporellement. Verbalisation d'une grande fatigue, et une démonstration motrice toujours très animée ; verbalisation de ne plus pouvoir chanter et d'enchaîner juste après avoir déposé cela une interprétation de chanson ; verbalisation de son agoraphobie et d'avoir du mal à rencontrer l'autre et l'évocation du bien-être à se trouver sur une scène devant des centaines de spectateurs. Ambivalence entre un corps qui semble tantôt désinvesti de lui-même et de l'environnement dans lequel il se trouve puis tantôt pris dans quelque chose de l'animation au sens *anima* (souffle de vie). Comme une alternance entre le rythme du plein et le rythme du vide. Tel un clivage entre ce qui est dit par le corps et ce qui est porté par le discours.

Ce qui accentue d'autant plus ce contraste est l'effet que l'incarnation d'Ève a sur mon corps propre. Ayant ressenti une mortification corporelle à plusieurs reprises durant mon stage, je ne ressens pas cet effet-là pendant nos séances. Je ne ressens pas cette paralysie du clinicien dont parle Dejours que j'ai pu percevoir au cours d'autres rencontres. Je ne sens cette paralysie ni dans mes éprouvés corporels, ni dans mon fonctionnement psychique. Au contraire j'ai cette impression de balancement, comme un mouvement interne/externe mis en jeu. La question de la frontière est alors à faire apparaître. En effet il y a une grande ambivalence dans mes ressentis transféro-contre-transférentiels. En cherchant du côté de la clinique contre-transférentielle, on peut voir que « les effets du clivage sur l'équilibre du thérapeute sont spectaculaires : il vit fréquemment une succession d'affects contradictoires, non atténués par l'ambivalence, une envie sadique de faire éprouver au patient un chagrin qu'il dénie, un besoin pressant de décharge par le rire, voire une perturbation du sens de son identité personnelle lorsqu'il se sent investi (...)»¹⁰¹

En plus de ne pas me faire ressentir une mortification qui est centrale dans le déroulé de mon stage, bien au contraire Ève me fait m'agiter sur ma chaise, alternant de position fréquemment, faisant rouler celle-ci dans un mouvement de va-et-vient. Je retrouve ici cette idée de balancement, d'écho entre deux mouvements.

¹⁰¹ Souffir V. (2005). « Les états limites » In *Harold Searles*, p. 89

A plusieurs reprises je me suis fait la réflexion de ne pas avoir un positionnement professionnel adapté, du fait de bouger autant. Mais très rapidement malgré ces réflexions et dans un effort de rester dans une posture plus neutre, je recommence à bouger. Je me suis demandée si un clinicien devait essayer de rester dans une certaine neutralité posturale, mais force est de constater que la rencontre avec Ève me met actuellement dans une incapacité à faire cela. Quand elle raconte ses souvenirs tout en animant son corps, avec des grands gestes des bras et des mains, en riant, en dansant sur sa chaise à l'écoute des musiques, à cette façon frénétique de jouer de tous les instruments pendant les moments de pratique active... Je suis partagée entre l'inquiétude de projeter sur Ève en investissant mon corps de cette manière pendant les séances tout en ayant l'impression de passer à côté de la rencontre si je ne m'y investis pas moi-même. Cette position équivoque m'interroge.

Me sentant moins investie en début de séance et appréhendant la rencontre, je constate qu'au fil de la séance quelque chose semble bouger, sa posture change et se dénoue, ce qui semble donner l'impression d'être plus réceptif à l'environnement dans lequel elle se trouve. J'ai l'impression de rencontrer Ève d'une façon que je n'avais pas encore éprouvé au cours de nos séances passées. Du fait de m'investir aussi, je décide de lâcher totalement mon stylo et les quelques notes que je prends pendant la séance pour être pleinement présente. Comme s'il se jouait une rythmicité partagée qui serait parasitée par la prise de notes et que pour cette séance, il est préférable que je sois disponible à recevoir ce qu'Ève a à déposer et répondre présente corporellement à l'ouverture qu'Ève semble amener.

Suite à ce long échange, et l'engagement corporel que cela a amené, je lui demande si elle veut écouter le troisième extrait ou si elle veut passer directement à la pratique musicale. Elle me répond vouloir écouter le troisième extrait.

3.4.3. Le début d'un voyage

♪ *Symphonie du hasard - Christian Gaubert Orchestra*

Ève semble intriguée par la voix qu'elle entend pendant cet extrait. Elle me dit qu'elle voit un homme avec une grande barbe et un grand chapeau blanc sur la tête mais qu'elle ne voit pas de quel pays cela vient. Elle me demande si ça vient d'un pays arabe. Je lui réponds que non. Elle me demande si c'est à côté du Moyen-orient. Voyant que son attention allait être portée sur ça et plutôt que de répondre oui/non ou encore à lui donner le nom du pays n'y voyant

pas tant l'intérêt, et voyant qu'elle était intriguée sur l'instant met venu à l'esprit le jeu du chaud froid auquel on joue parfois enfant. J'ai eu l'impression de me faire happer dans son excitation à vouloir deviner. Je suis rentrée dans cette démarche avec plaisir et avec une certaine légèreté. Je lui réponds donc en mimant dans les airs comme une carte du monde « Alors pays arabe non, à côté du Moyen-orient non plus mais on s'approche... où est-ce qu'on pourrait aller maintenant ». Elle rit face à cette carte que je viens de dessiner dans les airs et me demande si ça ne serait pas au Pakistan. Je fais glisser mon doigt sur les frontières imaginaires et lui répond pas le Pakistan mais on s'y approche. Elle prend un air pensif et me demande si c'est vers la Russie, si c'est un pays de l'Est. Je lui réponds « oh pays de l'est on change de décor, on voit la neige à l'horizon, non pas un pays de l'est. » En levant les yeux elle récite alors pays Moyen-orient, pas pays de l'Est... En Asie alors !

Je lui réponds que oui, on s'approche de notre destination. « C'est la Chine ? » « Pas loin. » « C'est pas le Japon quand même ?! » En guise de réponse je bouge mon doigt sur la carte imaginaire vers la gauche pour lui montrer le continent. « La Thaïlande ? » « Presque. » « L'Inde ? » « Oui ! L'Inde, nous sommes arrivées à destination. » Elle écoute la fin de la musique et dit « mais oui les mantras » Je lui dis à la fin de l'extrait « On aura vu du pays avec cette musique » puis elle rit.

Elle me dit que le mantra aurait dû la mettre sur la piste plus rapidement. Puis Ève se met à chanter un mantra qu'elle a appris avec un de ses groupes de chant. Je suis de plus en plus surprise par cet élan vocal qu'Ève amène d'elle-même durant cette séance.

Nous pouvons aller interroger cet élan vocal à travers la notion de pulsion invocante. En effet, j'avais précédemment évoqué le sentiment d'ambivalence qu'Ève me fait sentir durant ces séances. Alternance entre présence et absence, rythme du plein et du vide, du sonore et du silence. Toutefois je note une évolution, le silence étant plus présent au début de nos rencontres, semble se voir investi différemment à présent. Ce qui pouvait sembler être de l'ordre du « silence mortifère, présence absolue qui n'aurait pas encore connu l'effraction de la pulsation créé par l'alternance présence/absence. »¹⁰² semble se faire entendre différemment. On retrouve dans les écrits de Jankélévitch ce que le chant pourrait représenter dans sa fonction, nous pouvons lire que « chanter dispense de dire »¹⁰³ ou encore chez Lippi,

¹⁰² Vivès J-M. (1999). « A l'entour de la pulsion invocante » In *Séminaire de psychanalyse*, p. 145

¹⁰³ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*

que « le chant est l'expression d'un combat entre la parole et le cri. »¹⁰⁴ Cette pulsion invocante sous-tend la question de l'appel. Que vient signifier Ève à travers cette production vocale. « Le circuit de la pulsion invocante se déclinera donc entre un « être appelé », « se faire appeler », « appeler ». Mais pour appeler, il faut donner de la voix, la déposer comme on dépose le regard devant un tableau »¹⁰⁵ Ève dépose à plusieurs reprises cette voix chantée pendant la séance, on peut alors s'interroger sur la dimension de cet appel, une des hypothèses que l'on peut être amené à penser serait qu'« au cours de la cure, le sujet qui s'est vécu jusqu'alors soit comme soumis à l'appel inconditionnel de l'Autre, soit comme ayant manqué de cet appel, se découvre également appelant, et donc désirant. »¹⁰⁶

Je me suis dans un premier temps interrogée sur l'effet de présence/absence qu'Ève a mobilisé via ce que j'ai pu observer dans la salle d'attente et ce qu'elle amène en séance, ce qui a fait suivre une autre réflexion. En effet, je me demande ce qu'il en est de ma propre présence/absence dans ces séances. J'ai l'impression d'être dans une polyrythmie, qui superpose des motifs très différents les uns des autres, tout en étant joués à la fois simultanément, comme ils peuvent l'être de façon alterné. Alternant tantôt investissement de l'espace, en m'approchant d'Ève, en allant jouer avec elle. Puis d'autres instants comme ceux où je me balance sur ma chaise, où je me recule, comme un retrait de la scène. Je perçois nos échanges comme un écho qui tantôt amène une stimulation sonore puis qui nécessite un moment de silence avant d'entendre une réponse apportée au son dirigé. Tel « un réseau très complexe d'ineffable et d'indicible, de parole et de silence, de révélation et de secret. »¹⁰⁷

Elle me parle des séances de Qi gong (prononcé ici Chi gong), qui l'aident à mobiliser son corps de manière assez douce. Elle rajoute en riant qu'elle se trompe toujours dans la prononciation qu'elle dit « ki-gong » au lieu de « chi gong ». Je lui dis que je trouve ça drôle car l'instrument que j'ai ramené ce jour s'appelle un kigonki. Elle rit en me disant qu'elle l'avait repéré à son arrivée et que ça lui faisait penser au hang qu'on a pu entendre avant.

