L'identité sonore à l'adolescence : essai théorico-clinique sur le traitement psychique des expériences du corps sonore à l'adolescence

Anthony Brault

▶ **To cite this version:**

Anthony Brault. L'identité sonore à l'adolescence : essai théorico-clinique sur le traitement psychique des expériences du corps sonore à l'adolescence. Psychologie. Université Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019UNIP5027 . tel-03904179

HAL Id: tel-03904179
https://theses.hal.science/tel-03904179

Submitted on 16 Dec 2022

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.

Université de Paris

École doctorale 261-3CH « Cognitions, Comportements, Conduites Humaines »

Laboratoire PCPP - EA4056 « Psychologie Clinique, Psychopathologie, Psychanalyse »

L'identité sonore à l'adolescence

Essai théorico-clinique sur le traitement psychique des expériences du corps sonore à l'adolescence

Par Anthony Brault

Thèse de doctorat de Psychologie

Dirigée par François Marty

Présentée et soutenue publiquement le 21 novembre 2019

Devant un jury composé de :

François Marty, professeur émérite des universités, Université de Paris, directeur de thèse
Édith Lecourt, professeur émérite des universités, Université de Paris, présidente du jury
Vincent Estellon, professeur des universités, Université de Montpellier, rapporteur
Laetitia Petit, maître de conférence universitaire, Université Aix-Marseille, rapporteur
Bernard Golse, PU-PH émérite, Université de Paris, examinateur
Marie-France Castarède, professeur honoraire des universités, Université de Franche-Comté, examinateur

Except where otherwise noted, this is work licensed under
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/

Un soir, debout sur un talus, j'observe le ciel qui monte des rizières, brun, gris, vert profond bientôt piqué d'étoiles. Je suis seul. Je fredonne une chanson d'enfant : pas le chant d'Ulysse, non, je ne connais pas Dante, je n'ai pas lu La divine comédie, je n'ai pas pris la « haute mer ouverte ». Je fredonne de petits bouts rimés appris à l'école, qu'il me semblait avoir oubliés. J'imite aussi mon frère disparu. Je chante dans une langue que je ne connais pas, où se mêlent des mélodies des Beatles et des Bee Gees. Puis je scande mon histoire sur un air traditionnel. Je pense à mes frères et sœurs. Je vois le visage de mes parents. Je murmure leurs prénoms, vivants et humains. Je pleure. Mes mains tremblent. Je devine maintenant qu'il y a quelqu'un derrière moi. Je me retourne doucement : une jeune Khmère rouge se tient à un mètre de moi, silencieuse. Il y a des larmes dans ses yeux. Comme tous les enfants du pays, elle connaît cet air plein de douceur et de joie. Je vois son émotion. Son regard se ferme. Tout son corps prend la pose de combat : « Que fais-tu là camarade ? Arrête de chanter ! » Elle m'a écouté sans agir, c'est une faute. Et les émotions n'existent pas. Demain, je ferai mon autocritique.

Rithy Pahn, *L'élimination*[1].

[1] Pahn, R. (2011). *L'élimination*. Paris : Grasset, pp. 157-158.

Le réel défi que représente l'adolescence s'adresse à cette partie de nous qui n'a pas eu réellement son adolescence, et qui fait que nous en voulons à ceux qui peuvent avoir ce passage. Cela nous fait souhaiter de trouver une solution pour eux.

Donald Woods Winnicott, *L'adolescence*[2]

[2] Winnicott, D. W. (1962). L'adolescence (J. Kalmanovitch, Trad.). In *De la pédiatrie à la psychanalyse* (pp. 398-408). Paris : Payot, 1969, p. 408.

RÉSUMÉ

Le sonore, en tant qu'ensemble des sons (du bruit à la musique) émis et/ou perçus par un individu, participe de l'histoire du sujet, dans sa construction individuelle et dans le rapport qu'il entretient avec lui-même, l'autre et son environnement. Il est à l'origine de la construction de l'identité du sujet dès les premiers instants de sa vie, dans le monde intra-utérin prénatal. C'est à travers le sonore, par le cri, que le bébé signe sa venue au monde. *L'infans* devenant enfant va apprendre à vivre dans son univers sonore, se l'approprier et s'en différencier pour s'inscrire dans le monde du langage et de la culture.
La plupart des écrits s'arrêtent là, sur ces premières expériences sensorielles anté- et périnatales qui inscrivent le bébé dans le monde et qui sont constitutives de son identité sonore. Pourtant, à l'adolescence le sujet est confronté à l'éveil de nouvelles expériences sensorielles (la puberté) qui viennent modifier son rapport à sa psyché (le pubertaire), son rapport à l'autre et à son environnement. En tenant compte des propositions évoquées précédemment, il paraît évident que l'expérience sonore s'inscrit dans ce changement. Si, à l'adolescence, la question identitaire est avant tout une affaire de corps, ne pourrait-on pas penser que le corps sonore de l'adolescent vit aussi une période de réaménagements identitaires ? En interrogeant les avatars adolescents de l'identité sonore, cette thèse s'inscrit dans la continuité des travaux des théoriciens du « processus d'adolescence » - en tant qu'il correspond au travail psychique imposé par la génitalisation du corps à la puberté - en proposant une conceptualisation relative au travail psychique d'appropriation subjective du corps sonore pubertaire. Autrement dit, elle explore les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence (de la voix, des rythmes corporels et du « groupe vocal familial ») : de la violence sonore sur le corps pubère aux voies possibles de son intégration (le langage et la musique). Afin de mettre au travail cette problématique, une première partie permet de montrer la manière dont la notion d'identité sonore peut s'inscrire épistémologiquement dans la psychanalyse, à partir d'une construction théorique de l'identité comme processus d'appropriation subjective des expériences corporelles (identité corporelle). Cette construction théorique repose notamment sur un socle métapsychologique, celui proposé par Piera Aulagnier (1975). La seconde traite directement des considérations susmentionnées, c'est-à-dire des destins adolescents de l'identité sonore. Nous envisageons l'ensemble de ce travail comme un « essai théorico-clinique ». Des différentes entrées du mot « essai » dans le Littré, trois retiennent notre attention. La première renvoie à la forme que nous souhaitons donner à cette thèse : « Ce n'est qu'un essai sur la matière ». La seconde illustre notre méthode de recherche : « Faire l'essai, ressentir, éprouver ». Enfin, la troisième témoigne du but vers lequel nous tendons : « L'essai se fait pour savoir si une chose convient, si elle peut être employée ».

Mots clés : Adolescence ; Identité sonore ; Musique ; Musicothérapie ; Psychanalyse

ABSTRACT

The sonority, as the set of sounds (from noise to musicality) emitted and/or perceived by an individual, contributes to the historical development of the subject in its relation to the self, to others and to the environment. It is at the origin of the subject's identity formation from the first moments of life, as early as the prenatal intrauterine world. It is through the sonority, namely by crying, that the baby signals his coming into the world. The infant becoming a child will later learn to live in his sonic world, to appropriate it and to differentiate himself in order to enter the world of language and culture. Most previous studies are constrained to this main point, only addressing the first pre- and postnatal sensory experiences that anchor the baby in the world and constitute his or her sound identity. However, in adolescence the subject is also confronted with the awakening of new sensory experiences (puberty), which modify major components of the psyche (the pubertal) and affect his or her relationship to others and to the environment. Taking into account the proposals mentioned above, it seems evident that the experience of sonority is part of this change. Since, in adolescence, the question of identity is above all an issue regarding the body, would it not be judicious to think that the sonority of the adolescent's body also undergoes a period of identity reorganization? By questioning the adolescent avatars of sound identity, this thesis mainly draws on the contributions of the "adolescent process" theorists, which define it as the psychic work enforced by the genitalization of the body at puberty. Our aim is to conceptualize the psychological work of subjective appropriation of the body's pubertal sonority. In other words, our research explores the reworkings of sound identity in adolescence (voice, body rhythms and the "vocal family group"): from the sonic violence of the pubescent body to the possible ways of its integration (language and music). In order to work through our research problem, a first part will underline the epistemological roots of the notion of sound identity in psychoanalysis, starting from a theoretical construction of identity as a process of subjective appropriation of bodily experiences (body identity). This theoretical construction will rely notably on Piera Aulagnier's metapsychological framework (1975). The second part will directly deal with the aforementioned considerations - that is to say, the adolescent destinies of sound identity. Our work is intended as a "theoretical-clinical essay". Of the different entries of the French word "essay" in the Littré, three draw our attention. The first refers to the form we wish to give to this thesis: "It is only an essay on the matter". The second illustrates our research method: "To try, to feel, to experience". Finally, the third illustrates the goal towards which we aim: "An essay is done to know if a thing is suitable, if it can be used".

Keywords: Adolescence; Sound Identity; Music; Music Therapy; Psychoanalysis

REMERCIEMENTS

À Monsieur le Professeur François Marty, d'avoir été ce généreux « compagnon » tout au long de ce trajet ô combien subjectivant. Qu'il reçoive ici l'expression de ma gratitude pour m'avoir constamment soutenu dans la plus grande bienveillance.

Je remercie vivement Madame le Professeur Édith Lecourt, Madame le Professeur Marie-France Castarède, Madame Laetitia Petit, Monsieur le Professeur Vincent Estellon et Monsieur le Professeur Bernard Golse, d'avoir accepté de prêter leur instrument d'écoute en me faisant l'honneur de participer à mon jury de soutenance.

Mes remerciements les plus sincères à Madame le Professeur Marie-Rose Moro qui m'a poussé à poursuivre le travail initié à ses côtés, pour sa tendresse et sa passion à transmettre.

Je remercie l'ensemble de l'équipe du laboratoire PCPP pour m'avoir donné une voix auprès d'eux, et, en particulier, le Professeur Sylvain Missonnier et le Professeur Benoît Verdon pour leur confiance et leur générosité. Je tiens également à remercier particulièrement Clara Duchet, Manuella de Luca, Joanne André, Jérôme Boutinaud et Vanda Tabery. C'est grâce à eux que j'ai pu faire mes premiers pas dans l'enseignement universitaire.

Mes remerciements s'adressent également à Adrien Blanc, Nancy Pionnié Dax, Marcela Gargiulo et Clara Duchet, François-Xavier Vrait, Nicole Duperret, Alexa Krawezyk et Charlotte Guy, pour m'avoir donné l'occasion de présenter mes travaux et dont les débats ensuite ont nettement enrichi le présent travail.

Je tiens à remercier tous ceux avec qui j'ai eu et j'ai encore la chance de travailler. À mes collègues de la Clinique Dupré, du CATTP et du CMP de Meudon. Un remerciement spécifique à Toré Balkan et Eri Konstantinou, pour avoir les premiers portés mon projet clinique. À Chantal Wernoth. Qu'elle trouve ici l'expression chaleureuse de ma gratitude pour sa confiance et son soutien indéfectible.

À l'ensemble de mes collègues doctorants et en particulier à Justine Vogt, Aurore Lin Pinçon, Raphaël Riand et Pascal Nguyen. À notre petit groupe pour mieux penser et appréhender la recherche en psychanalyse, et bien sur à notre superviseuse, Madame Régine Waintrater.

À mes collègues du séminaire qui ont été d'un grand soutien, Élisabeth Gontier, Emmanuelle Boë, Diane Salomon, Élodie Marchin, Anaïs Lotte, Marie-Noëlle Teynier, Mélanie Georgelin et Julie Cohen-Salmon.

Mes pensées vont à Haya Sleiman Haidar pour son amitié et sa sensibilité clinique qui m'a toujours permis de relancer ma pensée.

À mes amis, dont l'espoir de les retrouver m'a permis d'avancer dans mon travail. À Irène, pour son aide, son écoute et surtout son amitié.

Il est certain que cette thèse s'origine dans le bain sonore et musical qui m'a bercé durant mon enfance et de mon adolescence. À mes parents, à ma sœur et à mon frère.

Parce que je n'aurais pu écrire cette thèse sans sa voix, ses pensées, sa patience, ses relectures, mais surtout sans son amour. À Constance.

L'écriture de cette thèse à la première personne du singulier ne leur rend pas grand hommage… S'il m'a semblé plus agréable à la lecture, ce « Je » est bien sûr un « Nous ».

LISTES DES PUBLICATIONS ET COMMUNICATIONS

Articles publiés

- **Brault, A.**, Marty, F. (2018). L'identité sonore à l'adolescence. *Adolescence*, *36*(2), 319-331.
- Brault, A. (2018). *Le perceur d'enveloppes*. De la violence sonore à l'adolescence. *Connexions*, *109*(1), 31-42.
- **Brault, A.**, Marty, F. (2018). *Une grosse voix qui ne peut se faire entendre* : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. *Corps & Psychisme*, *73*(1), 13-26.
- **Brault, A.**, Moro, M.-R. (2018). De l'individuel au groupe : place et fonction du rythme dans les réaménagements identitaires à l'adolescence. *La psychiatrie de l'enfant*, *61*(1), 135-147.
- Brault, A. (2018). L'épistémologie psychanalytique au service de la clinique et de la recherche en musicothérapie. *La Revue Française de Musicothérapie*, *37*(1), 5-12.
- Donini, V., **Brault, A.** (2018). Bilan psycho-musical et orthophonie : une étude de cas chez l'enfant. *La Revue Française de Musicothérapie*, *37*(1), 44-51.
- Brault, A. (2017). Contre-transfert de l'écoute, écoute du contre-transfert. *La Revue Française de Musicothérapie*, *36*(1), 5-15.
- Brault, A. (2015). L'éthique en musicothérapie : que penser de l'accompagnement de fin de vie ? *La Revue Française de Musicothérapie*, *35*(2), 31-33.

Chapitres d'ouvrages ou participation à un chapitre d'ouvrage

- **Brault, A.**, Lecourt, É. (2019). Du sonore à la musique dans l'espace psychique des adolescents. In V. Cornalba (dir.). *L'adolescent et sa musique. D'une violence l'autre* (pp. 65-86). Paris : In Press.
- Brault, A. (2017). La musicothérapie auprès d'adolescents. In É. Lecourt & T. Lubart (dir.). *Les arts thérapies* (pp. 103-104). Paris : Armand Colin.