¹⁰⁴ Lippi S. (2014). « La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno de Jean-Michel Vives » In *Cahiers de psychologie clinique*, p. 241

¹⁰⁵ Vivès J-M. (1999). « A l'entour de la pulsion invocante » In *Séminaire de psychanalyse*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Coste C. (2014). « La verve musicale de Vladimir Jankélévitch » In *Recherches et travaux*, p. 200

3.4.4. *Enveloppe sonore*

Je lui demande quel extrait elle voudrait choisir aujourd'hui, elle répond celui avec les hangas justement, que ça lui rappelle quand elle s'évadait pendant les soirées. Je lui propose de jouer le thème « s'évader » si elle le souhaite. Elle rit en répondant « aller » tout en attrapant la boîte à tonnerre. Elle me demande ce que c'est. Je lui propose de le découvrir en jouant de ce dernier. Elle secoue alors avec douceur l'instrument et me dit « mais c'est génial on dirait de la musique trans ». Elle met la main à l'intérieur de la boîte et me dit sentir les vibrations. Elle joue ainsi quelques instants puis me regardant ajoute que ça fait des modulations quand on passe sa main à l'intérieur, qu'elle aime bien. Puis d'un élan Ève se lève pour se positionner en face du kigonki. C'est la première fois qu'elle initie le fait de se lever en séance, j'ai l'impression que durant cette séance il y a quelque chose de l'engagement corporel qui se dénoue. Je reste un temps spectatrice de l'engagement corporel qu'Ève amène aujourd'hui, la regardant jouer du kingoki, la voyant rire aux vibrations que cela procure dans toute la pièce, faisant vibrer le bureau et les objets posés sur ce dernier. Je profite de cet instant pour me laisser envelopper du jeu d'Ève, par sa présence scénique, elle debout face à moi en train de mobiliser tout son corps, présentifiant cette polarité stimulation, en miroir de mon côté incarnant quelques instants cette polarité réceptive.

Puis j'initie un jeu à deux en prenant un métallophone et accompagnant le jeu d'Ève. Se met alors en place un accordage. Nos échanges musicaux se faisant question/réponse, jouant tantôt simultanément, tantôt en écho. Cette participation ne me laissant pas sans penser à la pulsion d'interliaison. « La pulsion d'interliaison ne peut se réaliser qu'à travers une provocation énergétique mutuelle et réciproquement entretenue ».¹⁰⁸ Pendant ces minutes de jeu musical symbolisant « s'évader », j'ai eu cette impression d'organisation scénique des différentes polarités, de voir se mettre en place une activité énergétique dans l'échange avec Ève.

J'ai cru percevoir les prémices de quelque chose de l'ordre de l'enveloppe. Séance enveloppante, instant suspendu où l'entièreté de la salle raisonne et vibre au son du jeu d'Ève. La boîte à tonnerre venant entourer le bras d'Ève de ses vibrations ou plutôt Ève ayant initié elle-même le mouvement de se faire envelopper de ces vibrations en mettant son bras

¹⁰⁸ Avron O. (1996) *La pensée scénique*, p. 116

dans le corps de l'instrument. Dans la perception sensorielle, cette absence de limite dans l'espace, avec le sonore qui englobe le sujet dans sa totalité corporelle : « *le son nous atteint de toutes parts, il nous entoure, nous traverse* ». ¹⁰⁹

Dans la rencontre musicale, j'ai eu l'impression de percevoir et de donner accès à certains processus précis des intelligences du corps d'Ève. A travers la pensée scénique de cette rencontre clinique, de la pulsion d'interliaison, mais également à travers cette enveloppe sonore venant englober telle une bulle créée durant un court instant mais venant suspendre ce qui se passe en dehors et venant fixer son attention sur le lien sur le moment, à travers le jeu mais aussi le chant d'Ève. Au début de la séance n'étant pas dans d'excellentes dispositions, et voyant qu'Ève non plus n'était pas disposée à investir, puis au vu de ce qu'elle a pu amener durant la séance, j'ai eu l'impression que pour la rencontrer il fallait être dans l'ici et maintenant.

Je me suis questionnée sur l'échange musical à travers la question d'enveloppe sonore. Avec la question d'écouter et de jouer en intégrant l'autre. Anzieu en parlant du nourrisson note toutefois une réflexion qui nous semble en lien avec ce qui s'est joué durant cette séance : « L'entendu de l'autre, lorsqu'il enveloppe le Soi dans l'harmonie (quel autre mot que musical conviendrait-il ici ?), puis lorsqu'en retour il vient répondre en écho à l'émis et le stimule, introduit le tout-petit à l'aire de l'illusion. » ¹¹⁰ Il développera que le jeu en miroir sonore s'il ne « renvoie au sujet que lui-même, c'est à dire sa demande, sa détresse (écho) ou sa quête d'idéal (narcisse) le résultat est la désunion pulsionnelle libérant les pulsions de mort (...) » ¹¹¹ Ici il semble que l'articulation ait été autour du lien et de la liaison à l'autre.

L'investissement particulièrement vivant qu'elle a amené ce jour et la remémoration de ses différents souvenirs me font penser qu'une partie de son corps érotique a été attaqué et qu'elle s'est désinvestie de lui suite à un ou plusieurs événements. Toutefois une part reste bien expressive et peut venir faire crépiter la relation à l'autre.

A la fin de la séance, en faisant référence à un livre de développement personnel qu'Ève lit, elle me dit que le titre fait écho à ce qu'elle traverse ces dernières années avec ces douleurs et sa fatigues chronique. Elle dit être dans la « Nuit noire de l'âme » et que cette nuit commence

¹⁰⁹ Lecourt (1987). « L'enveloppe musicale » In *Les enveloppes psychiques*, p. 223

¹¹⁰ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p.193

¹¹¹ *Ibid.*, p. 94

à durer et être bien longue. Ce titre à la métaphore poétique induirait qu'il y ait donc un avant et un après à cette nuit, articulé autour du jour et à des perceptives davantage solaires.

3.5. Quatrième mouvement

Quand Ève arrive, elle semble dispersée, un peu exaltée et met du temps avant de s'asseoir. Je suis toujours un peu désappointée devant cette alternance d'énergie tantôt pleine tantôt bien vide. J'ai l'impression des fois de voir valser l'été et l'hiver ensemble.

Elle me dit que durant la semaine, elle a repensé au mantra indien qu'on avait écouté la semaine passée et a trouvé une chanteuse qu'elle aime beaucoup qui « a une voix enveloppante » elle me parle de l'effet de scène qui est magnifique, de la chanteuse qui est puissante et de la musique qui est la même ambiance indienne. Je lui propose alors de l'écouter ensemble si elle le souhaite, ce qu'elle accepte très rapidement. Nous écoutons donc *Usina Vijaya Dharani* de *Tinna Tinh* et regardons la prestation, comme elle avait parlé de cette mise en scène. C'est donc dans un mélange de musique traditionnelle, avec des couleurs un peu rock, un peu pop par instant que je découvre une scène remplie de couleur, de jeu de lumière, une certaine harmonie qui ne me laisse pas insensible. Une poésie mise en scène. « Elle peut chanter pendant dix-huit minutes d'affilée sans s'essouffler, vous vous rendez compte ! » J'entends quelque chose ici d'Ève, cette femme décrite comme femme magnifique, qui est capable de chanter sans s'essouffler serait-elle une image de l'idéal du moi ?

Elle me décrit que cette semaine elle est très sensible au niveau des contacts physiques. Phénomène qui n'est pas récent mais qui est accentué à certaines périodes. Elle décrit l'hypersensibilité de sa peau, la douleur ou le ressenti exacerbé quand les autres la touche, la frôle. « Comme si j'avais un hématome sur le corps entier. » Je lui réponds alors que la peau est un organe un peu particulier par rapport aux autres, qu'il fait la limite entre l'intérieur de nous et l'extérieur. Je ne me suis pas senti très à l'aise en expliquant cela à Ève car j'avais peur de trop intellectualiser ou de trop interpréter mais elle semblait très intéressée par cette dimension qu'elle n'avait pas vue. « C'est vrai que c'est un peu à moi et un peu au monde extérieur car c'est tout le temps en contact avec. »

Elle parle de sa collection de pièces et billets qui l'occupe durant ses journées. Elle aime fouiller et trouver l'histoire de chacune de ces pièces. Elle dit à nouveau avoir du mal avec le

temps, et aime justement chercher ce côté intemporel de ces pièces et billets. Elle accumule donc en très grande quantité des lots de pièces. Je me demande si cette accumulation n'est pas mise en place pour combler ce sentiment chronique de vide qu'Ève peut verbaliser. Cherchant l'identité de ses pièces comme se chercher soi ? « Car sans une mémoire assurant un minimum de constance, fortifiant le sentiment de continuité, l'identité ne peut tenir ». ¹¹² Elle continue de restaurer les meubles qu'elle trouve. Elle veut les revendre mais finit par les garder chez elle. Ève me parle donc de son envie de changer la décoration de son appartement « avant c'est surtout tout noir et blanc, maintenant j'aimerais bien ajouter du gris et du beige. » Cet intérieur (que j'entends également comme intérieur psychique) m'interroge sur l'accès à ambivalence dans le clivage ?

Ève ôte sa veste et son pull, si bien que je la vois pour la première fois en débardeur, les bras et épaules dénudés. Cela me laisse voir donc certains de ses tatouages que je n'avais pas encore vus. Je lui pose des questions sur ces derniers, depuis quand les a-t-elle, qu'en est la signification pour elle. Je dois avouer être très sensible aux tatouages, étant une culture dans laquelle je suis impliquée et dont je participe aussi à ma manière avec mes propres tatouages. Ève arbore donc tout le long de son avant-bras une clef de sol avec une portée contenant la phrase « un seul être vous manque et tout est dépeuplé », accompagne ce tatouage des petits symboles tout autour de ce dernier (dont je distingue des larmes) ainsi que deux grandes étoiles, une sur chaque épaule. Le tatouage musical faisant référence à son ex-compagne, les étoiles quant à elles sont « sa bonne étoile ». Symbole de protection, un peu de l'ordre de la pensée magique ? Je lui demande pourquoi deux étoiles et non une seule si c'est « sa bonne étoiles ». Question qui semble surprendre Ève. « C'est vrai ça ... je sais pas je voulais que ça soit symétrique donc il en fallait deux. » Elle évoque ensuite un tatouage qu'elle aimerait faire : des ailes d'anges. Ces ailes d'anges me font penser aux étoiles d'Ève dans leur dimension symbolique. L'évocation de ces ailes d'ange ne m'a pas laissé sans penser à l'enveloppe « tutélaire » dont parle Anzieu. Cette enveloppe « est corrélative de l'acquisition du sentiment de continuité de soi. (cf. L'expérience « winnicottienne » d'être seul en présence d'une personne familière qui respecte et protège ma solitude). Par la suite, cette enveloppe, introjection d'une telle personne, garantit une présence symbolique rassurante et tolérante « d'ange gardien » au sein de l'appareil psychique »¹¹³ Je me suis demandée qui

¹¹² Estellon V. (2014). « Figures et formes des états limites » in *Actualité des états limites*, p. 27

¹¹³ Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, p. 273

pouvait faire office de cet ange derrière au travers ce souhait d'ailles. Qui incarne l'ange gardien d'Ève, personne qu'elle veut intégrer à sa peau ?