Communications

- 11 juillet 2019. « De la violence sonore à l'adolescence. Variations sur un thème de François Marty », *Recevoir, s'approprier, transmettre*, Université Paris Descartes, Paris, France.
- 5 décembre 2018. « La musicothérapie analytique de groupe auprès d'adolescents. Enjeux thérapeutiques et ouvertures théoriques », *Séminaire Psychodrames et Groupes à Médiation*, Paris, France.
- 7 juin 2018. « Les transformations de la puberté. Du traitement psychique des expériences du corps sonore », *Colloque des doctorants de l'UTRPP : Transformation(s)*, Université Paris XIII, Villetaneuse, France
- 5 mai 2018. « Rythmer le temps. Les enjeux du rythme à l'aune de la vie psychique ». A. Brault et J. Vogt. *Doctorale du PCPP : Temporalité-s ?*, Institut de Psychologie – Université Paris Descartes, Boulogne-Billancourt, France
- 30 mars 2018. « La musicothérapie analytique de groupe auprès d'adolescents », *2èmes Journées du THEMA Dispositifs thérapeutiques*, Institut de Psychologie – Université Paris Descartes, Boulogne-Billancourt, France
- 29 mars 2018. « L'identité sonore à l'adolescence », *Demi-journée du Centre de Recherche – Etablissement Public de Santé ERASME*, Antony, France
- 13 mars 2018. « Violence du sonore à l'adolescence », *Séminaire Echo*, Institut de Psychologie – Université Paris Descartes, Boulogne-Billancourt, France
- 29 sept.-2017. « L'épistémologie psychanalytique au service de la pratique et de la recherche en musicothérapie », *23ème Journée Scientifique de l'Association Française de Musicothérapie*, Centre Hospitalier Spécialisé de Sevrey, Sevrey, France
- 26 juin 2017 et 21 nov.-2017. « L'identité sonore à l'adolescence », *Rencontre des musicothérapeutes d'Ile-de-France*, Paris, France.
- 28 janv.-2017. « Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les réaménagements de l'identité sonore à l'adolescence », *Doctorale du PCPP : Identité-s ?*, Institut de Psychologie – Université Paris Descartes, Boulogne-Billancourt, France
- 18 mars 2016. « Contre-transfert de l'écoute, écoute du contre-transfert », *Journées d'études cliniques : L'écoute en musicothérapie*, Institut de Musicothérapie, Nantes, France

TABLE DES MATIÈRES

Résumé ..... **VI**

Abstract ..... **VII**

Remerciements ..... **VIII**

Listes des publications et communications ..... **X**

Table des matières ..... **XII**

Introduction. Improviser et Composer **1**

De la problématique **3**

Préambule méthodologique : de la recherche en psychanalyse à l'écriture clinique **9**

DES PRINCIPES ÉPISTÉMOLOGIQUES DE LA RECHERCHE EN PSYCHANALYSE 10

MÉTHODOLOGIE D'UNE RECHERCHE THÉORICO-CLINIQUE 17

Première Partie Une (re)découverte : l'identité sonore **35**

Chapitre 1. Un détour nécessaire : de l'identité (et) du corps **37**

1. Préliminaires épistémologiques 39
2. De la violence sensorielle à son intégration 48
3. Les transformations de la puberté 59

L'identité (corporelle) : propositions théoriques 66

Chapitre 2. La notion d'identité sonore **69**

1. Pour introduire la notion d'identité sonore 71
   1.1 En guise de prélude : les chants du vivant 71
   1.2 Pour définir l'identité sonore 75
2. Psychogénèse de l'identité sonore 81
   2.1 L'expérience sonore dans la relation mère-enfant 81
   2.2 *Du plaisir d'ouïr au désir d'entendre*. Naissance et avènement de l'identité sonore du sujet 89
   2.3 Au fondement de l'identité sonore : le Groupe Vocal Familial 91

SYNTHÈSE DE LA PREMIÈRE PARTIE. De l'identité corporelle à l'identité sonore 98

Deuxième Partie L'identité sonore à l'adolescence : de la violence à l'intégration **101**

Chapitre 3. Des remaniements structuraux de l'identité sonore **105**

1. Le mythe du dieu Pan 107

1.1 Cadre socio-culturel 107
1.2 Un mythe adolescent 109
1.3 Un mythe sonore 115
2. *Le perceur d'enveloppes*. De la violence sonore à l'adolescence 123
2.1 *De bruit et de fureur.* La violence sonore à l'adolescence 123
2.2 Le sonore pubertaire et les limites du Soi 134
2.3 L'enveloppe sonore à l'adolescence. L'exigence de représentation du *sonore pubertaire* 145
3. *Violence dans la famille*. Les remaniements du Groupe Vocal Familial 163
3.1 L'adolescence du Groupe Vocal Familial 163
3.2 La scène interne du Groupe Vocal Familial : entre découverte génitale et revisite des origines 170
3.3 La musicothérapie analytique de groupe : un dispositif révélateur du plurivocalisme interne 176

Chapitre 4. *La leçon de musique.* Des voies possibles d'intégration de la violence sonore : du *sonore pubertaire* au *sonore adolescens* 191

1. Vives et vertus de la musique à l'adolescence 194
2. L'appropriation du langage à l'adolescence 206

SYNTHÈSE DE LA DEUXIÈME PARTIE. De la violence sonore du sexuel génital. *Le sexuel génital est sonore.* 215

Troisième Partie Principales configurations 219

Chapitre 5. L'identité rythmique. Du traitement psychique des rythmes pubertaires 221

1. Pour introduire la notion d'identité rythmique 223
1.1 Critique du rythme 223
1.2 L'identité rythmique : entre intersubjectivité et temporalité 225
1.3 Le rythme et le sonore 228
2. Du traitement psychique des rythmes pubertaires 231
2.1 *Rythm'n'teens* 231
2.2 Observation de Pierre (deuxième partie) 234
3. L'ordre et la maîtrise "contre" les bouleversements rythmiques pubertaires 240
3.1 Figures du rythme dans les groupes et en musicothérapie analytique de groupe 240
3.2 Le groupe et le rythme : de l'accordage rythmique au rythme identitaire 244

Chapitre 6. L'identité vocale. Du traitement psychique de la voix génitale 261

1. Éclats de voix 264
1.1 Écho au miroir trouble 264
1.2 *Poser sa voix*. L'intégration psychique de l'identité vocale 276
1.3 La leçon de chant 286
2. Du traitement psychique de la mue vocale et de ses « ratés » 292
2.1 « Fausser » la voix 292
2.2 « Cacher » la voix 302
2.3 Le refus de la voix génitale : séparation et attraction 315

3. « La Petite Sirène ». *Entre voix infantile et voix génitale* 325

Da Capo Al Coda **331**

Bibliographie **351**

Annexes **391**

1. Annexe 1 : Instrumentarium 392
2. Annexe 2 : Outils d'analyse pour la musicothérapie analytique de groupe 396
3. Annexe 3 : Grilles d'analyse des instrumentariums (exemple type, groupe MAG2) 399
4. Annexe 4 : Exemple type (séance 5, groupe MAG2) 402

INTRODUCTION.

IMPROVISER ET COMPOSER

De la problématique

« *Nous sommes le fruit d'une secousse entre deux bassins dénudés, incomplets, honteux l'un devant l'autre, dont l'union était bruyante, rythmée, gémissante* »
Pascal Quignard, *La haine de la musique* (1996, p. 205).

Lorsqu'ils virent qu'ils étaient nus, ce fût la *chute* pour Adam et Ève. Ayant goutté au fruit du désir, leur châtiment fût prononcé : ils connaîtront la souffrance, la violence, la mort et la sexualité. C'en fût fini de ce paradis, ce pays imaginaire où les enfants ne grandissent jamais. Leur nudité trahit la réalité de leur corps, le roc biologique est tombé et le désir y succombera. Le paradis est *perdu*. L'humain, impuissant devant cette perte, s'ancre dans un destin tragique en cherchant, *jusqu'à la mort*, à reconquérir ce territoire idyllique. Et tout ceci, parce qu'un beau jour d'adolescence, deux nubiles se virent nus. Mais le comprirent-ils vraiment ? Virent-ils qu'ils étaient nus ? Saisirent-ils, en se regardant, que la nudité fût un péché à nul autre pareil ?

> « Après avoir mangé le fruit de l'arbre qui dénude, le premier homme et la première femme, en même temps, entendent le bruit de Yahvé-Élohim qui se promène dans le jardin à la brise du jour et voient qu'ils sont nus et se réfugient pour dissimuler leurs corps derrière les feuilles de l'arbre qui vêt. C'est ensemble qu'arrivent dans l'Éden la guette sonore et la honte sexuelle », écrit P. Quignard (1996, p. 203).

Aisni, selon P. Quignard, Adam et Ève n'ont pas seulement conscience du regard de l'autre et de ses effets. En effet, P. Quignard nous invite à tendre l'oreille vers un registre sensoriel, bien moins commun que celui du visuel dans les recherches psychanalytiques, celui du *sonore* : « Voir et entendre sont le même instant et cet instant est immédiatement la fin du Paradis » (ibid., p. 204).

« Chassé du paradis des constructions infantines, l'adolescent est contraint à négocier sa conquête, la puberté », écrivent P. Gutton et A. Birraux (1982, p. 671). À l'instar de ces deux psychanalystes, j'ai souhaité introduire mon essai à partir de la Genèse. En effet, cette

scène de la Genèse peut être entendue comme une illustration de la problématique adolescente. Comme eux, je postulerai que la *chute* est celle de l'adolescent, qui conduit le sujet à ne plus ignorer ce qui fait de lui un homme. S'il reçoit le roc biologique de plein fouet, il l'entend aussi venir et, pire encore, il entend que l'autre l'entend venir. Le sexuel génital sonne le clairon avant de lancer sa charge dans la chair de l'enfant pubère honteux. Au mieux, ce dernier se réfugierait derrière la feuille de l'arbre pour dissimuler son sexe. Au pire, il clôturait ses paupières, pensant abolir la nudité de son corps découvert aux yeux de tous. Mais, les oreilles, elles, n'ont pas de paupières. À tout âge, le sonore, insaisissable, perce toutes les barrières, toutes les enveloppes, toutes les limites. À l'adolescence, l'irruption sonore violente l'enfant pubère et lui impose un caractère génital qu'il ne s'attribue pas encore.

Cet essai se veut explorer ce qui de l'adolescence n'a finalement été que très peu entendu par les chercheurs et théoriciens psychanalystes de l'adolescence : le *corps sonore*.

Fidèle aux dictionnaires de la langue française, je définis le sonore comme l'ensemble des sons émis et/ou entendus par un individu. Le « et/ou » a son importance quant on s'intéresse à ce registre sensoriel, car les sons émis sont en même temps entendus par le sujet. De plus, si le sonore ne sait pas ce qu'est une limite, son étude chez le sujet ne peut faire l'économie de son rapport à l'environnement (la Genèse en témoigne). En effet, en écoutant le *corps sonore*, c'est à la fois les sons émis par le sujet, ses sons qu'il entend en même temps et les sons de son environnement qui viennent à ses oreilles, qui s'offrent comme matériel clinique. C'est cette écoute de l'adolescence que je propose d'investiguer ici.

Si le médecin écoute (*auscultare*) le corps sonore *biologique* du sujet, le psychologue, le psychanalyste, le musicothérapeute écoutent son corps sonore *érotique*. Je reprends cette distinction élaborée par C. Dejours (2001) du « corps biologique » et du « corps érotique ». Du premier se décolle le second, ce corps que le sujet habite, ressent, où « la subjectivité s'éprouve elle-même » (Dejours, 2001, p. 11). Ce corps érotique naît par les soins apportés par les parents au corps biologique. La rencontre avec le corps de l'*infans* mobilise chez l'adulte ses affects, ses fantasmes, son inconscient et, ainsi, érotise (pour le meilleur comme pour le pire) le corps du nourrisson dans et par lequel se constituera son identité. La subjectivité naît dans l'intersubjectivité. Ensuite, c'est par ce corps que le sujet rencontrera l'autre, s'adressera à lui, et éprouvera dans sa *chair* le plaisir, le désir mais aussi la souffrance. Dès lors, « ces chuchotements, ces tremblements, cette voix, ces cris, ce n'est bien entendu

pas le corps biologique qui les organise » (ibid., p. 153) : les bruits du corps sont érotiques. Sauf qu'à l'adolescence, le corps biologique anticipe et impose au corps érotique une nouveauté qui lui est à peine représentable : le sexuel génital. L'irruption pubertaire exige l'effort d'un travail psychique décisif dans l'édification du corps érotique. C'est ce traitement psychique, ce *processus d'intégration psychique*[3] que je travaillerai tout au long de cet essai en passant par le corps sonore. *Le surgissement pubertaire est un rugissement*.

Une notion me paraît pertinente pour traduire ce processus d'intégration psychique du corps sonore : *l'identité sonore*. J'emprunte cette notion à É. Lecourt (1983, 1994) qu'elle définit comme l'ensemble des phénomènes sonores propres à un individu par lesquels il se reconnaît et se trouve reconnu. Des bruits du corps, des rythmes corporels, de la voix en passant par les gestes sonores, jusqu'aux caractéristiques musicales (l'identité musicale), le spectre est large pour « définir » un individu par l'ensemble des sons qu'il émet et/ou entend.

En outre, il ne s'agit en aucun cas d'un emprunt *sans transformation*. En effet, considérant que la définition d'É. Lecourt renvoie plutôt au corps biologique, je pousserai cette notion jusqu'au corps érotique. Ainsi, je propose de définir l'identité sonore comme le processus d'intégration psychique du corps sonore (érotique), c'est-à-dire la manière dont le sujet l'éprouve et l'habite dans sa subjectivité. Toutefois, quelque soit la qualité de son intégration, le corps sonore, parce qu'érotique, abrite toujours une part d'ombre, une part de méconnaissable. L'inconscient demeure (aussi) dans ce corps et s'exprime par lui : « les caractéristiques de la parole de l'analysant creusent le lit d'une perception souvent ignorée d'elle-même », dit I. Barande (1976, p. 541). Le rapport du sujet à son corps sonore est, outre sa reconnaissance, marqué par cet inconnu, cet « inouï » (Vivès, Vinot, 1999), qui parfois *s'échappe* jusqu'à confronter l'identité sonore à un « sentiment d'inquiétante étrangeté » (Freud, 1919). L'identité sonore *vacille* et le sujet se doit de composer avec, car bien que dangereux, cet inévitable vacillement offre aussi la possibilité d'une réorganisation identitaire au combien trophique (serait-ce l'enjeu de la psychanalyse ?).

[3] Ce terme fait référence au langage de D. W. Winnicott (1958, 1962a) et qui renvoie tant à l'intégration du self (de l'identité) – nécessaire à la « personnalisation » – qu'à l'intégration psyché-soma correspondant au processus d'appropration subjective du corps propre. Winnicott (1974) lui adjoint l'in*dwelling* qui correspond au processus d'habitation (de résidence). Ce terme me semble parfaitement traduire ce mouvement identitaire d'intégration du corps dans la psyché, en donnant au sujet l'impression (l'éprouvé) d'y habiter.
Ce terme je le préfère au néologisme « encorporation » (Drweski, 2016), même s'il s'agit, me semble-t-il, du même mécanisme. Cela évite d'autant plus une certaine confusion épistémologique, car cette notion renvoie à une toute autre dimension chez Claude Balier (2005, cité par Drweski, 2016) à l'instar de chez M. Rodriguez (2016), en ce qu'il correspond à une « intégration sans subjectivation ». De même, si l'intégration est proche de ce que P. Aulagnier (1975) nomme la « métabolisation », j'ai préféré ne pas utiliser car il est profondément relié à sa métapsychologie des processus de représentation.

Or, s'il y a un moment qui confronte le sujet à un tel vacillement de l'identité et dont l'intégration est particulièrement décisive, c'est bien l'adolescence.

> S'il est vrai que tout se prépare dès la petite enfance, je crois que c'est […] en la latence, que tout se noue, et à la puberté et l'adolescence que tout se joue, au sein de l'inéluctable – passagère dans les cas heureux – rupture que ces dernières représentent. (Kestemberg, 1980, p. 151)

Loin d'être un « moment », une « crise », l'adolescence correspond surtout (et avant tout) à un *processus* d'intégration de ces nouvelles expériences corporelles que l'entrée par effraction du pubertaire exige. L'adolescent, inéluctablement, doit se mettre en marche pour aller à la (re)conquête[4] de son identité afin d'intégrer *en soi* ce corps étranger que représente le sexuel génital. Dès lors, si l'adolescence correspond à l'exigence d'un travail psychique imposé par la génitalisation du corps à la puberté, ne pourrait-on pas penser que le *corps sonore* y est tout aussi contraint ? Ainsi, l'adolescence ne confronterait-elle pas le sujet à l'exigence d'un réaménagement, aussi radical que nécessaire, de son identité sonore ?

C'est cette problématique qui est au cœur de cette recherche. Aussi, j'irai encore plus loin dans cette investigation en montrant que le sonore s'offre comme un *laboratoire de recherche* déterminant pour mieux appréhender les tenants et les aboutissants du processus identitaire à l'adolescence. Et, ce, en raison de deux de ses principales caractéristiques : son absence de limite et son absence de concrétude (Lecourt, 1987). En effet, le propre du sonore est de faire *irruption*, de *surgir* (on le verra, c'est de cela dont parle le mythe du dieu Pan), de *percer* toutes les limites, tout en restant *insaisissable*. L'expérience sonore violente le corps. D'abord celui de l'*infans*, ce que P. Aulagnier (1975) a particulièrement bien montré. Ensuite, et il s'agit de mon hypothèse principale, le corps de l'enfant pubère. En effet, je chercherai à montrer que la violence pubertaire – conséquente à l'anticipation du sexuel génital sur le corps de l'enfant pubère – s'exprime principalement (peut être même principiellement) par et dans le sonore, ce que je nommerai la *violence sonore pubertaire*. Celle-ci *perce* le corps de l'enfant pubère et *trouble* ses limites (entre l'intérieur et l'extérieur et entre soi et l'autre) que « l'enveloppe sonore du Soi » (Anzieu, 1976a ; Lecourt, 1987) s'était efforcée de constituer. Dès lors, la (re)conquête par l'adolescent de son identité sonore, c'est-à-dire le travail psychique d'intégration de son corps sonore, semble bien être un enjeu primordial du processus d'adolescence (si ce n'est *l'*enjeu).

[4] Ce préfixe mis entre parenthèse (re), sera fréquemment utilisé tout au long de ce travail, car il me semble bien condenser l'enjeu propre au processus d'adolescence : « à la fois une reprise des origines et un commencement [la nouveauté génitale] » (Gutton, 2004, p. 20).

Ainsi, cette problématique invite-t-elle à un autre objectif, celui de montrer comment la psychanalyse (en théorie et en pratique) peut s'enrichir du concept d'identité sonore.

Toutefois, partant du constat que la notion d'identité sonore telle qu'elle est définie par É. Lecourt ne me suffisait pas à appréhender mon objet de recherche, il me faudra donc repréciser cette notion afin de pouvoir l'inscrire dans la théorie psychanalytique. C'est ce travail que je chercherai à montrer au sein de ma première partie constituée en deux chapitres. En interrogeant la notion générale d'identité dans la psychanalyse et de ses liens avec le corps ce premier chapitre fera émerger une double hypothèse : l'identité correspondrait à un *processus d'intégration psychique des expériences du corps* ; dès lors, l'identité, pour la psychanalyse, serait résolument une identité corporelle (Chapitre 1). L'assurance de ce soubassement épistémologique me permettra d'édifier la notion d'identité sonore dans le champ psychanalytique, comme étant l'une des configurations de l'identité corporelle : le processus d'intégration psychique des expériences du *corps sonore*. Cette hypothèse inaugurera le second chapitre, au sein duquel j'étudierai la psychogenèse de l'identité sonore. Ce point m'apparaît fondamental dans la mesure où si je prétends investiguer les *réaménagements* de l'identité sonore à l'adolescence, encore faut-il appréhender ses *aménagements* (Chapitre 2).

Ces deux chapitres installeront un socle métapsychologique à partir duquel pourra découler les enjeux des remaniements de ladite identité sonore à l'adolescence. Ma deuxième partie forme le cœur de cette proposition et se divise en deux chapitres. Dans le premier, je chercherai à dégager les remaniements structuraux de l'identité sonore (Chapitre 3). À travers ce chapitre, ce seront les effets de la *violence sonore pubertaire* sur le corps de l'enfant pubère qui seront particulièrement appréhendés. De ladite violence sonore pubertaire, je passerai, avec le second chapitre, à ses modalités d'intégration à travers la notion de *sonore adolescens* dont j'élirai deux voies : la musique et le langage (Chapitre 4).

Enfin, la revue de la littérature et l'expérience clinique m'ont amené à l'hypothèse que les remaniements adolescents de l'identité sonore étaient particulièrement observables à travers deux de ses configurations : l'identité rythmique (Chapitre 5) et l'identité vocale (Chapitre 6). Ces deux configurations sont surtout séparées dans un souci de clarté, car le rythme est en effet inséparable de la voix (Castarède, 2009 ; Fonagy, 1983). Platon déjà, dans les *Lois*, définissait le rythme (*rhutmós*) « comme la cadence ordonnée (*táxis*) des mouvements du corps en relation avec la mélodie de la voix » (Calame, 2013, para. 2).

Toutefois, ce n'est pas seulement dans ce souci que j'ai proposé de constituer deux chapitres. En effet, ces deux configurations me paraissent aussi engendrer des enjeux psychiques bien spécifiques. Entre autres, si l'entrée en fonction des *rythmes pubertaires* annoncerait le temps d'une entrevue avec le mortifère de la mort, la *voix génitale*, elle, marquerait l'inscription de la génitalisation dans le corps, c'est-à-dire l'accès à une identité sexuée.

Ce plan proposé trouve son origine dans la méthode qui a sous tendu le travail de thèse. En effet, le sous-titre l'informe : cette recherche est théorico-clinique. Elle se constitue par et dans des allers et retours constants entre théorie et clinique, clinique et théorie. Je ne me voyais pas donner une autre forme à cette recherche qui tire justement son origine dans ma pratique clinique, celle de la musicothérapie analytique de groupe auprès d'adolescents. Face aux multiples incompréhensions et autres incertitudes auxquelles ces groupes me confrontaient, j'ai souhaité revenir à la source de ce qui s'y *jouait* : l'expérience sonore. C'est ainsi que j'ai été amené à interroger les avatars de l'identité sonore à l'adolescence. Dès lors, c'est bien avec la clinique de ces groupes que j'agrémenterai mes hypothèses tout au long de cet essai. Cela étant, les bruits du corps n'ont pas attendu la musicothérapie pour se faire entendre (seulement quelqu'un pour y prêter l'oreille) et ainsi, des patients rencontrés en psychothérapie viendront autant renforcer que réajuster ces hypothèses. Enfin, et parce qu'il n'existe certainement pas un seul sujet auquel le poète ne s'était pas frotté bien avant que le clinicien ne s'en charge, on verra que la mythologie et autres contes informaient déjà de la problématique des transformations du corps sonore à l'orée du pubertaire. Le mythe du dieu Pan, que je situerai au cœur même de cet essai, en est une parfaite illustration. Par ailleurs, d'avoir intégré ce mythe rend bien compte de la manière dont j'envisage ce travail de recherche, presque comme un processus d'adolescence, c'est-à-dire entre reprise des origines et commencement. En effet, à l'instar de l'emprunt de la notion d'identité sonore fait à É. Lecourt, c'est aussi à elle que je dois la rencontre avec ce mythe « le plus illustratif de la problématique du sonore » (Lecourt, 1987, p. 229). Mais, la nouveauté réside justement dans sa relecture (telle une *reprise subjective* ?), car, à mon sens, Pan est un *bébé pubère* confronté à la violence sonore pubertaire qu'il essaiera, sans y parvenir, d'intégrer par la musique.

Avant d'investiguer cette problématique et les différents écueils qu'elle soulève, il me faut revenir sur la construction méthodologique de cette recherche *en* psychanalyse et expliquer pourquoi et comment je lui en ai donné l'allure d'un « essai théorico-clinique ».

Préambule méthodologique : de la recherche en psychanalyse à l'écriture clinique

« *Le véritable commencement de l'activité scientifique consiste plutôt dans la description de phénomènes, qui sont ensuite rassemblés, ordonnés et insérés dans des relations. Dans la description, déjà on ne peut éviter d'appliquer au matériel certaines idées abstraites que l'on puise ici ou là et certainement pas dans la seule expérience actuelle. De telles idées – qui deviendront les concepts fondamentaux de la science – sont dans l'élaboration ultérieure des matériaux, encore plus indispensables*. »

Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions* (1915b, p. 11)

DES PRINCIPES ÉPISTÉMOLOGIQUES DE LA RECHERCHE EN PSYCHANALYSE

Cette thèse s'inscrit dans l'épistémologie freudienne de la recherche en psychanalyse, dont la citation en épigraphe de cette partie rend compte, mais qu'il convient de définir, car défendre la démarche scientifique de la recherche en psychanalyse m'apparaît être une nécessité à l'heure où elle est particulièrement décriée.

Il me semble que ce qui est reproché à la recherche en psychanalyse (en particulier dans le champ de la psychologie) est de ne pas s'inscrire dans une méthodologie hypothético-déductive, qui serait propre à toutes recherches scientifiques. Celle-ci postule en la vérification des hypothèses (posées à l'issue d'une revue de la littérature du sujet étudié) et son corollaire, la réfutabilité de ces mêmes hypothèses. Cette logique poppérienne est en effet loin de celle que prône la démarche psychanalytique, telle qu'elle est définie par Freud dans son double article de 1923 « "Psychanalyse" et "Théorie de la libido" » :

> Il s'agit 1) d'un procédé d'investigation des processus psychiques, qui autrement sont à peine accessibles ; 2) d'une méthode de traitement des troubles névrotiques qui se fonde sur cette investigation ; 3) d'une série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui fusionnent progressivement en une discipline scientifique nouvelle. (Freud, 1923b, p. 51)

À mon sens, Freud met ici l'accent sur la dimension foncièrement clinique de la recherche en psychanalyse. Il s'agit d'une discipline scientifique empirique qui n'existe que par la rencontre clinique. Le transfert, son maniement et son interprétation sont la racine de la technique de la cure ainsi que la source de la recherche en psychanalyse (ou des autres méthodes cliniques utilisant l'épistémologie psychanalytique). En participant à l'observation, l'observateur se doit alors de se prendre comme propre objet d'étude. Autrement dit, l'analyse du contre-transfert est un incontournable de cette méthode scientifique (j'y reviendrai un peu plus loin). Les recherches fondées sur l'épistémologie psychanalytique doivent prendre en considération les « piliers » de cette théorie : « L'acceptation des processus psychiques inconscients, la reconnaissance de la doctrine de la résistance et du refoulement, la prise en considération de la sexualité et du complexe d'Œdipe » (ibid., p. 65). De ces « hypothèses fortes et générales », pour reprendre la terminologie de R. Perron (2010), peuvent alors

découler des hypothèses « faibles et locales »[5]. C'est parce qu'elle repose sur ces hypothèses fortes que la psychanalyse a pu, selon le contexte historique et les nouvelles formes de configuration psychopathologique, évoluer par elle-même[6]. En effet, l'actualité des rencontres cliniques dans un environnement social toujours en mutation rende ainsi naturel et nécessaire tout remaniement métapsychologique. Ceux-ci ne sont possibles que parce qu'ils reposent sur ces piliers forts qu'il serait vain de réfuter ou de prouver, car leur fonction est surtout de montrer en quoi ils peuvent être utiles à la compréhension du fonctionnement psychique humain telle qu'il se présentifie dans le cadre analytique (Perron, 2007). Ainsi, je rejoins les considérations de D. Widlöcher (1990) pour qui la recherche en psychanalyse n'a pas tant l'objectif de tendre vers une conception du monde qu'avant tout de servir à la clinique psychanalytique – et c'est bien ainsi que je conçois ma propre recherche.