Toujours du côté du Moi-peau, on peut « interpréter ces démarches de marquage de la peau en termes de demandes de réparation de la fonction contenante de la peau, ou en termes de défaut de la fonction pare-excitante. (Ce sont les deux premières des huit fonctions qui constituent le Moi-peau). On peut en effet supposer que le tatouage viendrait assurer une enveloppe plus solide et personnifiante au sujet, le protégeant contre l'envahissement dangereux d'une trop grande proximité d'autrui. Une autre hypothèse serait que la mise en acte d'une certaine attaque - consentie - de la peau pourrait être recherchée comme garantissant une délimitation dedans/dehors à un sujet en proie à une angoisse de perte des limites. »¹¹⁴

J'interroge donc la rencontre de ces deux corps inscrits de tatouages, de piercings, mise en scène du corps à travers ces inscriptions mais aussi à travers le jeu du sonore. Cela renforce en peu plus cette sensation que j'ai, celle d'avoir du mal à savoir ce qui m'appartient et ce qui appartient à Ève. Face à ce miroir dont je partage bien des choses, revient alors la grande question qui traverse mes pensées et mes écrits universitaires : celle des limites.

J'ai eu beaucoup de mal à retrouver mes notes pour cette séance, et en me disant qu'il faudrait peut-être que je fasse sans et de ce fait me rappeler de mémoire; je me suis rendu compte que je gardais un souvenir très flou de cette séance. C'est bien évidemment quand j'ai arrêté de chercher mes notes que je les ai retrouvés. Toutefois il en manquait une partie.

3.5.1. Le refoulement entre en scène

♪ *True story - Ibrahim Maalouf*

« Je vois un vieux film des années 80, j'imagine que ça se passe dans le Bronx, avec un flic qui marche dans la nuit. C'est une scène cool. » En l'observant durant cette écoute, je vois alors que sur son débardeur est représenté un attrape-rêve. Symbole bien courant dans l'univers vestimentaire mais qui je trouve reflète bien ce qu'Ève peut amener avec sa capacité de rêverie. Ève dit que les quelques notes orientales lui font penser à des danses turques. Puis la suite ... J'ai du mal à analyser cette séance car en l'écrivant je me rends compte que j'en

¹¹⁴ Baudin M. (2001). « Empreintes de Didier Anzieu » In *Psychologie clinique et projective*, p. 88

garde un souvenir très flou. Hormis ces quelques éléments qu'il me restait sur une feuille, je n'arrive pas à faire davantage d'analyse car je ne me rappelle plus ...

On baisse le rideau, on met un voile sur la scène... le refoulé entre en jeu.

3.5.2. Du refoulé à Reik ?

Ce qu'il en a suivi du reste de la séance, tant au niveau des écoutes que dans le jeu proposé à la suite ... refoulement... Je n'ai pas de souvenir de cette séance avec Ève, je n'avais même pas réalisé que le refoulé pouvait être aussi présent avant d'être confronté à l'écriture de cette séance. J'ai dans un premier temps perdu mes notes, puis retrouvé mais seulement partiellement. Par la suite, force est de constater que je n'arrive pas à me souvenir ce qui s'est passé dans cette séance. Un point d'autant plus « énigmatique » est le fait que je prends mes notes essentiellement sur le jeu et les écoutes, un peu moins sur les moments de verbalisation du début de séance. Ici c'est tout l'inverse, je me suis retrouvée avec beaucoup de notes sur Ève qui ôte sa veste et me montre ses tatouages (et même sans avoir remis la main sur cette partie des notes, ça j'en garde un souvenir très précis.) Mais la suite ... J'en ai même rêvé une nuit durant les jours où je cherchais mes notes et où je devais écrire. Écrire face au vide et au refoulé. J'ai donc passé une nuit à moitié endormie/à moitié éveillée, à penser à cette séance, très flou... Je me rappelle avoir rêvé d'image, de son et m'être fait la réflexion d'avoir trouvé quelque chose ! Puis au réveil... oublié ! Pas de souvenir net, preuve étant j'avais (vraiment) envie de refouler quelque chose ici.

Est-ce que dans cette séance, dans laquelle je me suis beaucoup identifiée à Ève au travers de ses tatouages, de cette peau psychique, la charge pulsionnelle de ce corps de la rencontre qui commence à se dessiner a été vécu comme trop grande ? Si j'ai pu à plusieurs reprises avoir du mal à élaborer sur la place de mon corps, ici il a même complément disparu. Tout du moins consciemment. Il reste des sensations, des flashes des moments partagés qui resurgissent dans les rêveries nocturnes cette fois. De plus, cette séance suit une autre où l'échange a été fort. Le refoulement instauré comme une défense pour ne pas me perdre dans ces limites aux contours fragiles?

J'ai envie d'aller voir également dans un autre des aspects du refoulement « Dans ce cas, il ne se présente plus sous l'acception la plus répandue, celle de défense, mais comme un processus favorable au fonctionnement psychique, permettant à une représentation de s'enrichir lors de son séjour dans l'inconscient. Freud écrit dans son texte sur « Le

refoulement » : « La psychanalyse nous montre, par exemple, que le représentant de la pulsion connaît un développement moins perturbé et plus riche quand il est soustrait par le refoulement à l'influence consciente. Il prolifère ainsi dans l'obscurité. » »¹¹⁵ Ce dernier point ne nous laissera pas sans penser à Reik dans *Ecouter avec la troisième oreille*, avec l'idée du temps du deviner.

A la fin des notes que j'ai pu retrouver, j'avais noté en dernier mot « Être-frontière », mais pour quelle raison ? Je laisse aux lecteurs les interprétations qu'ils voudront bien en faire, je vais de mon côté continuer à chercher les miennes, quand le voile se sera levé.

3.6. Cinquième mouvement

Ce jour Ève arrive avec ses grands cheveux détachés. Habituellement en chignon déstructuré, ici ils sont comme j'ai pu imaginer la fameuse muse à la belle chevelure. Elle dit avoir bien dormi et s'être levée sans difficulté, se sentant donc en forme ce jour.

Durant cette séance j'ai encore davantage l'impression de voir des photographies, des images de moment de vie. La façon dont Ève conte ses souvenirs me fait toujours l'effet de me transporter sur place, me permettant de ressentir les odeurs et de voir les couleurs des lieux qu'Ève amène. Durant cette séance, cette sensation est accentuée. J'ai l'impression qu'Ève vient me conter ses souvenirs comme elle déposerait des photos sur le bureau. Elle parle d'un voyage en Turquie avec sa mère, à Cappadoce. Je suis très surprise de savoir que c'est un souvenir récent, de quand elle avait à peu près 34 ans. C'est la première fois qu'Ève vient parler d'un souvenir n'étant pas un de son adolescence ou de début d'âge adulte. Cette fois-ci le visiteur de l'appareil photo cadre la scène de Cappadoce. Elle parle d'un spectacle de danse orientale qu'elle a pu voir avec sa mère, spectacle qui les a beaucoup touchées toutes deux. Que l'énergie qui se dégageait de cette scène de danse nourrissait Ève. Elle parlera ensuite de différentes énergies, mais aussi qu'elle se sent souvent étouffée par les énergies des autres, qu'elle a du mal à encrenner la sienne. Elle dit alors qu'elle avait une fissure dans son âme, sur laquelle deux entités s'étaient accrochées. Elle se lève et me montre son dos en soulevant son t-shirt, en précisant la zone de cette fissure. Pouvons-nous y voir quelque chose de la dualité parentale à travers ces deux entités accrochées à Ève ? Ou peut-être une forme spectrale de deux amants ? Elle parlera aussi de la difficulté qu'elle a avec les disputes et la violence. Ève en viendra à parler d'une scène de son adolescence où elle a été attouchée. Ce qui a stoppé

¹¹⁵ Leconte J. (2003). « Quelques aspects de la levée du refoulement dans la formation de l'analyste » In *Analyse Freudienne Presse*, p. 79

son agresseur a été le fait qu'Ève l'ai insulté en turque. De là, l'agresseur ayant des origines communes avec Ève, s'est arrêté car il ne voulait pas toucher « une de ses sœurs ». La Turquie revient très souvent dans le discours d'Ève quand il s'agit de choses positives. Ici aussi c'est « grâce » à la Turquie qu'elle a pu se sortir de cette situation. Bon objet identitaire. L'idée d'attouchement m'était déjà venu à l'esprit, m'étant interrogée sur cette dimension de mortification du corps. Je m'étais demandée si le retrait scénique du corps d'Ève n'avait pas aussi été dû à des attouchements extérieurs inappropriés. Mais je n'avais pas très envie d'aller sur ce terrain-là, de creuser cette piste, la simple idée me mortifiant moi-même.

3.6.1. La princesse seule

♪ *Un + une - Music Booking Orchestra, Nicolas Guiraud*

« J'hésite entre un film et un ballet classique. Je vois des robes de princesse... Plutôt un film à la Cendrillon avec une femme, une princesse habillée avec une très belle robe »

Durant cette écoute Ève enlève son masque à plusieurs reprises, car elle dit avoir chaud. Je découvre donc pour la première fois son visage ! Je suis très surprise devant ce visage et je pense que j'ai eu un moment où j'ai dû être figé. Instant de surprise. Deux éléments m'ont interpellé. Derrière ce visage masqué, tous les fantasmes sont possibles. J'avais donc imaginé quel pouvait être le visage d'Ève, cependant un élément que je n'avais pas imaginé a été celui ... des piercings ! En effet Ève a trois piercings qui ornent ses lèvres. Je suis à la fois surprise car je n'avais pas du tout imaginé cette dimension et en même temps je trouve que cela correspond bien au personnage d'Ève. Ce qui m'interpelle le plus est son âge. En effet, je la perçois comme adolescente dans sa façon de parler, de se mouvoir, de s'habiller. Comme quelque chose qui est resté figé. Je suis donc interpellée face à un visage plus vieux, plus marqué que ce que je le pensais. Je me rappelle alors qu'Eve à 36 ans et je me fais la réflexion que j'oublie cette dimension bien souvent. Peut-être par mouvement identificatoire ? Peut-être parce qu'Eve incarne cette image d'adolescence figée également dans l'évocation de ses souvenirs qui sont majoritairement concentrés à son enfance et son adolescence. Je n'ai pas vraiment d'éléments de sa vie de ses 20 ans à 36ans. Si ce n'est les soirées, la consommation de substances et ce corps pris dans cette tourmente festive, onirique et un peu destructive.

Elle est de nouveau en débardeur, j'ai l'impression de voir quelque chose de la peau dévoilée, entre ce buste qui se dévoile depuis deux séances et ce visage mis en lumière.

« Si c'était un ballet classique ça serait une femme seule sur scène... Je vois des femmes seules partout ! » elle rajout en riant « Je dois me sentir bien seule. » Puis elle reparle de cette princesse à la belle robe : « elle est mélancolique mais elle danse quand même. » Ève rajoute toujours en riant « le prince charmant l'a abandonné ». Dès qu'il s'agit de parler d'éléments renvoyant à la solitude ou l'angoisse d'abandon, le rire semble être une défense privilégiée.