Ces premières considérations permettent de comprendre la manière dont la recherche en psychanalyse se démarque d'une méthodologie qui se voudrait hypothético-déductive. Il serait dès lors tentant de l'inscrire dans la méthode qualitative inductive, nommée « méthode par théorisation ancrée »[7] (Paillé, 1994) adaptée de la « *grounded theory* » (Glaser, Strauss, 1967 ; Strauss, Corbin, 1990) – souvent opposée au modèle hypothético-déductif – dont l'aboutissement n'est pas la vérification des hypothèses que l'établissement d'une théorisation à partir des données recueillies. Toutefois, de cette méthode, je ne rejoins pas l'idée d'une « suspension temporaire des références avant l'analyse » (Méliani, 2013, p. 437), c'est-à-dire que le chercheur devrait se rendre vierge de toutes connaissances théoriques après avoir posé sa question de recherche. Si cette démarche est potentiellement réalisable dans d'autres disciplines des sciences humaines et sociales, elle me paraît illusoire dans la recherche en psychanalyse dans la mesure où la théorie est constituante du travail du clinicien (elle est sa structure). En effet, cette dernière définit son cadre, son écoute, sa pensée à propos de l'analysant, voire même ses représentations-buts de l'analyse, tout en lui laissant l'opportunité

[5] R. Perron prend pour exemple le complexe d'Œdipe pour illustrer sa catégorisation : selon l'épistémologie psychanalytique, « le complexe d'Œdipe est une formation psychique nodale, structurante de tout le fonctionnement psychique chez tout être humain » (Perron, 2010, p. 44) ; toutefois les configurations du complexe d'Œdipe peuvent varier selon les cultures voire même l'époque dans laquelle nous nous trouvons. C'est par exemple ce qu'a pu illustrer G. Devereux, grâce à ses connaissances anthropologiques des indiens Mohaves, à travers la « Psychothérapie d'un indien des plaines ».

[6] Que serait la théorie psychanalytique aujourd'hui sans les apports de M. Klein ou bien de D. W. Winnicott à partir de leur expérience clinique auprès d'enfants ; que serait-elle sans les apports de J. Lacan ou bien de P. Aulagnier sur la psychose ; que serait-elle sans les atrocités de la seconde guerre mondiale ayant conduit les psychanalystes à s'intéresser au collectif et donnant naissance aux théories de l'analyse de groupe ?

[7] Méthode d'analyse qualitative « visant à générer inductivement une théorisation au sujet d'un phénomène culturel, social ou psychologique, en procédant à la conceptualisation et la mise en relation progressives et valides de données empiriques qualitatives » (Paillé, 1996, p. 184, cité par Méliani, 2013, p. 436).

de se laisser surprendre par le processus analytique en cours et, dès lors, de *revisiter* la théorie dans laquelle il s'inscrit.

Outre ces deux approches, une troisième voie méthodologique plus propice à la recherche en psychanalyse a été conceptualisée : la « méthode hypothético-processuelle » (De Luca, 2017)[8]. Par cette méthode, la recherche clinique pourrait pleinement s'adosser à l'énoncé freudien de la psychanalyse comme « procédé d'investigation » (Freud, 1923b, *op. cit.*). Contrairement à la méthode ancrée, celle-ci promeut la pertinence de proposer des hypothèses « en tant que mise en forme par le chercheur des processus qu'il souhaite étudier » (De Luca, 2017, p. 92). Dans cette méthode, l'hypothèse ne se souhaite pas répondre à l'objectif d'une validation, propre à la méthode hypothético-déductive, mais à celui de sa transformation. Ainsi, le « résultat » de la recherche se voit transformé quant au but : l'investigation clinique conduit à un remaniement des hypothèses, voire plutôt à l'émergence de nouvelles hypothèses. Si je souscris à la proposition méthodologique de M. De Luca (2017), je critiquerai néanmoins son application. Cette méthodologie, tout comme l'hypothético-déductif, repose sur l'hypothèse et la manière dont celle-ci est investiguée dans un « dispositif de recherche ». Or, c'est bien ce point que je propose de critiquer, ou plutôt d'affiner, car il ne me semble pas définit explicitement par l'auteur.

Je crois qu'il n'y a pas une recherche en psychanalyse – et donc pas un dispositif de recherche – mais bien des recherches en psychanalyse. Leurs différences résident dans la forme de l'investigation qui est choisie. En outre, c'est à ce niveau que les débats[9] sur la définition de la « recherche » apparaissent et qui, je crois, reposent sur la posture que le clinicien se doit d'avoir – mettant en exergue des problématiques éthiques bien différentes. J'envisage trois formes possibles d'investigation de la recherche psychanalytique : la recherche-action en clinique ; la recherche sur la clinique ; la recherche en clinique, que je nommerai « théorico-clinique ». J'évoquerai rapidement les deux premières, pour m'étendre plus largement sur la troisième forme dans laquelle j'inscris ma recherche.

Dans la recherche-action, le *clinicien-chercheur*, à partir d'une question que la clinique pose, agit délibérément sur celle-ci en proposant un cadre de recherche spécifique

[8] Cette approche me paraît très proche de la « méthodologie centrée sur les processus psychiques » conceptualisée par l'équipe du CRPPC de Lyon2 (Brun, Roussillon, Attigui, 2016) mais ne se limite pas au seul champ de l'évaluation qualitative des pratiques cliniques psychanalytiques.

[9] Ces débats sont récurrents au sein du Thema « Dispositifs thérapeutiques » du Laboratoire PCPP (animé par le Pr. M. Gargiulo et Mme C. Duchet). Les considérations qui suivent sont en très grande partie nourries par les multiples discussions que nous avons à ce sujet dans ce groupe de travail.

afin de répondre à sa question (par une série d'hypothèses). Par exemple, en clinique psychanalytique, un bon nombre de recherches utilisant l'outil des tests projectifs s'inscrivent dans ce champ. La question est souvent d'ordre psychopathologique dont l'outil permettrait de mettre en lumière les enjeux psychiques spécifiques. Éthiquement, le cadre de recherche est proposé à des sujets qui ne sont pas les patients du clinicien-chercheur et ceux-ci sont tout à fait au courant[10] et volontaire pour y participer. Cette recherche permettra ensuite, pour le clinicien-chercheur et d'autres cliniciens, d'envisager autrement leur clinique[11].

Dans la recherche sur la psychanalyse, la posture du clinicien-chercheur – je parlerai plutôt de *chercheur-clinicien* – et le dispositif de recherche sont bien différents. Là, le chercheur s'invite et/ou est invité dans un cadre clinique déjà posé et n'y intervient qu'en position d'observateur (non participant) d'un dispositif clinique. Cette observation qualitative du traitement psychanalytique pourra donner lieu, dans un second temps, à des grilles et/ou tableaux d'observation utilisables pour des recherches futures. Les recherches sur l'évaluation des dispositifs thérapeutiques en sont exemples (Brun, Roussillon, Attigui, 2016 ; Blanc, 2015)[12].

Enfin, dans la recherche théorico-clinique, le *clinicien* part de sa propre clinique pour investiguer une question qu'elle lui pose. Ce troisième type de recherche est certainement celle qui s'inscrit le plus dans l'épistémologie freudienne de la recherche en psychanalyse. L'investigation allie l'observation clinique et la littérature psychanalytique pour construire des outils théoriques avant de questionner (à nouveau) leur pertinence dans un retour à la clinique. Ici, la recherche est une succession d'allers et retours entre clinique et théorie, théorie et clinique. Elle ne propose, en aucun cas, de modifications spécifiques du cadre pour répondre à la question de recherche posée. Toutefois, il est certain que l'écoute du clinicien, animé par sa recherche en cours, ne sera pas la même, au risque de confondre son désir de démonstration théorique avec l'intérêt clinique des patients. L'enjeu éthique est donc de taille, d'autant plus que l'outil principal d'observation est l'analyse du transfert, et de son corollaire, le contre-transfert[13]. Ma thèse s'inscrit dans cette forme d'investigation, que je vais plus

[10] Du thème général de la recherche et non des hypothèses spécifiques.
[11] Dans le champ de la psychanalyse de l'adolescence, les thèses de C. Vicente (2013) ou d'H. Sleiman Haidar (2018) en sont des exemples.
[12] Je pense également à la thèse en cours de Raphaël Riand sur les fins des groupes thérapeutiques. Afin de répondre à ses hypothèses, il observe et analyse des groupes animés par un autre analyste.
[13] Dans le champ de l'adolescence, les récentes thèses en psychanalyse de J. Jung (2012) et d'A. Morel (2015) me semblent paradigmatiques de cette troisième forme d'investigation.

amplement définir.

Dans cette catégorisation des dispositifs de recherche en psychanalyse, j'envisage surtout la manière dont la question de base (l'intuition clinique), qui constitue les fondements de la problématique, est investiguée dans le champ clinique psychanalytique. Le travail des hypothèses, c'est-à-dire la méthode retenue pour les mettre à l'épreuve de la recherche (l'opérationnalisation des hypothèses), ne me paraît pas être un incontournable dans la recherche en psychanalyse (théorico-clinique). Il ne s'agit donc pas d'une méthodologie centrée sur l'hypothèse, mais sur les intuitions cliniques qui fondent la *problématique* de recherche. Les hypothèses émergent des observations cliniques et sont travaillées dans l'articulation entre l'analyse des observations et la théorie, circonscrites au sujet de recherche et dont la problématique donne les contours. La « scientificité » de la recherche repose sur cette articulation à condition de bien définir le socle théorique – métapsychologique – sur laquelle repose l'analyse. Cette articulation permet, dans le troisième temps de l'écriture, de produire de nouvelles connaissances communicables. En cela, la démarche proposée se différencie de la méthode par théorisation ancrée, et ce d'autant plus qu'ici, le chercheur ne s'envisage pas *vierge* de toutes pensées théoriques. En outre, il *investit* la recherche à partir d'intuitions cliniques qui ont résonné avec un élément de sa vie psychique, dont au moins une partie lui *échappe*. Cette résonnance à lui-même inconnue est le moteur (la source de la pulsion épistémophilique) qui le pousse à investir, à répondre à cette question, à *savoir*[14]. Il passe alors à *l'investigation*, c'est-à-dire à un retour à la clinique avec cette question. Celle-ci est nourrie par la littérature, qui parfois lui offre l'esquisse d'une réponse ne rendant plus nécessaire l'investissement d'une recherche. Dans le cas contraire, la littérature présente un manque (plus ou moins partiel) qui donne alors à la recherche son originalité et pousse le clinicien à poursuivre son travail.

Cette revue critique des différentes méthodologies de recherche et des différentes formes d'investigation de la recherche en psychanalyse m'amène à spécifier celle dans laquelle je m'inscris : la recherche dite « théorico-clinique ». Les différents enjeux soulevés me permettent de poser l'hypothèse que la recherche théorico-clinique en psychanalyse repose sur un triple processus : l'investissement, l'investigation et la décentration (l'écriture clinique). Ces trois processus rendent compte de la relation que le clinicien entretient avec son

[14] Je rejoins pleinement M. De Luca lorsqu'elle écrit que dans la théorisation ancrée « cette recherche d'une virginité du chercheur peut renvoyer à une volonté de pureté et de non corruption dans un idéal, le sexuel dans sa production de théories dès le début de la vie infiltre aussi les recherches » (De Luca, 2017, p. 86).

objet de recherche et celle d'avec lui-même : il (s')investit, (s')investigue et se décentre.

L'investissement renvoie aux origines de la recherche, ce que le chercheur (clinicien) *investit* à partir d'une intuition clinique qui résonne avec des éléments – en partie à lui même ignorée – de son expérience personnelle. L'investigation est la manière dont il va *investiguer* cette intuition clinique en formalisant une problématique. La décentration[15] renvoie à l'écriture dont l'objectif est la production de connaissances communicables. L'écriture permet une transformation des intuitions en hypothèses par l'intermédiaire de l'étude de cas (individuelle et/ou de groupe). La « validité » scientifique a largement été argumentée par de nombreuses contributions[16]. La méthode du cas me semble être une des spécificités de la recherche en psychanalyse, et plus encore lorsqu'elle est théorico-clinique. Je rejoins les considérations de D. Widlöcher à ce propos quand il écrit : « le cas clinique ne prouve rien, il enrichit les connaissances de ceux qui partagent le même type d'expérience » (Widlöcher, 1990, p. 286). En effet, l'étude de cas ne se veut en aucun cas répondre aux critères scientifiques tels que la psychologie expérimentale les conçoit (objectivité, validité, fidélité et réfutabilité). L'objet même de la psychanalyse, l'inconscient et la réalité psychique, ne pourrait être observable avec lesdits critères scientifiques. L'étude de cas est ainsi le témoin que la démarche scientifique de la psychanalyse est descriptive et explicative ; elle favorise la découverte sans se préoccuper de vouloir y apporter des preuves (Widlöcher, 1990).

À travers ce premier point, j'ai voulu mettre l'accent sur les trois principes méthodologiques de la recherche *en* clinique (psychanalytique) : l'investissement, l'investigation et la décentration. Contrairement aux autres méthodologies qui, même quand elles se disent processuelles, stipulent un ordre temporel dans la recherche[17], ici, il s'agit bien de trois processus qui s'intriquent. Leur formalisation dans l'écriture oblige, pour des soucis de clarté, à une succession, mais qui ne correspond pas à leur application dans le processus de recherche[18]. On le verra, le processus de décentration, est paradigmatique de cette intrication

[15] J'emprunte ce terme à A. Ciccone (1998) qu'il définit comme le temps constitutif de la recherche dont l'objectif est de rendre communicable l'ensemble des connaissances produites à partir de cette recherche.
[16] Il serait difficile de dresser une revue de la littérature exhaustive à ce sujet. En guise d'exemples, je citerai le fameux article de D. Widlöcher (1990), un récent travail plus propre aux études de cas de groupes et qui reprend les principes scientifiques de l'étude de cas (Canet, Falquet, Lecourt, 2017), ainsi que la méthode de « l'écriture clinico-fictionnelle associative » proposée par C. Duchet (2018).
[17] Dans la méthode hypothético-déductive : établissement des hypothèses ; opérationnalisation sur le terrain de recherche ; vérification des hypothèses (validité et/ou réfutabilité). La méthode qualitative inductive comprend six opérations ou étapes qui permettent de théoriser les données empiriques (Méliani, 2013). Dans la méthode processuelle : établissement des hypothèses ; opérationnalisation sur le terrain de recherche ; retour et transformation des hypothèses à partir des données recueillies.
[18] Le réel de l'écriture (et non de la lecture) en témoigne : cette partie est pensée et rédigée à la fin de ce parcours

en ce qu'à travers l'écriture, les deux autres processus sont (re)convoqués. Donc, ces trois principes sont reliés et forment la manière d'appréhender le « sujet » de recherche. Quelle que soit l'opérationnalisation méthodologique (des hypothèses), il me semble que la recherche en psychanalyse a cette spécificité d'appréhender deux sujets, l'observé et l'observateur lui-même, ainsi que la relation qui se déploie entre eux. Le « sujet » de l'analyse, l'observé comme l'observateur, l'analyste comme l'analysant, offre à la théorie, mais surtout aux psychanalystes praticiens, de nouvelles conceptions psychologiques (dans le champ psychanalytique). De manière générale, la pratique psychanalytique comprend une modalité de recherche, dans la mesure où elle implique, de manière implicite ou plus explicite, un travail de théorisation. Le traitement psychanalytique invite le patient à *chercher* et l'analyste à chercher avec lui. Dès lors, il s'agit bien d'une « méthode » de recherche, mais dont les fondements scientifiques reposent sur l'observation du patient, la subjectivité du clinicien et la relation qui se déploie entre les deux : le transfert. Formulé ainsi, il serait tentant de concevoir tout traitement psychanalytique – quel que soit son cadre – comme une « recherche ». Je ne souscris pas à cette considération, car je pense que la recherche ajoute à la pratique clinique le processus de décentration, c'est-à-dire de rendre les conceptions élaborées communicables via le procédé d'écriture. Je m'appuyerai sur la construction de ma propre thèse pour illustrer ces considérations épistémologiques.

de thèse. Mais, c'est l'ensemble de ce parcours qui m'a permis, au fur et à mesure, de la penser. Je l'écrivais en introduction le parcours de thèse est atemporel, l'écriture et sa lecture n'est qu'illusion d'une temporalité.

MÉTHODOLOGIE D'UNE RECHERCHE THÉORICO-CLINIQUE

La recherche « doit exploiter la subjectivité inhérente à toute observation en la considérant comme la voie royale vers une objectivité authentique plutôt que fictive »
G. Devereux (1967a, p. 16)

L'investissement

L'investissement renvoie aux origines de la recherche, à la question que le clinicien s'est posée, généralement, dans sa clinique. Celle-ci est si investie qu'elle donne lieu à une recherche – et plus encore, à une thèse. Il est évident que toutes intuitions cliniques ne débouchent pas sur un tel travail. Je crois que si elle est investie ainsi c'est parce qu'elle résonne avec un élément propre à la vie psychique du clinicien (qui lui échappe au moins en partie).

Le projet de cette thèse fût *poussé* par une intuition clinique, qui s'origine dans ma pratique de musicothérapeute auprès d'adolescents hospitalisés. Alors musicothérapeute, je réalisais un stage dans le cadre de ma formation en psychologie clinique au sein duquel je menais un groupe de musicothérapie analytique. Alors même que j'avais eu cette pratique auprès d'autres cliniques (enfants, personnes âgées) ainsi que dans le cadre de la formation en arts-thérapies, auprès de la clinique adolescente, un « je-ne-sais-quoi » est venu surprendre ma pratique et me plonger dans une incompréhension (clinique). C'est cette intuition d'un « je-ne-sais-quoi » de différent par rapport aux autres groupes que j'avais eu l'occasion de mener[19], qui m'a poussé à une première investigation puis à l'écriture d'un mémoire de recherche. Ce mémoire s'ébauchait donc avec une question simple, très loin de ce que l'on pourrait nommer une problématique de recherche, que je formulais ainsi : qu'est-ce qui, de la clinique adolescente, me faisait éprouver cette sensation d'une différence dans ces groupes par rapport aux autres groupes menés auparavant ? Loin de vouloir appréhender cette question du côté d'une étude comparative et longitudinale, ce fût surtout, pour moi, l'occasion

[19] Cette différence était largement intuitive et subjective, ne portant en rien sur des données « significatives ».

d'interroger les enjeux des processus psychiques propres à l'adolescence et ainsi de mieux comprendre ce « je-ne-sais-quoi ».

Il me paraît évident aujourd'hui, dans *l'après-coup*, de part le travail d'analyse et de thèse qui me l'ont permis, que cette interrogation résonnait particulièrement avec ma propre expérience du sonore et de la musique lors de mon adolescence. En tout cas, cette résonnance fût très certainement le moteur d'une recherche que j'ai poussé jusqu'à l'écriture d'une thèse ; résonnance qu'il n'y eût certainement pas dans le cadre des autres cliniques rencontrées, qui, si elles ont pu aboutir à un travail de mémoire au sein de mes deux formations en musicothérapie et en psychologie, n'ont pas fait l'office d'un travail d'investigation auquel je prétends ici.

La poursuite du travail clinique m'amena à préciser ce « je-ne-sais-quoi », du moins à lui donner plus de matière, à partir d'un élément qui se répétait dans mes observations : le besoin du groupe à tendre vers l'unisson et, ainsi, de réduire dans et par le sonore toutes différences individuelles. Ce « je-ne-sais-quoi » de différent était-il son antinomie même l'indifférenciation ? Toujours est-il que ce paradoxe m'a amené à interroger la notion sur laquelle il repose : l'identité. Or, la théorisation de la musicothérapie analytique de groupe (Lecourt, 1994 ; 2007b), m'apportait une notion qui pouvait donner à ma recherche ses contours, celle d'identité sonore. Et ainsi, au fur et à mesure d'une investigation qui mêlait la pratique clinique et la théorie, je passais d'une recherche questionnant les caractéristiques de l'identité sonore *groupale*, aux enjeux des remaniements de l'identité sonore à l'adolescence, tels qu'ils pouvaient s'entendre dans le dispositif de musicothérapie analytique.

Toutefois, deux écueils se présentèrent, sur lesquels je « conclus » mon premier travail de recherche. Le premier concernait le dispositif clinique, car celui-ci, bien que pertinent, ne me permettait pas d'investiguer certains éléments pourtant cruciaux dans lesdits remaniements de l'identité sonore (à savoir, en particulier, la voix). Le second concernait la notion même d'identité sonore définit par É. Lecourt (1994). L'application de cette définition me faisait éprouver la sensation qu'elle laissait hors champ toute une partie que la clinique de l'adolescence pouvait révéler. En effet, la confrontation à cette clinique m'indiquait que l'enjeu dans la (re)construction de l'identité sonore à l'adolescence, n'était pas tant de la « reconnaître » et qu'elle soit « reconnue »[20], que d'en *éprouver* ses changements, de les

[20] Je fais ici référence aux termes utilisés dans la définition de l'identité sonore par É. Lecourt (1994, p. 53). Je reviendrai et détaillerai nettement ce point au sein du deuxième chapitre.

intégrer psychiquement, et, ainsi, qu'elle s'inscrive dans le processus de subjectivation. Afin de proposer une conceptualisation qui pouvait répondre plus spécifiquement à ce à quoi la clinique me confrontait, il me fallait alors montrer comment l'identité sonore pouvait rendre compte, au-delà d'un ensemble de caractéristiques sonores propres à un individu, d'un processus psychique, celui par lequel le sujet intègre et s'approprie son *corps sonore*. Toutefois, cette conceptualisation engageait un nouvel écueil : de quel corps parle-t-on ? La définition « telle quelle », me laissait entendre qu'il s'agissait du « corps biologique », plutôt que du « corps érotique »[21]. Or, la clinique de l'adolescence fait particulièrement entendre les problématiques du corps érotique, du fait même que ce dernier vit, à ce période, de profonds remaniements suite à l'effraction du sexuel génital. Il me fallait donc, pour me réapproprier cette notion d'identité sonore, interroger les rapports de la notion plus large d'identité (dans la théorie psychanalytique) et de ses fondements corporels, et ce, afin de pouvoir l'ancrer dans un socle métapsychologique cohérent. C'est, on le verra, de ce parcours dont je cherche à rendre compte au sein des deux premiers chapitres de cette thèse.

Quant au premier écueil, celui concernant le dispositif (clinique et de recherche), j'y reviens maintenant, en passant au second processus de la recherche théorico-clinique : l'investigation.

L'investigation

L'investigation concerne le matériel clinique, qui a permis, d'abord dans le cadre de mon mémoire, le passage d'une intuition clinique à la formalisation d'une problématique de recherche. Dans mon cas, il s'agissait d'étudier les enjeux des remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. Il m'a semblé, à tort ou à raison, que cette problématique méritait d'être plus amplement investiguée. L'espace et le temps de la thèse m'en donnaient justement les moyens. Dès lors, poursuivre l'investigation au sein du dispositif clinique qui m'avait ouvert à ces questionnements premiers m'apparut particulièrement cohérent. C'est donc par la présentation de ce dispositif que je commencerai ce point relatif à l'investigation.

La musicothérapie est loin d'être une pratique nouvelle. Dès l'origine de l'humanité, et dans toutes les cultures, le « pouvoir » de la musique, sa fonction curative, avait déjà été bien repéré (les écrits dans le champ de la musicothérapie font souvent référence à la « cure »

[21] Je reprends ici la distinction faite par C. Dejours (2001) que je définirai dans le chapitre 1.

par la musique du roi Saül par David). Ici, je ne développerai pas plus l'histoire de la musicothérapie, déjà bien écrite ailleurs (Lecourt, 2005 ; Vrait, 2019). Je dirai seulement, qu'en France, cette pratique s'est largement développée au cours des trente dernières années[22], dû à sa professionnalisation (avec la création d'une formation officielle) et son extension à la recherche[23] (Lecourt, 2017). Dans les pratiques de soins (et la recherche), on a observé ces dernières années un essor considérable de la musicothérapie dans le champ des maladies neurodégénératives – et plus particulièrement la maladie d'Alzheimer – ainsi que dans celui de l'autisme. Dès lors, on peut regretter le manque d'écrits sur la pratique musicothérapeutique dans le champ psycho(patho)logique de l'adolescence. Un manque d'écrits, du moins en France[24], ne correspondant pas à sa pratique réelle, car, sous différentes formes, la musicothérapie est bien présente dans les différentes structures pouvant accueillir les adolescents (Brault, Lecourt, 2019).

Si la pratique de la musicothérapie est diverse, comme l'indique la définition de la Fédération Française de Musicothérapie (2016)[25], la mienne est bien plus « limitée » et s'inscrit dans ce qu'É. Lecourt (2007b) nomme la « musicothérapie analytique de groupe ». Je ne suis pas un défenseur d'une éventuelle vertu « curative » de la musique. Que la musique puisse avoir cette fonction, je crois que nous en avons tous fait l'expérience. Mais, si la musique peut avoir une *fonction thérapeutique*, il ne s'agit pas pour autant d'une musico*thérapie*. Il est, à mon sens, très important de bien différencier ces deux aspects afin de ne pas tomber dans une vision très simpliste de la musicothérapie qui n'aurait dès lors pas besoin de l'effort d'une théorisation. À l'origine, l'élaboration de cette thèse fût pour moi un moyen de répondre à un manque théorique pour mieux comprendre ma pratique de la musicothérapie auprès d'adolescents. Je m'inscris dans une approche psychanalytique de la pratique de la musicothérapie. À travers le dispositif thérapeutique, je suis attentif aux processus psychiques convoquées par la médiation, ici double : le groupe et le sonore. Dès

[22] Dans un texte très récent, l'historien D. Teysseire (2019) relève l'importance de l'année 1802-1803 pour la musicothérapie en France.
[23] On notera la création du doctorat en Art-thérapies en 2013.
[24] À l'étranger, cela semble en effet moins le cas. Entre autres, on pourra se référer à la longue liste de travaux recensés par B. A. Clark, E. A. Roth, B. L. Wilson et C. Koebel (2013), à l'article de la musicothérapeute finlandaise J. Tervo (2001), ou encore à l'ouvrage de la musicothérapeute australienne K. McFerran (2010). Parmi les écrits francophones, on pourra se référer aux travaux de recherche de L. Schiltz (1999, 2000, 2008).
[25] « La musicothérapie est une pratique de soin, de relation d'aide, d'accompagnement, de soutien ou de rééducation, utilisant le son et la musique, sous toutes leurs formes, comme moyens d'expression, de communication, de structuration et d'analyse de la relation. Elle s'adresse, dans un cadre approprié, à des personnes présentant des souffrances ou des difficultés liées à des troubles psychiques, sensoriels, physiques, neurologiques, ou en difficulté psychosociale ou développementale. Elle s'appuie sur les liens étroits entre les éléments constitutifs de la musique, l'histoire du sujet, les interactions entre la/les personne(s) et le musicothérapeute » (récupéré du site de la FFM : www.musicotherapie-federationfrancaise.com)

lors, je rejoins R. Kaës lorsqu'il postule que « la médiation n'a pas de vertu thérapeutique « en soi » » (Kaës, 2002b, p. 16) ; c'est parce qu'elle est présentée et accompagnée par l'écoute et la parole du thérapeute qu'elle occasionne la possibilité d'un travail psychique[26]. Autrement dit, au-delà d'un cadre et d'une analyse portée par la théorie psychanalytique, ce qui fait sa spécificité et son originalité, c'est la prise en compte du transfert (sur le thérapeute, le groupe et l'objet de médiation), et de son corolaire, le contre-transfert (sur le(s) patient(s), le groupe et l'objet de médiation)[27]. Cette considération ne veut pas pour autant dire que toutes médiations thérapeutiques soient similaires. Le travail psychique qui s'opère n'est pas le même selon l'objet de médiation présenté. De plus, l'attache du thérapeute à l'objet de médiation n'est pas à minorer dans les processus psychiques qui se dévoilent au sein du dispositif. Le thérapeute entretient avec l'objet de médiation une relation intime, sans laquelle il n'aurait pas été conduit à l'utiliser dans le cadre psychothérapeutique. Mais, de la relation intime avec cet objet, un écart doit procéder afin de laisser les patients être susceptibles de *l'utiliser*, au sens de D. W. Winnicott (1971)[28]. Je pense que cet écart est rendu possible par la formation, la supervision et le travail d'analyse personnel.