« Tout en haut de son château, à la fenêtre, elle regarde le ciel étoilé. Un papillon se pose sur sa main. Elle regarde le beau jardin en bas de cette tour. Le prince ne reviendra pas mais elle s'en fout » Est-ce une manière de se protéger des relations en les rejetant ? Ou bien est-ce une façon de se dégager des relations fusionnelles et de prendre une distance permettant de s'investir subjectivement et non à travers l'autre ?

A la fin de l'écoute elle me demande si je crois qu'elle voit ces femmes seules partout comme une image d'elle ? Elle ajoutera : « en fait depuis le début quand je parle des images que je vois je vous parle de moi ? »

3.6.2. « À travers ces airs dont on entend les faibles échos de soi »

♪ *Für Alina - Arvo Pärt*

Les notes commencent. Silence. Silence. Eve n'investit pas la scène, elle reste statique. Puis elle amène sur le ton de l'humour : « ça fait mal aux oreilles, on dirait ce que j'ai joué à la première séance sur les métallophones ! ». Puis cet élan d'humour se retire aussi vite qu'il est venu. De nouveau silence. « Non je vois rien du tout, si ce n'est un piano pas accordé. » Face aux écoutes qui dérangent Ève, elle avait jusque-là comblé l'espace, en gigotant sur sa chaise, ou en parlant d'un autre sujet. Ici elle reste très immobile. Puis après quelques secondes : « Si je vois de la solitude peut-être... Je vois des femmes seules partout en fait ! » A la fin de l'extrait Ève ajoutera : « j'ai du mal avec le vide et la solitude je crois. » Je trouve intéressant qu'Ève ait pu prendre conscience de ces éléments (les femmes seules, la solitude, le vide) pendant cette séance. Face à ces musiques dont les notes (ou plutôt les silences) résonnent. Ce silence tant redouté. Cela me fait penser à la part d'Ève dont je perçois une tristesse de fond qui semble niée, sur laquelle elle semble fermer les yeux. Mais « celui qui ferme les yeux pour faire le noir continue d'entendre »¹¹⁶

¹¹⁶ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p. 152

Ce rythme du silence qui revient fréquemment, qui peut-être n'est pas à voir comme une pause dans une mélodie, mais plutôt comme la véritable mélodie de fond. « C'est le monde des bruits et des sons qui est une parenthèse sur fond de silence. »¹¹⁷ Cette rythmicité du plein et du vide m'a aussi amené à penser mon propre rapport au silence et au vide, avec mes mouvements d'investissement/désinvestissement. Ce qu'a pu verbaliser Ève m'a fait penser à une phrase de Reik qui illustre plutôt bien ce qui peut se jouer ici : « À travers ces airs dont on entend les faibles échos de soi »¹¹⁸

3.6.3. La femme qui séduit

♪ Buena Vista Social Club - Buena Vista Social Club

« Je vois un tango, une femme en robe rouge » elle ajoute en riant « pourquoi je vois des femmes partout. » C'est le retour du tango qui avait fait son entrée en scène lors de la première séance. Danse sensuelle et déchirante. Quand la voix féminine fait son entrée, cela semble beaucoup interpeller Ève « Oh ! cette voix ... », elle décrit alors cette femme : « elle est dans un cabaret, elle est bien, elle séduit son public », au même instant Ève retire encore son masque, « elle est seule sur scène mais elle est bien. » A travers le dévoilement de son visage en ôtant son masque si fréquemment pendant la séance je me suis demandée s'il n'y avait pas aussi quelque chose de l'ordre de la séduction. Je me suis demandée ce que je renvoyais à Ève à ce niveau-là. Dans ma façon un peu désinvolte de m'asseoir, ayant ma blouse toujours grande ouverte, étant assez syntone dans la relation... L'effet que mon corps peut renvoyer sur celui d'Ève et inversement comment Ève influe sur le mien.

Le fait de me sentir plus à l'aise dans mon stage, dans ce lieu des rencontres, a foncièrement influencé mon rapport à la clinique. Il y a une évolution de mortification à investissement scénique. Ces échos/réponses de mes propres mortifications puis mes investissements, se font échos/réponses avec ceux d'Ève. De fait, cette résonance a grandement joué je pense lors de nos rencontres cliniques.

Je me suis rendu compte dans l'après-coup, que dès le départ, cette idée de résonance en écho/réponse était présente dans ma relation avec Ève. Pendant que je cherchais des patients et que je les contactais, il y en a eu certain pour qui je n'ai pas insisté, que je n'ai

¹¹⁷ Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p. 145

¹¹⁸ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 38

pas relancé. Ça n'a pas été le cas d'Ève. Comme si inconsciemment j'avais senti lors de notre première rencontre accompagnée du psychiatre, qu'une rencontre avait déjà commencé à se mettre en place et pouvait évoluer. Que mon corps mortifié avait peut-être senti les mortifications du côté d'Ève, et de fait avait également entendu le chant intérieur qui persistait.

L'écho/réponse s'était déjà mis en place avant même de commencer les séances, à travers nos appels téléphoniques. Chaque fois que j'appelais Ève elle ne pouvait répondre et inversement. De fait nos premiers échanges se sont fait par l'intermédiaire de nos répondeurs. Délivrer le message pour l'Autre au travers de l'écho.

3.6.4. *Terpsichore entre en scène*

Comme évoqué pendant la séance précédente, je propose pendant le temps de jeu musical d'amener un engagement corporel à travers de la danse ou du moins des gestes et mouvements dansés. Je lui propose *Merry Christmas Mister Lawrence* de *Ryuichi Sakamoto*. J'avais choisi cet extrait car je ne voulais pas quelque chose de trop « dynamique » ayant une appréhension quant aux douleurs d'Ève. Comme elle peut être très fatiguée et assez algique j'avais peur de la mettre en difficulté devant une musique trop rythmée. J'ai voulu anticiper une décision pour Ève. Grand tort me fasse.

En effet elle me dit qu'elle ne peut pas trop danser sur ça car ça ne « bouge pas assez ». Je lui demande alors sur quoi elle aimerait danser. Ève réfléchit quelques instants puis dit timidement avec un sourire que je pense percevoir grâce à ses yeux : « je sais pas quelque chose comme du *Major Lazer* »

C'est donc parti pour *Lean on* de *Major Lazer*. Eve n'ose pas trop initier de mouvements au lancement des premières notes. Je me prends donc au jeu et use d'un certain lâché prise durant cette séance. J'initie les premiers mouvements dansés qui sont bientôt rejoints par ceux d'Ève. Dansant sur ma chaise, la faisant rouler dans une chorégraphie de va-et-vient, mettant en scène le haut de mon corps, bougeant mes bras...

Eve chante le refrain, je l'accompagne en chantant également. Nous voilà donc partie à danser et chanter toutes deux.

Comme j'avais pu le décrire précédemment, j'ai d'abord rencontré Ève au détour des rues d'Antalya, mais sans réellement pouvoir converser avec elle, comme deux inconnues

arpentant les mêmes ruelles sans prendre réellement considération l'une de l'autre. Puis au détour d'une rêverie commune, dans ce voyage autour du monde j'ai eu l'impression d'être plus présente avec Ève via cette capacité de rêverie. Ici encore j'ai l'impression d'être bien en lien avec elle, mais cette fois non plus à travers un récit onirique, mais par la présence des corps, par la danse et le chant commun. En prenant ces quelques minutes qui me semblent comme suspendues dans le temps, où l'espace n'existe plus à travers ce bureau, ou cet hôpital, mais espace qui existe à travers ces deux corps qui s'animent, j'ai l'impression de voir le rythme du plein se faire une plus grande place. Il n'y a plus d'alternance vide/plein pendant cet instant. Autant du côté d'Ève que du mien. J'ai l'impression d'être dans une rythmicité partagée et commune où je vois se dessiner les contours d'Ève, à travers un corps qui n'est pas présenté comme celui de la douleur ou de l'essoufflement. Mais un corps qui danse, chante, rencontre, vit. Ces gestes sensations qu'elle a pu initier, comme j'ai pu initier les miens. Un corps qui se dévoile au fil des séances.

3.7. Interlude

Je vois Ève lors d'une consultation avec le psychiatre le matin avant l'atelier de médiation. Je la rencontrerai donc ce jour à deux reprises. Il me semblait important de parler de cette rencontre avec le psychiatre, à la fois car c'est dans ce cadre-là que nous nous sommes rencontrées pour la première fois mais également pour ce que j'ai pu observer pendant cette consultation.

La salle où se déroule cette consultation n'est donc pas la même dans laquelle nous nous rencontrons autour des médiations. Cette dernière est plus médicalisée, au sens qu'on peut y trouver une table d'auscultation, quelques compresses, une balance... Toutefois les patients que j'ai rencontré dans cette salle avaient comme tendance à oublier cette partie de la pièce venant pour voir le psychiatre et donc la rencontre était davantage centrée sur cet échange. Ce qui m'a fait moi-même oublier cette partie médicale qui est malgré tout présente dans cette pièce, mais paraît plus comme un décor de fond.

Quand Ève rentre dans la salle, à peine nous a-t-elle salué qu'elle demande si elle peut se peser. Demande que je trouve intrigante vue le cadre, comme si Ève me rappelait dans quel cadre nous nous trouvons, qu'ici c'est différent les éléments de la pièce ramènent à une réalité bien plus médicale. Le psychiatre ayant accepté qu'Ève se pèse elle demande alors si

elle peut enlever quelques vêtements. Le psychiatre lui répondra de faire comme il lui semble. C'est donc avec grande surprise que je me retrouve en seulement quelques minutes devant Ève grandement dévêtue. Chaussure, pantalon, veste, pull... tout est ôté.

Me trouvant pile en face d'Ève pendant qu'elle se pèse je ne sais trop que faire de mon propre corps. Je n'ai pas l'impression de me sentir gênée par cet élan de nudité, mais davantage dubitative, en essayant de comprendre quel message elle veut me communiquer en cet instant.

J'y vois quelque chose de l'ordre de la séduction dans cette scène clinique, mais pas seulement. Je pense aux séances précédentes où Ève est d'abord venue en débardeur un jour où il ne faisait pas particulièrement chaud, instant où en me montrant davantage de son corps nous avons pu échanger sur les tatouages qui y sont inscrits. Puis la séance qui a suivi durant laquelle elle a ôté son masque et où j'ai pu voir son visage pour la première fois. Je n'ai donc pas l'impression que cela soit sans lien. Ève n'est pas venue subitement me montrer quelque chose d'elle, j'ai davantage l'impression que cela s'est fait progressivement. Le fait d'ôter ses vêtements qui sont particulièrement investis d'un style identitaire, au même titre que ses tatouages, ses piercings... comme si elle pouvait/voulait montrer quelque chose de soi sans la protection de cette construction identitaire. Quelque chose qui se dévoile, dont les enveloppes s'enlèvent au fil des séances, « se mettre à nu » dans bien des sens du terme.