J'en arrive maintenant aux particularités de la musicothérapie analytique de groupe. À l'origine, il s'agit d'un dispositif de recherche élaborée par É. Lecourt (1993, 2007b), nommé « communication sonore ». Ses recherches témoignèrent de la qualité de ce dispositif, véritable « voie royale », pour comprendre les liens entre structure psychique groupale et structure musicale. À mon sens, ce dispositif permet aussi d'étudier les différents enjeux de la construction de l'identité sonore (et de ses avatars à l'adolescence) : l'enveloppe sonore et les limites sonores du Soi ; le groupe vocal familial ; l'identité rythmique (je reviendrai plus précisément sur chacun de ces points tout au long de ce travail). De la recherche, la musicothérapie analytique de groupe a été ensuite grandement utilisée dans la clinique[29].

De la technique, définie par É. Lecourt, j'en reprends les principaux fondements tout en proposant des ajustements exigés par la clinique adolescente. Ce dispositif prend la forme d'une improvisation libre, par la libre association sonore, dont l'objectif est l'analyse de la

[26] En particulier pour des patients dont les atteintes psychopathologiques empêchent que ce travail psychique puisse se réaliser dans le cadre type de la psychothérapie psychanalytique.
[27] Ce dont j'ai déjà parlé dans le préambule méthodologique.
[28] Dans son chapitre « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », Winnicott (1971) explique que le sujet n'est en mesure d'utiliser l'objet que si celui-ci a été au préalable détruit, et que l'objet ait survécu à cette destruction (dans le fantasme). C'est alors peu dire du « risque » que prend le thérapeute en offrant à ses patients son propre « objet transformationnel » (Bollas, 1989).
[29] Par exemple : en thérapie familiale (Lecourt, 2014) ; auprès de patients psychotiques adultes (Julian, 2006 ; 2007) ; auprès d'enfants dits TDA-H (Michel, 2010).

relation. Il est donc proposé un travail sur et à partir du matériau sonore (séquences sonores, timbres, rythmes, mélodies, etc.). À partir de la manière dont les participants tentent « *d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons* », c'est tout un travail sur la dynamique relationnelle qui peut s'amorcer. Le dispositif révèle cet aspect du transfert qui concerne particulièrement l'axe relationnel, dans la mesure où pour réaliser une communication sonore, les membres du groupe doivent puiser dans leur propre histoire sonore et musicale. Par l'intermédiaire de ces deux différentes dimensions – intrapsychique et intersubjective – le groupe crée sa propre histoire sous une forme de narrativité sonore[30]. Au cours de chaque séance, je propose aux patients, deux séquences d'improvisation sonore, ainsi, lors de la seconde improvisation, ils ont l'occasion d'expérimenter à travers le sonore ce qui a été dit et interprété préalablement au niveau verbal. Celle-ci peut également me permettre de proposer des petites modifications à travers le sonore suite à ce qui a été verbalisé par les patients (une *interprétation* dans et par le sonore)[31]. Ces séquences sont limitées dans le temps à cinq minutes[32], et sont enregistrées, avec la consigne suivante (élaborée par É. Lecourt) : « il s'agit de tenter d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons ». Dans la mesure où cela est possible, je propose aux patients de fermer les yeux pendant l'improvisation afin qu'ils puissent se concentrer plus spécifiquement sur l'expérience sonore. Chaque improvisation est suivie d'un temps de verbalisations libres, puis de l'écoute de l'enregistrement et d'un nouveau temps de verbalisations sur l'expérience de l'écoute. Lors d'une séance un premier temps « d'accueil » est proposé, pendant lequel chacun des membres du groupe peut s'exprimer librement sur la médiation, sur leur état et sur la manière dont ils se sentent et, surtout, sur les souvenirs qu'ils ont de la séance précédente (permettant alors d'instaurer plus de continuité entre chaque semaine). Un matériel sonore, composé d'instruments variés et simples, est mis à la disposition du groupe : des instruments percussifs (djembé, tambourin, maracas…), mélodiques (kalimba, piano, guitare…) et des instruments à la fois mélodiques et rythmiques (xylophone, balafon, métallophone…)[33].

Dans le cadre de cette recherche, j'utilise le matériel de trois groupes. Les deux

[30] C'est également par cette construction historique (commencement, évolution, séparation) que le groupe prend une fonction thérapeutique en tant qu'il devient un support pour le travail thérapeutique de ses membres (Brault, Lecourt, 2019).
[31] Par exemple : le jeu du chef d'orchestre ; l'utilisation d'un seul instrument pour tous les participants ; une improvisation sans instruments ; juste avec des percussions etc.
[32] À l'origine, dans le dispositif d'É. Lecourt, les improvisations durent dix minutes. La confrontation à la clinique de l'adolescence m'a amené à passer des dix minutes initiales à cinq minutes.
[33] On retrouvera en annexe l'instrumentarium utilisé.

premiers (MAG1[34] et MAG2), étaient intégrés aux différentes médiations thérapeutiques proposées dans le service (hôpital de jour). Dans ces deux groupes, un aspect du cadre clinique normal a été modifié : j'ai enregistré les temps de verbalisations des patients. Dès lors, il me fallut avoir l'autorisation des patients et de leur parent (pour les mineurs), ce que j'ai obtenu pour les deux groupes. J'ai co-animé avec une psychologue du service le groupe MAG1 pendant six mois (une vingtaine de séance), sur la durée de mon stage. Il était composé de six patients entre seize et vingt ans (deux filles et quatre garçons). Celui-ci fût utilisé pour une première recherche (sur le même sujet) dans le cadre de mon Master 2 en psychologie clinique. Ici, dans les chapitres concernés, je reviendrai sur les hypothèses établies à partir de ce groupe pour les affiner avec mes observations du groupe MAG2. Ce dernier s'est déroulé dans la même institution, après mon recrutement en tant que psychologue (mais dans un autre service). C'est avec la même co-thérapeute (psychologue) que j'ai animé pendant sept mois ce groupe composé de sept patients (trente séances) entre quinze et dix-neuf ans (trois garçons et cinq filles). Reposant sur le même dispositif que le groupe MAG1, il avait lieu chaque semaine pendant une heure. À ces deux groupes, le troisième (MAG3) est venu s'ajouter au cours de mon travail de thèse. Ne pensant pas l'utiliser dans le cadre de ce travail, rien ne fût dit au départ de cette recherche, je ne leur en ai parlé que bien après, en leur demandant l'autorisation de pouvoir écrire sur eux (chaque membres du groupe a donné son accord[35]). Pour ce groupe, il n'y eut pas d'enregistrement des verbalisations. Il avait lieu chaque semaine pendant une heure dans un centre d'accueil thérapeutique pour adolescents. Une stagiaire psychologue était présente en tant qu'observatrice (non participante). Au départ quatre, au bout de trois séances, il ne furent plus que deux patients (Clara, quinze ans et Carl, dix-sept ans) au bout de trois séances[36], et ce pendant une longue période (douze séances) pendant laquelle j'ai été amené à improviser avec eux (on en verra une illustration clinique dans le chapitre 5), avant qu'un nouveau groupe de quatre patients ne se reforment pour quinze autres séances (les deux nouveaux patients avaient quinze et seize ans). Ce groupe s'est arrêté suite à mon départ du centre d'accueil thérapeutique.

Les recherches d'É. Lecourt (2007b) ont permis la création de grilles d'analyses pour ce dispositif. Pour moi, elles ne sont pas « recherche-dépendants », c'est-à-dire qu'elles me

[34] MAG en référence à Musicothérapie Analytique de Groupe.
[35] Avec un contentement certain.
[36] Un patient a déménagé en province à la surprise de tous. L'autre a préféré arrêter le groupe (j'en reparlerai plus loin).

servent dans ma pratique clinique quotidienne. À mon sens, elles sont plus à envisager comme des « outils » que des « matériaux » constitutifs de l'analyse des séances de groupe (qui seront présentées tout au long de cette thèse). D'ailleurs, tous ces outils n'ont pas forcément servi à l'analyse des groupes, ils sont plutôt un support de l'observation groupale – dont, on le verra, la densité exige leur utilisation. Ma pratique m'a amené à modifier ceux appris aux côtés d'É. Lecourt et d'I. Julian. En effet, ces outils ont été au fur et à mesure reliés et intégrés à l'ensemble des outils psychanalytiques qui fondent mon cadre de travail et d'écoute, permettant ainsi une écoute flottante et rendant moins nécessaire l'application à la lettre de ces grilles de lecture. Aussi, en plus de ceux utilisés habituellement en musicothérapie analytique de groupe, d'autres, qui ne sont pas propres à ce dispositif sont venus s'ajouter. On trouvera en annexe le contenu de ses différents outils : la méthode d'observation et de prise de notes (Drweski, Voyatzis & Robert, 2014) ; la fiche d'analyse d'une séance de musicothérapie analytique de groupe (Lecourt, 2007b) ; la fiche d'analyse individuelle des modalités d'expression sonore et musicale dans le groupe ; la grille d'analyse des instrumentariums du groupe (I. Julian, *in* Lecourt, 2007b).

Si la musicothérapie analytique de groupe me semble être un dispositif particulièrement révélateur de l'identité sonore, ce n'est pas le seul que j'ai utilisé dans le cadre de cette recherche. En effet, mon travail de psychologue clinicien dans un centre de consultation m'a amené à rencontrer de nombreux adolescent(e)s, dont le processus psychothérapeutique a, par moment, révélé des aspects de leur identité sonore.

Au départ, le propre de la technique psychanalytique se trouve justement dans l'acte de parole : « Il ne se passe entre eux rien d'autre que ceci : ils parlent ensemble… L'analyste convoque le patient à une certaine heure de la journée, le laisse parler, l'entend, puis il parle et le laisse écouter » (Freud, 1926b, p. 33) – tout se passe dans le sonore. Lorsque Emmy von N… dit à Freud : « *Ne bougez pas ! Ne dites rien ! Ne me touchez pas* » (Freud, Breuer, 1895, p. 38), elle le *vocifère*, traduisant autant le « frisson d'horreur » que trahissant, à mon sens, le frisson d'excitation lié à l'histoire de l'apprenti qui, « après avoir ligoté un jeune garçon, lui avait fourré une souris blanche dans la bouche » (ibid.). Cette injonction d'Emmy renverse la technique de la suggestion et préfigure les modalités principales du cadre analytique[37]. Les mots sont des sons, ils ont un timbre, une hauteur et une durée, qui peuvent donner à entendre

[37] Aussi, on verra plus loin que le cas d'Emmy laisse entendre des enjeux du corps sonore particulièrement intéressant à analyser (cf. Chapitre 6).

la part affective de la parole, la *musique du langage*, véhiculée par la voix. Par elle, émerge un contenu de la psyché du patient qui se trouve parfois bien loin dans les profondeurs de l'inconscient : « les caractéristiques de la parole de l'analysant creusent le lit d'une perception souvent ignorée d'elle-même » (Barande, 1976, p. 541). Ainsi, sans qu'il soit question de musicothérapie ou de contenus concernant la musique, le travail psychanalytique est par essence sonore. De ce fait, mon outil de recherche ne paraît pas tant être du côté de grilles de lecture et d'analyse des contenus de séances, que le dispositif soit individuel ou groupal, avec ou sans médiation, mais, comme toujours en psychanalyse, du côté de l'écoute et de l'analyse des mouvements transférentiels. Ainsi, je montrerai comment, au-delà de la parole et de ses caractéristiques sonores, d'autres signes (sonores) s'actualisent dans le dispositif psychanalytique, qui trahissent, pour qui veut bien l'entendre, les méandres dans les remaniements adolescents de l'identité sonore. Ce peut être, par exemple, une main sur une bouche (Harmonie), une fixation sur des bruits de respiration (Pierre) ou sur des bruits de mastication, des hallucinations acoustico-verbales (Daniel, Christian).

Ainsi, en musicothérapie comme en séance de psychothérapie individuelle, le recours à la musique, dont les adolescents parlent plus que volontiers en séance, s'offre selon moi comme le moyen naturel d'explorer les effets des expériences du corps sonore (Lucas).

Enfin, la littérature psychanalytique regorge de cas cliniques qui m'ont permis d'illustrer de nombreux points abordés tout au long de cette thèse. Des cas, déjà publiés, mais dont je propose une nouvelle lecture (écoute) au regard de mes hypothèses : l'aphonie de Dora et de Rosalie (Freud), les deux histoires d'adolescents à la mue faussée, relatées par S. Ferenczi (1915), le cas de Rocky (Szwec, 1993) ou encore celui de Christian (Lelord, 1993). Des « cas », non directement cliniques, issus de références culturelles, telles que la mythologie (le dieu Pan, la nymphe Écho), le conte (La petite sirène), ou encore, le cinéma (Andrew Neiman du film *Whiplash*), qui, au-delà d'illustrer mes hypothèses, seraient, à mon sens, les témoins du caractère « universel » de la problématique des expériences du corps sonore à l'adolescence.