3.8. Sixième mouvement

Quand je revois Ève, je note qu'elle n'a pas la même tenue que le matin. Je me demande s'il y a quelque chose de l'ordre de la séduction ou bien un désir de se montrer au travers différentes tenues, différentes apparences ?

Ayant toujours ses écouteurs autour de son cou tel un pendentif, je lui demande ce qu'elle écoutait dans la salle d'attente. Elle me dit alors que c'est *No scrubs* de *Unlike pluto et Joanna Jones*, je lui réponds ne pas la connaître. Elle me propose alors de l'écouter. J'acquiesce et lui propose de mettre le son via mon ordinateur pour qu'on entende mieux. C'est donc en l'espace de quelques minutes que me voilà à lancer un extrait qui est amené par Ève. Elle chante et commence à danser durant l'écoute. Elle dira que ça l' « enveloppe de force et de douceur. C'est une libération d'émotion. » Elle ajoutera que comme demandé la semaine passée, elle a pensé à des musiques qu'elle voulait me partager et me donne donc une liste sur laquelle figure une trentaine de titres. Je la remercie pour ce partage. Elle

ajoutera : « J'ai l'impression que j'ai plus aimé la musique que j'ai aimé les femmes dans ma vie. La musique ça me donne une force de vitalité. »

Durant cette séance elle me parlera en détail de ses relations amoureuses. Je m'interroge à nouveau sur la dimension cette fois du transfert amoureux ? Je me demande ce qu'il en est dans cette même journée, le fait qu'Ève se dévêtisse devant moi et maintenant qu'elle me parle de ses relations sentimentales et sexuelles. Elle conte alors ses relations éphémères car elle n'arrive pas à faire que cela dure. Toutes ses relations dureront deux mois. Toutes sauf une. Sa première relation, avec sa professeure de danse avec qui elle est restée plus d'un an. Ève dit qu'elles avaient la passion de la danse et du chant en commun, « elle était tombée amoureuse de moi quand elle m'a vue sur scène. » Ses crises d'angoisse ont commencé quand sa compagne lui a dit « je ne peux plus faire l'amour avec toi, tu as le corps d'une enfant, j'ai l'impression de faire de l'inceste ». Depuis elle est en errance sentimentale, où elle n'arrive pas à faire tenir une relation et face aux difficultés : « c'est mort, je coupe direct ». Peut-on y entendre quelque chose comme « je ne me ferai plus toucher par l'autre, c'est fini » ? J'ai l'impression de voir un clivage face à l'objet ne pouvant être vécu que dans l'idéalisation dans un premier temps et face aux premiers signes de faillibilité, le repousser car ces failles pourraient venir toucher et détruire Ève ? La période de rupture avec cette compagne (professeure de danse qui plus est) est concomitante avec l'âge où Ève a arrêté la scène et a commencé la prise de substance. Comme si suite à cette rupture, la rupture s'était faite aussi avec la scène ? En se retirant de la relation avec cette femme, elle se serait aussi retirée de la relation avec ce qui mettait son corps en scène, face à cette injonction « ton corps est celui d'une enfant » ? Elle dira que c'est grâce à la musique qu'elle a réussi à régler son problème d'agoraphobie. En ne sortant jamais sans sa musique et ses écouteurs, elle est accompagnée et protégée par la musique. Quelque chose de l'ordre de la pensée magique ?

3.8.1. Qui est cette femme ?

♪ *Japan - Ryuichi Sakamoto*

Aux premières notes, Ève amène beaucoup plus de mouvement pendant cette séance. Elle avait déjà initié des mouvements dansés durant les précédentes semaines, mais ici de manière plus accentuée, plus présente. Déjà parle de corps habité, qui je trouve se reflète bien durant cette séance. Corps habité « qui s'éprouve soi-même (...), l'aperception du corps

grâce à l'effort sensible, sous la forme de l'expérience subjective de la résistance du corps au vouloir. Lorsque je fais un geste, un mouvement, lorsque je m'engage dans un jeu du corps, j'éprouve inévitablement la résistance de mon corps, et c'est par cette résistance qui s'éprouve en soi, que se révèle en soi la vie. »¹¹⁹ Ce corps douloureux et fatigué devient un corps dansé et chanté qui prends de plus en plus de place.

« Je vois un jardin asiatique, avec des fleurs blanches » puis elle ajoute en riant « je vois une femme seule ». Ève écoute la musique quelques instants en fermant les yeux puis rajoute « c'est un beau jardin. La femme a disparu, je ne vois plus que le paysage du jardin avec de grand bambou ». Elle chantonnera et dansera puis à la fin de l'extrait dira que ça lui fait penser à la « contemplation, au bonheur et à la sérénité. » Je lui demande si la femme qu'elle voit est toujours la même. Elle répond qu'elle a toujours les cheveux longs, que c'est « la féminité incarnée », qu'elle est plus grande qu'elle et enfin qu'elle porte toujours un vêtement léger, comme un grand voile ample. Après quelques instants de réflexion elle dira en riant : « C'est peut-être moi et ma solitude ou bien l'image de la Femme que j'attends »

3.8.2. Le feu dionysiaque

♪ OMNIA - Shaman of Chaos

Aux premières notes, Ève reste immobile comme concentrée sur la musique puis subitement elle dit qu'elle aime beaucoup et se met à balancer ses bras au rythme de la musique. Ce contraste entre immobilité et danse en quelques secondes m'interpelle. La possibilité d'observer une alternance chez Ève aussi rapide m'étonne toujours. J'ai l'impression de voir quelque chose qui s'allume et s'éteint sans qu'il n'y ait de transition entre ceux deux instants.

« Je vois une forêt, proche d'une plage. C'est la fin de journée on commence à voir les étoiles ». Ève commence à faire des petits mouvements dansés sur sa chaise. « Je vois plein de gens danser autour d'un grand feu ». Ève danse maintenant plus franchement au rythme de la musique, elle devient une de ces personnes qui dansent autour de ce grand feu. Pendant l'écoute Ève initiera des percussions corporelles. Tout en continuant de danser, elle tape le rythme sur ses jambes, claque des doigts, bat la pulsion sur sa cage thoracique. Ses sons

¹¹⁹ Dejours C. (2009). « Corps et psychanalyse » In *L'information psychiatrique*, p. 234

s'ajoutent à ceux de la musique, mêlant les « clacs » aigus que provoquent ses mains contre ses cuisses, puis accompagnant la basse de sons plus graves, plus profonds avec sa cage thoracique. Son corps devient un instrument se rajoutant à ceux jouant cet air illustrant le grand feu dans la forêt. Puis vers la fin de l'extrait apparaissent alors des voix féminines qui amènent Ève à s'exclamer : « Aaah les voix des femmes ! ». Elle accompagne alors les voix de la sienne, faisant quelques vocalises. Je suis étonnée devant cet élan unissant danse, chant, musique corporelle, avec un investissement dans le jeu assez important. Comme si Ève se laissant porter par la musique, incarnait pleinement ce rythme de plein avec lequel elle alterne si souvent avec celui du vide. Ici c'est le rythme du plein qui est en scène et qui prend corps. « J'aime quand tous les sons se rajoutent comme ça, ça monte en puissance, il manque plus que des animaux ! »

Bien évidemment, il s'agit d'un fantasme de ma part, mais je n'ai pu m'imaginer aux dires d'Ève autre chose qu'une scène dionysiaque. La danse autour du feu telle une transe, cet espace crépusculaire entre la fin de la journée et le début de la nuit, les hommes qui sont proches des animaux... Je m'interroge aussi sur la dimension de la pulsion invocante, avec ces voix aux intonations rauques.

A la fin de l'extrait Ève dira « Ça me fait penser à la force, la douceur et l'unisson ». Elle me demande le titre de la chanson. C'est la première fois qu'elle me demande ce genre de requête et je trouve intéressant que ce soit le jour ou elle-même me donne une liste avec des titres. J'ai l'impression de voir tel des vases communiquant, une alternance entre remplissage et vidage. Je te donne, tu me donnes.

3.8.3. La voix de l'ange

♪ *Vogel Im Käfig - Hiroyuki Sawano*

« On dirait une voix d'ange ! » Puis elle ferme les yeux et se rapproche d'où provient le son. Elle commence à chanter par dessus la voix. « C'est quoi comme langue ? » Je lui dis que je répondrai à la fin de l'extrait car c'est un peu long à expliquer.

C'est durant cet extrait qu'Ève mobilisera le plus son corps, elle incarne le chef d'orchestre avec de grands gestes, mimant tantôt le violon, les percussions, les choristes ... avec ses mains, ses pieds, tout son corps elle rejoue tout l'orchestre. Elle chantera également

accompagnant de geste toujours dans une grande théâtralisation. Elle ajoutera en riant « Je suis excitée aujourd'hui ! » Puis à la fin de l'extrait : « Je vois un cheval blanc et un autre noir qui courent côte à côte. » Je retrouve l'idée du clivage. Rythme du plein/rythme du vide. Blanc/noir. Présence/absence.

Je lui dis donc que c'est une japonaise qui chante en allemand. Elle répond en riant « Ha oui ! J'aurai pas trouvé ! Ça me perturbait de pas savoir la langue »

C'était un désir de ma part d'introduire la voix aux nouveaux extraits durant les séances, toutefois je voulais une « langue neutre » afin de mettre de côté la dimension sémantique que les paroles peuvent apporter. Au même titre que les anges sont asexués, je voulais une voix « a-sémantique. »

Durant cette séance et de façon crescendo, Ève est venue vitaliser quelque chose. En mobilisant ainsi son corps au travers du jeu chanté et dansé, j'ai eu l'impression de ne plus voir cette alternance investissement/désinvestissement. J'ai eu l'impression qu'Ève a amené surtout de l'éros et je n'ai pas vu de moments désinvestis. « Le corps est l'origine et le lieu où la vie se révèle à elle-même. La vie, ici, est entendu comme subjectivité absolue, en tant qu'elle est éprouvée par le sujet qui la vit. »¹²⁰

Quand je lui demande quel extrait lui a le plus parlé, Ève choisit le deuxième même si elle hésite beaucoup avec le troisième. Elle choisit ce dernier car « ça monte en puissance avec ce feu ». Je propose donc le thème « cérémonie autour du feu ».

3.8.4. La transe dionysiaque

Pendant le jeu musical, Ève utilisera des instruments tels que les percussions, de mon côté je jouerai beaucoup sur les modulations de la boîte à tonnerre. A la différence des précédents jeux qui étaient davantage sur une dimension harmonique, ici le jeu se construit beaucoup sur le rythme et les nuances fortes des instruments. En effet Ève qui pendant les premières séances ne jouait pas très fort car cela lui faisait mal à la tête, investit bien différemment son jeu. Elle joue de plus en plus fort, faisant vibrer la table, je fais gronder le tonnerre de mon côté ce qui la fait accentuer son jeu. Ça crépite, ça s'enflamme, le feu grandit, il s'éveille. Il se remplit, s'anime, s'étoffe... « L'évidence de la vie en soi est l'opposé du vide (...)»¹²¹

¹²⁰ Dejours C. (2001). *Le corps, d'abord*, p. 147

¹²¹ *Ibid.*

Durant les dernières séances, je me suis rendue compte d'un changement au niveau de mes affects et de mes éprouvés corporels. Là où durant ce stage j'ai pu faire l'expérience de cristallisations, « des zones de frigidité, où l'expérience affective du corps se dérobe, laissant place à un corps vide, froid, anhédonique, anesthésié (...) »¹²² j'ai l'impression de voir (et de ressentir surtout) se mettre en place une dynamique bien différente. Prise dans ces jeux du corps où le musical et le mouvement viennent toucher et rencontrer mon corps, je sens que ces mêmes zones qui avaient été anesthésiées reprennent vie. J'ai toujours beaucoup de mal à savoir ce qui vient de moi et ce qui appartient à Ève. J'ai toutefois l'impression que cela se fait en miroir, en co-construction. De voir Ève investir son corps, que quelque chose du corps érotique prenne vie et se mette en place, est venu impacter mon corps et ma position durant ce stage. J'ai l'impression que, au même titre dont j'avais besoin de la machine à café pour aller m'imprégner d'énergie de l'éros, durant ces séances Ève m'amène ce corps qui se remplit de vie que je cherchais également. Je le cherchais au détour des couloirs et des salles dans lesquelles je rencontrais les patients pour pouvoir résonner avec cela, et de fait trouver ce corps vivant dans mon corps aussi. Qu'en investissant son corps durant ce dispositif clinique, Ève me permet d'investir le mien, et inversement.

3.9. Ariette

Il aura fallu attendre mes dernières semaines de stage, pour me rendre compte d'un drôle de hasard Winnicottien. En effet, chaque salle du service d'algologie est nommée par une couleur et a une image qui lui est associée. Par exemple la salle violette est accompagnée d'une photo de lilas. C'est donc un vendredi matin en m'essayant devant la porte du bureau dans lequel j'ai effectué ces séances de médiations thérapeutiques, et en prenant le temps d'observer cette porte où est inscrit la couleur et l'image que j'ai pu voir que ce qui représente cette pièce est un crépuscule. Lueurs atmosphériques solaires. Entre le jour et la nuit. Aire transitionnelle.

3.10. Septième mouvement

Cette dernière séance a une disposition particulière ayant eu une coupure avant la fin. J'entends par là que la semaine passée je n'ai pas vu Ève car elle était allée chez ses parents,

¹²² Dejours C. (2009). « Corps et psychanalyse » In *L'information psychiatrique*, p. 234

m'ayant prévenu en amont pendant la cinquième séance. Sur les deux mois où nous nous sommes rencontrées, cela a donc été la seule fois où une séance n'a pas été suivi d'une semaine d'intervalle. Laissant donc quinze jours pour m'amener à penser à cette fin et je me demande ce qu'il en a été du côté d'Ève.

Quand elle arrive, je lui demande comment s'est passé son séjour chez ses parents. Elle me dit que ça a été mais qu'elle s'est tout de même ennuyée et qu'elle sait d'où lui vient son angoisse. Sa mère étant décrite comme très angoissée, Ève dit qu'elle pense qu'une part de son angoisse n'est pas la sienne mais est celle de sa mère. Que c'est très communicatif. Elle m'explique ensuite la différence qu'elle fait entre le stress et l'angoisse. Pour elle le stress, elle le ressent comme une simple accélération du rythme cardiaque alors que l'angoisse est « vécue dans tous les corps et ça déborde. » Elle ajoutera qu'ayant identifié qu'elle n'aime pas le vide, pendant ce séjour elle y a été très confronté du fait de ne pas beaucoup pouvoir occuper ses journées. « J'aime pas le vide, le vide je l'ai déjà tous les jours en moi ». Cette question du vide revient à nouveau. Vide que l'on a pu voir précédemment à travers par exemple le vide de l'anorexie, le vide amoureux, le corps vidé de son expressif (corps essoufflé, vidé de son élan). Angoisse de vide accompagné d'abandon trop intense ? Je suis alors ultérieurement lire du côté de la clinique du vide, dans laquelle j'ai pu lire certains éléments qui ont pu me faire penser à ce que j'avais observé chez Ève : « non-contrôle du « besoin » de toxiques, de drogues, d'alcool ou de la colère, ces troubles du comportement masquant une identité de soi mal établie, un sentiment de vide persistant, des relations avec les autres caractérisées par leur caractère violent, chaotique et soulignant la lutte pour éviter l'abandon. »¹²³

Pour cette dernière séance, les extraits choisis sont tirés de la liste qu'Ève m'a donné à la séance précédente.

3.10.1. La vraie Femme

♪ *Wild Woman - Aruba Red*

Quand je lance l'extrait aux premières notes que la voix de la chanteuse interprète, Ève rit et dit « Ha oui ! ... Je vois de la douceur » accompagnant son discours de grands gestes théâtralisés. « Quand j'avais entendu cette musique pour la première fois, je m'étais fait tout

¹²³ Pirlot G. (2009). « Cliniques du vide » In *Déserts intérieurs*, p. 48

un scénario dans ma tête : une femme sur une scène ronde en hauteur, avec des escaliers qui descendent de la scène. Avec quatre danseurs en fond. » Puis elle continue à me décrire ce qu'elle appelle une ambiance de cabaret. Avec une belle robe, de la douceur, de la sensualité, « une vraie belle femme »... Ève commence à chantonner « ça m'enveloppe de douceur, d'amour ». Elle rit en disant que c'est encore l'histoire d'une femme. Celle-ci représente « la féminité incarnée ». Je me questionne sur toutes ces allégories de femmes qui viennent durant les extraits que nous écoutons, il est souvent question d'une femme mais plus particulièrement toujours avec des atouts de grande beauté, de grande féminité, répondant au code du charme et de la sensualité. Cette « vraie femme », la femme idéale, l'idéal du moi ? Je me demande si « cette vraie femme » est ce qu'elle recherche dans ses objets d'amour ou ce qu'elle recherche chez elle. « Vraie femme » amène le sous-entendu qu'il y aurait une « fausse femme », une qui n'est pas entière, pas complète, pas la bonne ? Cette image de l'idéal de moi qui semble vécue à travers l'image d'une femme sur la scène, qui chante et danse, davantage du côté d'éros.

Ève qui jusqu'alors chantonait, commence à chanter. Puis elle dira à la fin de ces quelques lignes mélodiques que c'est subtil mais qu'elle elle l'entend, sa voix traîne, elle manque de respiration. Qu'elle essaie de retrouver le même souffle qu'avant mais que ce n'est pas encore le cas, toutefois elle y travaille. Pour illustrer ce passage, j'ai envie de parler à nouveau de l'étymologie d'« animer », *anima*, qui est le souffle de vie. Je trouve qu'il illustre ce dans quoi Ève semble être prise, ce contre quoi elle lutte, entre souffle de vie et essoufflement.

Je lui demande depuis quand elle connaît cette musique. Elle répond la connaître depuis deux mois. Une association qui me viendra dans l'après coup est le fait que nous avons commencé nos séances il y a deux mois. Soit, c'est une musique que j'ai choisi sur la liste qu'Ève m'a donné, mais j'ai sélectionné celle-là car c'était la première de la liste. Cela vient donc un peu de moi et un peu d'elle.

3.10.2. La scène

♪ *Hustle - P!nk*

Après quelques notes Ève s'écrit « Ha ! Oui oui ». Je lui dis que pour cette séance je me suis inspirée de la liste qu'elle m'avait donné. Elle rit et me dit qu'elle voit ça ! Ève se lance dans un grand théâtralisme, elle commence à interpréter la musique : elle claque des doigts, chante, danse, mime tous les instruments. Piano, batterie, trompette... tous les instruments prennent vie dans le corps d'Ève. Elle dit qu'elle aime beaucoup la chanter. A la fin, elle s'excuse de ne pas avoir d'image qu'il lui soit venu en tête, comme je lui demande d'habitude à la fin de l'écoute. Ici pas d'image ayant laissé son esprit et son corps divaguer dans l'interprétation. Je lui dis que c'est encore mieux, qu'elle a vécu la musique. Elle ajoutera tout de même que cela lui fait penser à « la vitalité, la force et la joie. » Elle contera alors quand elle est allée sur Paris, voir Pink en concert, malgré son agoraphobie, l'envie était plus forte. Elle reparlera de son angoisse en disant qu'elle ne sait pas d'où vient l'origine, si c'est son angoisse à elle, celle de sa famille ou bien celle d'une vie antérieure.

Je me rends compte durant cette dernière séance qu'Ève a un tatouage sur le bras dont je n'avais pas perçu la forme jusque-là, ni même prêté attention avant. J'ai l'impression qu'il représente un feu d'artifice. Peut-être que je ne le perçois que maintenant car Ève semble incarné ce crépitement. Au fil des séances j'ai eu l'impression de voir fleurir un corps qui par des débuts plutôt mortifiés, se voit de plus en plus investir la scène, crépiter, tel un feu d'artifice, par des effets lumineux et sonores.

3.10.3. La paix

♪ *The Diva Dance - Eric Serra, Inva Mula*

C'est un désir de ma part de mettre cette musique-là en dernière. En effet, Ève en a parlé dès notre première séance et a pu l'évoquer à d'autres reprises. Cela fait partie des musiques qu'elle a mises sur la liste. J'avais donc l'impression de suivre un certain fil conducteur de nos séances, et de boucler la boucle ainsi. A peine l'extrait commence qu'Ève répond comme un effet de tac au tac « le cinquième élément ! ». Elle investira cette fois aussi durant l'écoute un côté très scénique. Elle refera la chorégraphie, dansant sur sa chaise, accompagnant son buste par de grands gestes des bras, à la fois délicat et bien présent. Elle accompagnera

également cette danse avec sa voix, tantôt en chantant puis en sifflant par moments. Je participe aussi à sa chorégraphie mimant les fluctuations de la mélodie, investissant mon corps et accompagnant sa danse. Nous dansons donc, guidé par la voix de l'interprète.