La diversité de la clinique sur laquelle je propose de m'appuyer (groupes de musicothérapie, séances individuelles, cas cliniques de la littérature, mythes et références culturelles) illustre ainsi la manière dont l'écoute et l'analyse de l'identité sonore et de ses variations seraient fondamentalement une voie d'accès à l'inconscient. J'évoquais précédemment que la vocalisation, entre autres, détient cette qualité (si et seulement si, une

oreille y prête attention) d'informer des contenus psychiques pourtant bien cachés dans les profondeurs de l'inconscient. J'y reviens maintenant, en mettant en valeur ce qui, à mon sens, est l'outil d'investigation qui fait de la recherche en psychanalyse sa spécificité, le contre-transfert.

L'outil principal d'investigation dans la recherche théorico-clinique : le contre-transfert

Dès ces débuts, le traitement psychanalytique a fait naitre des questionnements éthiques, surtout par rapport à l'analyse de femmes (il n'est sans doute alors pas anodin qu'après Freud ce sont des psychanalystes femmes, telles qu'entre autres Ella Sharpe, Paula Heimann et Lucia Tower, qui vont se saisir de la notion de contre-transfert). Ainsi, la notion de contre-transfert apparaît sous la plume de Freud dans sa lettre du 7 juin 1909 en réponse à celle de C. G. Jung où ce dernier confiait sa liaison avec l'une de ses patientes, Sabina Spielrein : « Il nous pousse ainsi la peau dure qu'il nous faut, on devient maitre du « contre-transfert » dans lequel on est tout de même chaque fois placé, et on apprend à déplacer ses propres affects et à les placer correctement » (Freud, Jung, 1906-1909, p. 309). C'est en 1910 que Freud revient dessus, en faisant implicitement référence à sa correspondance avec Jung, pour mieux en esquisser les enjeux : il faut que le psychanalyste « reconnaisse et maîtrise en lui-même ce contre-transfert » (Freud, 1910a, p. 27). Là où pour Freud, l'analyste doit avant tout maîtriser le contre-transfert (sans pour autant le nier[38]), P. Heimann (1950), quant à elle, est la première à l'envisager comme un outil au service de la cure analytique et ainsi devient l'instrument même pour l'investigation de l'inconscient du patient.

Très certainement inspiré par l'approche de P. Heimann, G. Devereux (1967a) inscrit le contre-transfert au fondement de la recherche scientifique. Reprenant l'épistémologie freudienne[39], il propose comme deuxième principe fondamental[40] de la recherche scientifique « l'effet de l'observateur » et la prise en considération du « contre-transfert du chercheur ». G. Devereux met en garde les chercheurs qui, face à l'angoisse suscitée par les données des sciences du comportement, interposent entre eux et leurs sujets un certain nombre « d'écran

[38] On peut aussi entendre autrement cette phrase de Freud (1914b, p. 113) si on l'envisage avec l'idée que l'analyse du contre-transfert est un des éléments du maniement du transfert : « C'est dans le maniement du transfert que l'on trouve le principal moyen d'enrayer la compulsion de répétition et la transformer en une raison de se souvenir. »
[39] Que j'ai évoqué précédemment.
[40] Le premier étant le complémentarisme.

filtrant » pour éliminer toutes déformations dues à la subjectivité de l'observateur, pensant ainsi aboutir à une objectivité se voulant presque incontestable. Au contraire, pour G. Devereux, la subjectivité de l'observateur est au cœur de la recherche. Il va même jusqu'à dire que « ce n'est pas l'étude du sujet, mais celle de l'observateur, qui donne accès à *l'essence* de la situation *d'observation* » (ibid., p. 19). Imaginons n'importe quel instant clinique dans le cadre d'une recherche : pourrait-on dire que le comportement et les activités – les contre-attitudes – du clinicien-chercheur au sein du cadre de l'observation perturbent l'« objectivité » de ce dernier et donc les résultats de la recherche ? « Observer est rarement neutre. Observer peut conduire à perturber ce que l'on croit simplement étudier », écrit J.-C. Ameisen (2014, p. 235). En suivant la ligne épistémologique de G. Devereux, il me paraît nécessaire de prendre en considération ces contre-attitudes (l'effet de l'observateur) et d'analyser le contre-transfert dont elles sont issues. Au-delà de l'acte manifeste, sa racine latente est d'une grande richesse tant pour la recherche que pour la clinique, et je crois que cette considération est la pierre angulaire de la perspective psychanalytique. La recherche « doit exploiter la subjectivité inhérente à toute observation en la considérant comme la voie royale vers une objectivité authentique plutôt que fictive » (Devereux, 1967a, p. 16).

Dans un travail plus ancien (Brault, 2017a), j'avais proposé l'hypothèse d'un contre-transfert spécifique en musicothérapie, le « contre-transfert sonore et musical ». Selon mon hypothèse, la musicothérapie réceptive mettrait en exergue la part plus musicale du contre-transfert définit comme l'ensemble des réactions du musicothérapeute vis-à-vis des musiques diffusées dans le cadre des séances et nous renseignant sur l'état de la relation patient-musicothérapeute, autrement dit sur l'état affectif et les mouvements psychiques du patient dans le cadre de la rencontre musicothérapeutique. La musicothérapie active nous renseignerait de la même manière, mais via un canal purement sonore (les improvisations individuelles ou groupales). Aujourd'hui, je suis bien moins en accord avec cette proposition – peut-être parce que je n'ai plus tant ce *besoin de spécificité* – sans renoncer non plus à l'idée que ces canaux, sonore et musical, soient des voies d'accès à l'inconscient. Il s'agirait alors plutôt d'une « forme » du contre-transfert que d'un contre-transfert spécifique à cette clinique (à l'instar de ce que C. Potel (2015) nomme le « contre-transfert corporel »[41]). D'ailleurs, on l'a vu, concernant le dispositif analytique, I. Barande (1976), évoque que la « matérialité sonore » (mélodies, effets de voix, postures vocales, ambiance sonore, substance vocale[42]), à

[41] Il me semble que D. Anzieu (1983b) avait déjà posé quelques jalons pour l'introduction d'une telle notion.
[42] Je reprends ici ses termes.

elle-même ignorée de l'analysant, est une donnée essentielle du transfert : « Le ton fait une musique qui, plus impérativement que les contenus, peut sauver l'analyse du contre-transfert de la pente glissante des refoulements » (Barande, 1976, p. 544). Dans le cadre des dispositifs analytiques groupaux, R. Kaës (2010) fait un constat similaire, et propose, à l'instar d'É. Lecourt (1994), la notion d'« écoute multiple » qui permettrait de toucher à la polyphonie du discours communiquée dans les groupes, voire même au « parloir interne » du sujet transféré dans l'actuel du groupe thérapeutique (ou de formation). Passons du sonore au musical avec ce que V. Estellon (2009b, 2014) nomme le « contre-transfert musical », en évoquant ces moments de la cure où, alors qu'il n'écoute plus la parole de ses patients (dits « difficiles »), il se chantonne intérieurement des airs de musique :

> C'est dans l'après coup de la séance que put être mesuré combien les paroles de la chanson ne sont pas anodines et que certains airs de musique permettent d'introduire un écart dans l'écoute à un moment où il ne semble plus possible d'entendre, lorsque l'écoute est devenue prisonnière d'images captivantes et/ou otage des effets d'un transfert paradoxal. (Estellon, 2014, p. 15).

L'oreille du musicothérapeute, du psychologue ou du psychanalyste, n'est pas tant celle du corps biologique (dont le médecin use, au chevet du patient, pour écouter (*ausculare*) les maux/mots du corps), mais plutôt, celle du « corps érotique » (Dejours, 2001), ce corps que nous habitons et que nous éprouvons, ce corps où « la subjectivité s'éprouve elle-même » (ibid., p. 11) et, dès lors, dans et par lequel peut résonner la subjectivité du patient. Notre oreille, celle de notre corps érotique, est *affecté* par les mots, mais plus encore, par ce qui véhicule « l'affect d'existence » (Green, 1976a)[43], la (*vive*) *voix* (Fonagy, 1983 ; Castarède, 2017). Le contre-transfert est, entre autres, « informé par la vocalisation » comme l'écrit I. Barande (1976) et on verra comment il a pu me donner à en entendre les méandres dans les remaniements de l'identité sonore de Victor (Chapitre 3), de Julia ou encore de Diane (Chapitre 6).

Toutefois, si l'investigation des processus psychiques est le procédé même de la technique psychanalytique (Freud, 1923b), je crois qu'elle ne se suffit pas pour démontrer la spécificité de la démarche de recherche en psychanalyse. En plus de l'investissement, un troisième processus me paraît déterminant, ce qu'A. Ciccone (1998) nomme la « décentration » qui, à mon sens, renvoie la méthodologie de l'écriture.

[43] « Sentiment de cohérence et de consistance, support du plaisir d'exister, qui ne va pas de soi, qui doit être infusé par l'objet (l'élément féminin pur de Winnicott) et qui se montre capable de tolérer l'admission de l'Autre et la séparation avec lui » (Green, 1976), p. 61).

La décentration : méthode et démarche de l'écriture clinique

« Écrire, c'est entendre la voix perdue. »
P. Quignard (1993, p. 94)

La décentration renvoie à l'écriture dont l'objectif est la production de connaissances communicables. C'est, je crois, par l'écriture que les intuitions premières (investissement) qui *pousse* à l'observation (investigation), sont ensuite *transformées* en hypothèses. Ce processus de transformation passe par l'écriture des cas, *l'écriture clinique*.

Il me semble que ce troisième processus provoque un retour de/sur les deux autres précédemment avancés. En effet, si la recherche en psychanalyse convoque nécessairement ce troisième processus de décentration, elle invite, dès l'origine de son initiative, à l'écriture. On peut alors même se demander si ce n'est pas l'envie (le besoin ?) d'écrire sa clinique qui pousse à l'investissement d'une recherche. Pourquoi écrire ? Les réponses ne manquent pas… Écrire, c'est laisser une trace, un souvenir de soi parmi les vivants, cette « petite partie détachable de la mort » par laquelle le Je s'accorde le droit à ce « petit bout » d'immortalité (Aulagnier, 1979, p. 211). Écrire, c'est « entendre la voix perdue », dit P. Quignard. Mais laquelle ? Si l'on suit sa pensée, cette voix, c'est celle de l'enfance, celle qui nous offrait la possibilité de rester dans la fusion avec la voix-mère, celle qu'on a perdue lors de l'entrée en fonction du pubertaire. . Or, si le sonore fonde l'identité, rien n'en garantit qu'il en reste une quelconque trace, à l'inverse de l'écriture. Il s'agirait ainsi d'un travail de transformation qui trouverait son essence dans le travail de séparation originaire… à l'instar du processus pubertaire. L'écriture permettrait-elle de « muer la mue même » (Quignard, 1987, p. 34), à l'instar de la composition (*l'écriture* musicale) ?

Un autre chemin menant à l'écriture me paraît déterminant renvoyant plutôt au processus d'investigation : « Peut-être la passion d'écrire résulte-t-elle parfois de l'impuissance à dire, et même à penser. Peut-être n'écrit-on qu'à partir de son aphasie secrète, pour la surmonter autant que pour en témoigner » (Pontalis, 1990, p. 105). Cette interrogation de J.-B. Pontalis me paraît fondamentale à prendre en considération dans le processus d'écriture que convoque la recherche en psychanalyse. Je crois, en effet, qu'écrire c'est chercher à traduire pour mieux penser l'incompréhension que peut provoquer la clinique. Dans mon cas, ce fût, j'en parlais avant, ce « je-ne-sais-quoi » de la clinique

musicothérapeutique de l'adolescence. Ce n'est alors que dans un second temps que l'on souhaite partager (rendre communicable) la découverte qu'à tort ou à raison on pense avoir dénichée. Toutefois, « rendre communicable » soulève des écueils méthodologiques importants. J'en dégagerai ici trois. Comment traduire ? (et en particulier une clinique du non-verbal, une clinique du sonore). Comment traduire sans trahir ? Et, enfin, comment rassembler l'ensemble des observations pour les rendre intelligibles et communicables ?

Comment traduire ? Dans le cadre de ce travail, il m'a fallut traduire deux types de données cliniques, individuelles (psychothérapies) et groupales (musicothérapies), pour réaliser deux types d'études de cas. La première paraissait plus simple à accomplir dans le travail d'écriture (j'en parlerai dans le point suivant). Le plus ardue fût donc de traiter puis de traduire le matériel groupal et, ce, pour deux principales raisons : la densité du matériel à chaque séance ; la traduction par les mots d'un matériel qui s'inscrit dans une autre « scène », celle du sonore. Concernant la densité du matériel, un « pré » travail de décondensation m'a paru nécessaire – non sans un risque évident d'une perte d'une certaine partie du matériel clinique – avant de passer à l'écriture. Celui-ci repose sur deux outils : la méthode d'observation et de prises de notes (Drweski, Voyatzis & Robert, 2014) et le tableau pour l'analyse descriptive (Lecourt, 2007b), véritable « partition » des séquences d'improvisations sonores. De plus, ce deuxième outil a largement servi pour une première traduction du matériel sonore : la partition devant les yeux, en plus des enregistrements audio, m'a permis de traduire en *mots* les différentes *suites sonores*. Si les recherches d'É. Lecourt (2007b) ont contribué à recenser de nombreux éléments de langage propres à l'expérience sonore en musicothérapie analytique de groupe[44], cette transcription a quand même nécessité l'utilisation de dictionnaires bien spécifiques (Augoyard, Torgues, 1995 ; De Candé, 1961 ; Danhauser, 1994 ; Siron, 2004).