A la fin de l'extrait Ève semble assez excitée de cette écoute, refaisant la scène, me parlant de telle ou telle phrase mélodique qu'elle apprécie particulièrement, de la puissance vocale, de cette belle voix de femme. Je lui propose alors de l'écouter une seconde fois, ce qu'elle accepte vivement. Cette fois elle danse également mais accompagnera surtout l'écoute de sa voix, en chantant. J'ai l'impression d'avoir devant moi une scène de spectacle et d'assister en live à la représentation que cette diva galactique peut faire dans le film. Comme devenant une héroïne d'opéra. L'opéra est à entendre avec une oreille particulière. En effet parmi toutes les performances vocales, celle-ci amène une dimension singulière. . Dans cet extrait tout particulièrement, les mots disparaissent pour laisser place à la vocalise, la voix semble davantage de l'ordre du cri. « Avec l'apparition de l'opéra au XVIIe siècle, le but tout d'abord voilé, puis clairement affiché, sera la jouissance de la voix dans tous ses états et de préférence dans les plus extrêmes d'entre eux : vocalises éperdues dans un premier temps, puis successions de cris, (...). Disparaît alors la dynamique de la régulation de la jouissance liée à l'objet voix par la soumission de celle-ci au désir de l'Autre divin. (...) La voix va peu à peu s'arracher des limites que la loi lui avait assignées pour tendre vers le cri, que le chant s'était contenté d'évoquer en s'efforçant surtout de le voiler. »¹²⁴ Quelque chose semble avoir lâché chez Ève, qui lui permet de s'affranchir de ce qui l'interdisait de chanter jusqu'alors.

Quand je lui demande comment elle a connu cette chanson, elle répond que c'est grâce au film, donc qu'elle la connaît depuis plus de dix ans. Ève a bien aimé le film mais n'en garde pas un souvenir très marqué selon ses dires. C'est surtout cette scène de la diva qui lui a parlé. Le mélange entre moderne et classique l'avait grandement étonné et elle avait été happé par cette chanteuse venue d'un autre monde. Je suis étonnée de la réponse d'Ève quand je lui demande qu'est-ce que cette chanson lui évoque. Elle verbalisera à nouveau ne pas avoir eu d'image lui venant à l'esprit, étant trop prise dans le jeu, toutefois en ajoutant que si elle doit mettre des mots dessus : « ça me fait penser à la paix. »

¹²⁴ Vivès J-M. (2012). *La voix sur le divan : Musique sacrée, opéra, techno*, p. 101-102

3.10.4. *L'au revoir*

En cette dernière séance je propose donc de jouer le thème de l'au revoir. Ève me dit ne pas savoir comment jouer ça. Je lui propose donc de faire ce qu'elle sent. Le jeu s'ouvre sur un silence. Silence. Silence. Puis Ève saisit une kalimba. Je profite de cet élan pour prendre l'autre kalimba. Je sens ce vide qui m'angoisse et ne voulais pas initier la première un jeu musical, toutefois je me suis senti soulager quand Ève a lancé un mouvement pour aller prendre un instrument. Nous jouons alors de façon duel de ces instruments se faisant écho/réponse, dont les sonorités se mélangent les unes aux autres si bien qu'on ne peut entendre d'où provient le son. Deux voix s'unissent avant de se séparer. Nous jouons ainsi plusieurs minutes, puis Ève se dirigera vers le kigonki, disant que c'est l'instrument qu'elle a le plus aimé. Elle se lève donc et se place devant l'instrument dont elle commence à faire vibrer la surface. J'accompagne son jeu avec un métallophone comme nous avons pu faire lors d'une séance précédente, celle où j'avais eu l'impression qu'une rencontre avait eu lieu.

Encore une fois, les vibrations font trembler toute la table, cependant cette fois-ci encore plus intensément que lors du premier jeu, si bien que par parasymphathie, les percussions s'agitent et émettent à leur tour leur son. Ça vibre, enveloppe, crépite. Ève accentue son jeu, elle joue de plus en plus fort. Une puissance sonore, une présence scénique, la diva est là. Elle a fait chanter sa voix, maintenant elle fait aussi chanter les instruments face à elle, m'amenant à chanter avec elle. Le jeu diminue à plusieurs reprises, mais Ève relance subitement un rythme et une nuance plus forte, si bien que l'on repart à jouer encore plusieurs minutes. Encore. Et encore. J'ai l'impression qu'elle s'amuse à jouer là-dessus. Comme pour dire que c'est elle qui choisit quand est-ce que cela fini ? Pour repousser la fin ? Puis, au bout de plusieurs modulations, le jeu finit par décroître, il se fait pianissimo, la rythmique ralentie si bien qu'elle devient incernable, presque aérienne. Les sons restent suspendus dans les airs... puis Ève jouera la dernière note.

« C'était la dernière séquence. C'était la dernière séance. Et le rideau sur l'écran est tombé »¹²⁵

¹²⁵ Mitchell E. (1977). *La dernière séance*

Conclusion

Durant les séances avec Ève, j'ai rencontré à plusieurs reprises des difficultés à discerner ce qui était à moi et ce qui était à Ève. C'est une problématique que je viens interroger et analyser depuis plusieurs années avec mon analyste. Toutefois je prends conscience que cela se retrouve donc dans ma signature clinique. De plus l'alternance entre ce rythme du vide et du plein qui a été le fil conducteur des séances a fait écho/réponse à mon propre investissement scénique durant ce stage, étant prise dans une dynamique similaire à certain égard.

Je reprends ici la conclusion de mon mémoire de l'an passé, dont ces réflexions s'était déjà mise en place. Particulièrement sur la question de la limite. Limite entre le moi et l'autre. Comment la rencontre s'articule entre les deux ? Est-ce l'autre qui résonne en nous ou nous en eux ? Quand nous résonnons dans l'autre, est-ce une perte des limites ou au contraire un processus de construction subjectivant ? Le rapport entre soi et l'autre est-il un rapport avec l'altérité de l'autre ou au contraire la résonance est présente par la fonction miroir que renvoie l'autre ? Comment expliquer cette articulation ? Où se situe la limite ?

L'aire transitionnelle investie durant mon dispositif clinique, peut être vu comme un objet entre deux mondes. C'est pour cela d'ailleurs qu'il en devient créatif. Alors cette question de la limite reste très en lien, la limite d'un entre-deux. Retournons alors du côté de Levinas dont son idée est que la subjectivité est structurée comme un « Autre dans le Même »¹²⁶. « Autre d'une altérité qui ne limite pas le Même, car, limitant le Même, l'Autre ne serait pas rigoureusement Autre : par la communauté de la frontière, il serait, à l'intérieur du système, encore le Même. Nous sommes le Même et l'Autre. »¹²⁷

A la dernière séance, à la toute fin en accompagnant Ève dans ce couloir hospitalier et en sachant que je n'allais plus la revoir... j'ai eu envie de toucher Ève. Mettre une main sur son épaule, sur son bras... un contact physique. Peut-être pour m'assurer de ce qu'il était advenu de ce corps mortifié dont mon ambition été grâce à l'agir corporel de venir réinvestir ce dernier. De voir « concrètement » si ce corps était bien présent, bien réel.

¹²⁶ Levinas E. (1974) *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 31

¹²⁷ Levinas E. (1961) *Totalité et infini*, p. 28

Peut-être pour la toucher comme elle m'a touché. Peut-être pour venir ancrer un acte incarné dans cette dernière rencontre.

Ce stage m'a permis d'affiner mon écoute clinique des intelligences du corps. Affiner l'écoute des sons et des rythmes des corps qui m'entourent, mais également de savoir écouter davantage mon propre corps et prendre conscience de l'influence de ce dernier dans mon dispositif clinique et de fait dans le transfert avec les patients. D'écouter ma musicalité mais également mes silences. Silences qui ont été très présents. D'écouter et surtout de ressentir cette rythmique, pulsion d'interliaison.

Cette expérience clinique m'aura amené à éprouver corporellement la rencontre de corps mortifié, et de savoir quel effet ces corps douloureux (et mortifié pour certains) ont sur moi. Ces effets de corps m'auront permis d'entendre et de penser les silences différemment que ce que j'avais pu être amené à le faire jusque-là. Étant celle qui prône Eros, j'ai pu apprendre à côtoyer Thanatos.

Peut-être est-ce pour ça que j'ai eu du mal à parler de mes éprouvés corporels, de mes gestes, de mon rapport à l'espace, de ma rythmicité... De cette associativité « sensori-affectivomotrice »¹²⁸ du clinicien.

C'est en étant confrontée à cette paralysie du clinicien, cette relation blanche comme l'appelle Dejours, neutralisant mon fonctionnement psychique que j'ai pu être amené à savoir prendre le temps d'accueillir ces silences et non vouloir les faire musicalité à tout prix. Savoir écouter le rythme du plein, mais aussi celui du vide, sans vouloir le court-circuiter. Prendre le temps d'écouter le vide, puis l'articulation entre vide et plein. Cela m'a permis de voir qu'il faut aussi accepté d'être vécu par son environnement.

Ce stage à travers la rencontre avec Ève mais aussi la dynamique institutionnelle m'aura fait connaître des sonorités, des mélodies, des silences que je n'avais pas entendus jusque-là.

Il m'aura permis d'affiner mon écoute des sons de l'inconscient comme dirait Reik, de ces « processus de pensée [qui] ne s'exprime pas par des images ou des projections, mais par un « chant intérieur » »¹²⁹

¹²⁸ Brun A. (2014). « De la sensori-motricité à la symbolisation dans les médiations thérapeutiques pour enfants psychotiques » In *Formes primaires de symbolisation*

¹²⁹ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 35

La clinicienne en devenir que je suis a été investie... incarner même si je peux dire, dans ce stage. En mettant en scène mon corps, en étant directement impactée corporellement par tous ces affects...

Même si dérangent, inconfortable, mortifère ... quoi de plus formateur.

J'ai désiré grâce à l'agir corporel permettre au corps mortifié de devenir corps expressif. J'ai pu connaître ce qu'il en est, ayant appliqué ce processus sur mon corps propre en même temps que je l'ai proposé à Ève. Cette expérience clinique a donc été une valse dans laquelle les corps d'Eros et ceux de Thanatos se sont côtoyés, où Euterpe a pu rencontrer Erato, et enfin où la clinicienne a pu rencontrer la clinique qui donne ce souffle de vie tant recherché.

Enfin, je tenais à terminer ce mémoire comme il a commencé. Avec Brahms. Image de mon « chant intérieur ». Kent Nagano, chef d'orchestre sortant de l'orchestre symphonique de Montréal, évoque l'idée que « la musique crée un espace singulier à l'intérieur de nous-mêmes, là où se déroulent des expériences sensibles, intellectuelles et spirituelles qui ne peuvent naître de notre cadre de vie : elles sont exclusivement créées par l'art. Dans cet espace, chacun est face à soi-même »¹³⁰

Ces « airs dont on entend les faibles échos de soi » comme le dit Reik... Durant ces huit mois, ma mélodie intérieure a donc pris la voix de Brahms. Je me disais que j'allais bien finir par savoir ce que cette musique signifiait pour moi, comme un surgissement de l'inconscient. Puis je me suis rendu compte que durant ces mois de stage, je n'avais pas vraiment pris le temps de l'écouter. Mélodie m'accompagnant pourtant dans chacune des pièces, des couloirs, des trajets pour l'hôpital... mais dont je n'avais pas pris du temps pour me laisser flâner avec cette musique en dehors des moments du stage ou moments s'y rapprochant.

Je m'attarde sur cette mélodie car je sens qu'elle explique et représente bien mieux que tous les mots que je pourrais employer pour décrire mon expérience durant ce stage. Elle est « l'expression de l'inexprimable. »¹³¹

¹³⁰ Nagano K., Kloepfer I. (2015). *Sonnez, merveilles !*, p. 146

¹³¹ Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*, p. 33

J'ai donc voulu prendre le temps de l'écouter et de voir les images, les mots, les rêveries qui viennent s'y associer. Pour faire un écho à Ève, je me suis mise à sa place et me suis demandée ce que mon propre dispositif m'aurait fait verbaliser et surtout ressentir. Cette danse hongroise qui m'a accompagné durant tout mon stage et dans l'écriture de ce mémoire. En prenant le temps donc cette fois de l'écouter, cette mélodie entêtante me fait penser : à de la mélancolie joyeuse, à un tourbillonnement et à l'été romantique.

Au départ étant une oeuvre pour piano à quatre mains, elle a finalement été orchestrée. La construction mélodie se faisait donc à deux : deux musiciens jouant en synchronie... Puis pour finalement grandir dans la pluralité des instruments et rencontrer de nouvelle sonorité au travers d'un grand orchestre... J'aime à penser cette image comme métaphore de mon avenir professionnel clinique.

C'est ici que se termine notre symphonie, car il faut savoir clôturer même s'il m'en coute de devoir penser la fin de ce travail clinique car « sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles »¹³²

Toutefois la musique de ce mémoire ne se termine non pas pour finir sur un silence complet. Cette petite mélodie restera en fond sonore, presque inaudible par instants, entêtante par d'autres. « Le silence n'est pas non-être, mais autre chose que l'être. L'autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle musique. »¹³³

Si l'on tend l'oreille nous pouvons entendre les échos de la danse Hongroise de Brahms qui résonne. Puis le son se fait de plus en plus discret. Comme s'il ne restait plus que l'essence même et l'incarnation de ce qu'il a pris sur scène. Une mélodie. Un son. Un écho. Le rideau se ferme.

¹³² Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, p. 87

¹³³ *Ibid.*, p. 170

Bibliographie

- Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*, Dunod, 2006.
- Anzieu D. (1986). *Une peau pour les pensées. Entretiens avec G. Tarrab*, Apsygée, 1991
- Anzieu D. (1987). *Les enveloppes psychiques*, Paris : Dunod, 2000.
- Aubourg F. (2003). « Winnicott et la créativité » In *Le Coq-héron*, n° 173, 2013
- Avron O. (1996). *La pensée scénique : Groupe et psychodrame*, Érès, 2012.
- Avron O. (2017). *L'émotion, source de connaissance*, L'harmattan, 2017.
- Bataille G. (1955). *Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1979.
- Brun A. (2005). « Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique » In *Psychologie clinique et projective*, 1(1).
- Brun A. (2014). *Formes primaires de symbolisation*. Paris: Dunod. 2014.
- Brun A. (2016). « Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques » In *Cliniques*, 1(1).
- Brun A., Chouvier B., Roussillon R. (2019). *Manuel des médiations thérapeutiques*, Dunod, 2019.
- Baudin M. (2001). « Empreintes de Didier Anzieu » In *Psychologie clinique et projective*, 2001.
- Chabert C. (2007). « L'interdit du toucher et le transfert paradoxal » In *Le carnet PSY*, 2007.
- Coste C. (2014). « La verve musicale de Vladimir Jankélévitch » In *Recherches et travaux*, 2014.
- Chouvier B., Roussillon R., (2006). *La temporalité psychique : psychanalyse, mémoire et psychologie du temps*, 2006
- De Bouter A. (2004). *Aux frontières du réel : du mirage d'un corps à la corporéité*
- Dejours C. (2001). *Le corps, d'abord*, Petite biblio payot, 2008.
- Dejours C. (2009). « Corps et psychanalyse » In *L'information psychiatrique*, 2009.
- Dejours C. (2011). « Le corps entre « courant tendre » et « courant sensuel » In *Revue française de psychosomatique*, 2011.

- Estellon V. (2010). *Les états limites*, 4e ed., PUF, 2017.
- Estellon V., (2014). « Figures et formes des états limites » In *Actualité des états limites*, 2014.
- Fédida P. (2000). *Par où commence le corps humain*, PUF, 2000.
- Fortes I. (2012). « Le corps contemporain et la problématique de l'anorexie mentale » In *Recherche en psychanalyse*.
- Giniès P., A siou DK., Boesch G. (2013). *Education thérapeutique autour du patient douloureux chronique*, Méditerranée éditions, 2013.
- Heidegger M. (1964). *Remarques sur art - culture - espace*. Rivage poche, petite bibliothèque, 2007.
- Heidegger M. (1953). *Grammaire et étymologie du mot être, introduction en la métaphysique*. Edition du Seuil, 2005.
- Jankélévitch V. (1983). *La musique et l'ineffable*, Edition du Seuil, 2015.
- Lacan J., (1954). *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.
- Lacan J. (1964). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Leconte J. (2003). « Quelques aspects de la levée du refoulement dans la formation de l'analyste » In *Analyse Freudienne Presse*, 2003.
- Levinas E. (1981). *Éthique et infini*. Fayard et France Culture, 1982.
- Levinas E. (1979). *Le temps et l'autre*. Fata Morgana, Montpellier, 1979.
- Levinas E. (1974), *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, M.Nijhoff, 1974.
- Levinas E. (1974), *Totalité et Infini*, Livre de Poche, 1961.
- Lippi S. (2014). « La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno de Jean-Michel Vives » In *Cahiers de psychologie clinique*, 2014.
- McDougall J. (1989) *Théâtres du corps : le psychosoma en psychanalyse*. Paris, Gallimard.
- Marty F. (2005). « Initiation à la temporalité psychique. Que serait la temporalité psychique sans l'adolescence » In *Psychologie clinique et projective*, 2005/1 (n°11)
- Masson C. (2020). *Que reste t'il du visage à l'heure du Covid-19 ?*, 2020.
- Mitchell E. (1977). « La dernière séance » In *La dernière séance*, Barclay, 1977.

Nagano K., Kloepfer I. (2015). *Sonnez, merveilles !*, Boréal, 2015.

Pirlot G. (2009). « Cliniques du vide » In *Déserts intérieurs*, 2009.

Recalcati M. (2008). *Clínica del vacío: anorexias, dependencias, psicosis*. Madrid : Editorial Síntesis.

Reik T. (1953). *Ecrits sur la musique*. Les belles lettres : Confluents psychanalytique, Paris, 1984.

Reik T. (1935). *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001.

Roussillon R. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*, 2e éd., Elsevier Masson, 2014.

Souffir V. (2005). « Les états limites » In *Harold Searles*, 2005.

Vinot F., Vivès J-M. (2014). *Les médiations thérapeutiques par l'art: Le Réel en jeu*. Toulouse, France: Érès.

Vivès J-M. (1999). « A l'entour de la pulsion invocante » In *Séminaire de psychanalyse*, 1999.

Vivès J-M. (2012). *La voix sur le divan : Musique sacrée, opéra, techno*, Flammarion département Aubier, Lonrai, France, 2012.

Annexes

Présentation du bureau dans lequel a été effectué les séances de médiations thérapeutiques musicales

Photographie 1 :

Instrumentarium partie 1



Photographie 2 :

Instrumentarium partie 2

Photographie 3 :

Décoration murale du bureau



Photographie 4 :

Décoration musicale, lames sonores

Photographie 5 :

Décoration musicale, lames sonores



Photographie 6 :

Vue globale du bureau

RESUME

La musique... Sonorités tantôt en harmonie puis dissonantes, orchestrale puis soliste, crescendo ou decrescendo, nappe sonore et nuance... La musique accompagne la vie de façon quotidienne, mais qu'en est-il de la musique comme allégorie de la vie psychique ? De la musique des rencontres cliniques ? De la musicalité des sujets ? De la musique en séance ?

Ce travail est une réflexion sur le sonore, le musical et le vocal, qui prend cœur au travers de la pratique de médiations thérapeutiques musicales. Que faire d'une voix qui n'est pas entendue mais dont on perçoit les faibles échos lointains qui perdurent... Donnons-lui une scène pour s'exprimer ! A travers des écoutes musicales, des récits oniriques, des jeux musicaux, on peut voir au loin, au fil des séances une femme qui se dessine. Elle semble comme feutrée mais toujours présente, elle prête sa voix, elle veut chanter. Du côté de la clinicienne, on pourra entendre les notes d'une mélodie persistante. Entre alternances de son et de silence... synchronisons les rythmes et écoutons ! C'est l'histoire d'Euterpe qui rencontre Erato dans un service d'algologie. Et bien chantons ! Que la musique soit !

Mots-clé : Médiations thérapeutiques musicales, Pensée scénique, Rêverie, Enveloppe psychique sonore, Algologie.

ABSTRACT

Music... Tones and sounds, sometimes in harmony then dissonant, sometimes orchestral then soloist, crescendo or decrescendo, nuances and layers-of-sound... Music is part of everyday life. But what about music as the psychic life's allegory? Or clinical encounters's music? Or even subjects' musicality? How about music in clinical sessions?

This study work is a reflection on sounds; vocal and musical ones, through musical therapeutic mediation. What to do with an unheard voice from which we detect long-lasting distant weak echoes?... Let's give it a stage to express itself! Across music listening, dreamlike tales and musical games, session after session, a woman is taking shape, little by little. She's lightly felt-pen coloured but still present, she lends her voice, she wants to sing. As for the therapist, we can hear notes of a lingering melody. Alternating between sound and silence... let us synchronize rhythms and listen! This is Euterpe's story who encounters Erato in an algology unit. Let's sing! Let there be music!

Key words : Musical therapeutic mediation, Scenic thought, Daydream, Musical psychic envelope, Algology.