Comment traduire sans trahir ? Comment respecter l'anonymat des personnes rencontrées sans trop *trahir* les données cliniques ? À cette question éthique, la loi Jardé[45] donne certains contours. Certes, dans mon cas, la recherche est « non interventionnelle », ne nécessitant donc aucun « consentement libre et éclairé »[46], seulement l'information et l'absence d'opposition. Celle-ci a été rendue possible pour mes groupes, car sachant que

[44] Par exemple : le brouillage sonore, le tapis sonore, le fantasme de grand chaos…
[45] Loi 2012-300 du 5 mars 2012 (http://www.anrs.fr/sites/default/files/2017-07/typologie_recherche.pdf).
[46] J'ai toutefois considéré que l'enregistrement des séances dans leur intégralité (avec les verbalisations) rendait cette recherche, pour les groupes MAG1 et MAG2, « interventionnelle », d'où la demande de consentement libre et éclairé écrite (pour les patients et leurs parents).

j'allais écrire sur eux, j'ai préféré en parler aux patients et obtenir leur autorisation. La complexité éthique se situe davantage pour les suivis individuels, car, dans mon cas, les patients dont je parle tout au long de ce travail ne sont pas venus consulter *sachant* que je réalisais cette recherche. Moi-même, tout au long de leur suivi, je ne sus pas que j'allais plus tard écrire sur eux. C'est au cours de la rédaction de ce travail que les souvenirs de ces patients sont venus s'y adjoindre et j'ai considéré important, malgré l'absence d'information, d'écrire sur eux. Afin de répondre à cet écueil éthique, j'ai procédé de deux manières : ne pas écrire sur des suivis en cours ; et, transformer suffisamment l'histoire de ces patients pour qu'ils ne se reconnaissent pas (ou qu'un tiers ne les reconnaissent pas). Dès lors, j'ai fait le choix de ne relater que ce qui des suivis pouvaient servir à illustrer mes hypothèses (par exemple, on ne trouvera pas d'anamnèse des patients) ainsi que de ne pas présenter les institutions dans lesquels j'ai rencontrées ces patients. De plus, j'ai transformé une partie du matériel, à partir de la technique du « détail(s) en trop »[47]. Ceux-ci apparaissent dans l'étude de cas pour contribuer à l'anonymat, ils ne sont en aucun cas utilisés comme « données clinique » et, de fait, ne sont pas sujets à l'analyse du cas.

Au-delà d'une seule *traduction*, c'est-à-dire qui serait sous-tendue par le désir de retranscrire le plus fidèlement possible le(s) patient(s) et ses/leurs problématiques, il s'agit bien sûr d'un travail d'analyse et donc *d'interprétation* de la dynamique psychique et des mouvements transférentiels en jeu. Par essence subjective, l'interprétation ne prend son sens que dans un moment donné du travail psychanalytique et, dès lors, s'offre à des potentialités de transformation.

J'en arrive au troisième écueil ; « l'écueil » même (du latin *ex-colligere*, « action de rassembler »). Il me semble que celui-ci est (en partie) traitable par et dans le plan de thèse. L'écriture du plan est en elle-même une recherche, car c'est, à mon sens, par elle que le lecteur peut appréhender l'objet même de la recherche (peut être plus encore qu'en lisant la problématique) et, en même temps, les « résultats ». La méthode hypothético-déductive offre un plan « type », que l'on apprend dès la première année de licence en psychologie (en tout cas à Paris Descartes), et que l'on nomme couramment l'IMRaD[48]. Si celui-ci a l'intérêt de témoigner de l'histoire de la recherche, je crois qu'il ne peut rendre compte des spécificités du processus de recherche théorico-clinique qui n'est pas développemental (comme dans la recherche expérimentale), mais se forme par les allers et retours entre la clinique et la théorie.

[47] Je dois cette technique à F. Coblence auprès de laquelle j'ai suivi une formation à l'écriture clinique.
[48] Introduction Méthode Résultat *and* Discussion.

Ici, le parcours de recherche est transcrit dès les premiers paragraphes de ce préambule méthodologique qui, en outre, m'a permis d'asseoir les fondements de la recherche en psychanalyse sur laquelle mon propre travail repose. La suite rend compte de la théorisation que j'ai cherché à concevoir à partir de mes intuitions cliniques, de la théorie et de l'investigation. C'est bien pour cette raison que je ne peux suivre le plan « type » (revue de la littérature, observations, résultats) dans la mesure où la théorie et l'investigation clinique sont intriquées, avec l'objectif d'en faire ressortir des hypothèses de travail. La première partie m'amènera à témoigner de l'utilité du concept d'identité corporelle et d'identité sonore pour la psychanalyse (Chapitre 1). En outre, elle montrera la manière dont se constitue l'identité sonore à l'aune de la vie psychique (Chapitre 2). C'est sur cette base que je proposerai dans la deuxième partie une conceptualisation relative aux réaménagements de l'identité sonore à l'adolescence (Chapitre 3), en investiguant les effets du pubertaire sur l'enveloppe sonore, les limites sonores du soi et le groupe vocal familial. Cela m'amènera à proposer deux modalités possibles d'intégration de la violence sonore pubertaire : la musique et le langage (Chapitre 4). Enfin, dans une troisième partie, je poursuivrai l'investigation de cette problématique en établissant un *focus* sur deux caractéristiques de l'identité sonore qui me semble déterminantes à l'orée du pubertaire : l'identité rythmique (Chapitre 5) et l'identité vocale (Chapitre 6).

*

À travers ce préambule, j'ai cherché à mettre en évidence les principes méthodologiques de la recherche en psychanalyse. Montrant que celle-ci ne peut se penser qu'au pluriel, je me suis particulièrement arrêté à l'une de ses formes, la recherche théorico-clinique, sur laquelle ce travail repose. À l'issue de ce premier point, je propose de dégager l'hypothèse que ce type de recherche, pour être communicable tout en conservant ses spécificités, prendrait la forme d'un *essai théorico-clinique* (d'où le sous-titre de mon travail).

Des différentes entrées du mot « essai » dans le *Littré*[49], trois ont particulièrement retenu mon attention. La première renvoie à la forme que je souhaite donner à cette thèse : « Ce n'est qu'un essai sur la matière ». La seconde illustre ma méthode de recherche : « Faire l'essai, ressentir, éprouver ». Enfin, la troisième témoigne du but vers lequel je tends : « L'essai se fait pour savoir si une chose convient, si elle peut être employée ».

[49] Dictionnaire de la langue française par Émile Littré (1873-1877).

« L'essai » plus que la « thèse », qui renvoie à « l'action de poser » (*Littré*), traduit le parcours de recherche qui a été le mien, son processus, c'est-à-dire un « travail qui débouche sur une transformation » (Cahn, 2006, p. 8). Un travail « théorico-clinique » car, ce sont bien les allers-retours permanents entre clinique et théorie qui forment le cadre de cette recherche. « Faire l'essai, ressentir, éprouver », voilà ma démarche de recherche qui fait référence à l'épistémologie psychanalytique : « Le véritable commencement de l'activité scientifique consiste plutôt dans la description de phénomènes, qui sont ensuite rassemblés, ordonnés et insérés dans des relations. » (Freud, 1915b, p. 11). La méthode psychanalytique promeut une recherche *en* clinique pour mettre la lumière sur des phénomènes, potentiellement déjà observés, que l'on s'essaye à conceptualiser par cette constante articulation entre théorie et clinique. Ainsi, ma problématique de recherche est-t-elle « explorée » *par* et *dans* la clinique : la mienne, celle des groupes de musicothérapie analytique et celle de psychothérapies d'adolescents. Dans la lignée épistémologique de ce que Freud proposait dès 1901, je conçois que c'est à partir des phénomènes psychopathologiques qu'il est possible de proposer une compréhension du « normal ». Or, il me semble que ma clinique d'adolescents – dont la souffrance revêt des formes multiples – m'a donné accès aux effets des « ratés » d'intégration de l'identité sonore ; témoignant, en retour, de sa fonction au sein du processus d'adolescence. En « complémentarité » (Devereux, 1972), des données issues de travaux en anthropologie ainsi que de la mythologie viennent illustrer, alimenter et compléter celles issues de la clinique. La troisième entrée du *Littré* susmentionnée rend bien compte du but, du mien certes, mais aussi celui qui me semble être propre à la recherche en psychanalyse : ce n'est pas tant de montrer la « véracité » ou la « réfutabilité » d'une hypothèse plutôt que d'en indiquer son utilité pour la clinique et pour la compréhension du fonctionnement psychique humain – l'un n'allant pas sans l'autre. À travers cette thèse, je souhaite surtout témoigner de l'intérêt clinique d'écouter ces manifestations sonores que les adolescents donnent à entendre pour pouvoir ensuite les penser et envisager leur fonction. Cette écoute peut aussi amener à repenser le cadre clinique initial jusqu'à proposer des espaces thérapeutiques différents afin de transformer ces « ratés », plus ou moins intenses, d'intégration de l'identité sonore.

PREMIÈRE PARTIE

UNE (RE)DÉCOUVERTE : L'IDENTITÉ SONORE

Au-delà d'un « détour » théorique, cette première partie trace le chemin qui conduira à la seconde relative à l'identité sonore à l'adolescence. Celui-ci me paraît nécessaire, car si la notion d'identité est loin d'être une évidence dans la théorie psychanalytique, celle d'identité sonore l'est encore moins.

Dans un premier temps, je chercherai à montrer que la psychanalyse peut s'enrichir du concept d'identité, malgré ses limites, en postulant que l'identité (en psychanalyse) n'est pas autre chose que l'identité corporelle. Après avoir montré comment l'identité corporelle se construit par un processus d'intégration des expériences du corps (érotique), ainsi que ses avatars à l'adolescence (Chapitre 1), je définirai la notion d'identité sonore (Chapitre 2), comme l'une des modalités de l'identité corporelle. Au-delà d'une « simple » modalité, je poserai l'hypothèse que le sonore, plus que tout autre registre sensoriel, permet de mieux comprendre comment se construit l'identité du sujet. De plus, j'expliquerai comment ces deux concepts peuvent s'appuyer sur le socle métapsychologique de P. Aulagnier.

Cette première partie me permettra de poser les premiers jalons pour témoigner de l'utilité du concept d'identité sonore pour la psychanalyse (et le psychanalyste). Cette hypothèse sera particulièrement investiguée dans la seconde partie en procédant à un focus sur l'adolescence.

Chapitre 1.
Un détour nécessaire : de l'identité (et) du corps

« *Je suis homme par mes mains et mes pieds, mon ventre, mon cœur de viande, mon estomac dont les nœuds me rejoignent à la putréfaction de ma vie*. »

Antonin Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer*, 1926.

1. Préliminaires épistémologiques

« L'être humain ne voit sa forme réalisée totale, le mirage de lui-même, que hors de lui-même », écrit J. Lacan (1999, p. 160). Je crois que cette formulation illustre parfaitement ce que la psychanalyse « fait » à la notion d'identité : elle la « défait ». Freud (1933) postule en un sujet « décomposé » (*Zerlegung*) et ainsi *dé-couvre* et déconstruit l'empire du Moi, au sens qu'en lui donne la philosophie de son époque, en particulier dès l'introduction de sa deuxième topique : le Moi devient un serviteur soumis aux exigences de trois despotes, le Ça, le Surmoi et la réalité extérieure (Freud, 1923a, 1933). Si ce que Freud écarte avec l'introduction de la psychanalyse, c'est l'idée de l'auto-conservation et de l'unité du sujet comme impératif du développement humain (Oppenheimer, 2010), cette critique me paraît loin d'être si évidente.

Dans sa même conférence de 1933, Freud donne une nouvelle mission au Moi, celle de se dégager du Ça dans le but de la conservation de soi : « *Wo Es war soll Ich werden* », « là où du ça était, du moi doit advenir » (Freud, 1933, p. 163). Dans la suite et fin de son œuvre, Freud se penchera nettement sur la question de la conservation du moi pour la problématique du vacillement identitaire qui, s'il est temporaire, permettrait un sentiment de cohésion du moi (Freud, 1919, 1936). En outre, il met en avant l'idée que la névrose est une perte de l'état unitaire du Moi et que sa tâche serait justement de faire la synthèse de la pluralité des identifications (Freud, 1928). La problématique du vacillement pose la question de la conservation du soi et donc de l'identité. Quelques années plus tard, Freud reviendra sur les relations entre l'appareil psychique et le monde extérieur : si le « ténébreux Ça » ne communique pas directement avec la réalité, les pulsions qui agissent en lui et leur besoin de satisfaction peuvent pour autant « entrainer la perte de l'individu » (Freud, 1938b, p. 73). Il revient au Moi la tache de négocier entre l'exigence pulsionnelle et le principe de réalité, afin de sauvegarder son intégrité, « la conservation de soi » (ibid., p. 74). Ainsi Freud introduit-il le soi, au sens de la personne propre. Outre ce court passage, Freud ne s'est pas intéressé dans son œuvre à définir le « Soi » comme une instance.

Ces successeurs, et en particulier les tenants de l'*Ego*- puis de la *Self-Psychology*, en feront leur cheval de bataille. Il s'agissait pour eux de clarifier l'ambiguïté du « Moi » freudien qui d'un côté est objet de l'amour narcissique (Freud, 1914a), et de l'autre une

instance par essence divisée, « esclave » même du Ça et du Surmoi (Freud, 1933). C'est ce Moi, plus complexe, qui va occuper les psychanalystes après Freud du courant de l'*Ego-psychology* avec la volonté de le décomplexifier en le maintenant du côté de l'auto-conservation, tout en introduisant la notion de *self* correspondant au pôle de l'investissement narcissique (Hartmann, 1950 ; Lichtenstein, 1976). Pour H. Hartmann (1950), le *self* est synonyme d'individu, de sujet, d'identité ; il se réfère à l'investissement de sa propre personne, se son corps et de son organisation psychique[50]. Dans cette lignée, E. H. Erickson (1968) conceptualise, le premier, la notion d'identité en psychanalyse. Il propose toute une génèse de l'identité en envisageant le développement de l'être humain en une succession de « crises » (huit) dont l'issue, si elle est positive, renforce toujours l'unité interne et donc le sentiment d'identité. E. H. Erikson s'éloigne assez franchement de la théorie freudienne en proposant une théorie du développement humain très linéaire et qui réserve une grande place au social, tout en évinçant la question du développement psycho-sexuel et la problématique de l'inconscient. Cette critique vaut également pour H. Lichtenstein qui, reprenant l'idée freudienne d'un appareil psychique gouverné par des « principes » (de plaisir et de réalité), propose le « principe d'identité » comme régisseur de l'existence même de l'être humain. Toutefois, H. Lichtenstein (1976) s'éloigne de la perspective ericksonienne de l'immuabilité identitaire en introduisant un mouvement binaire au sein de la construction identitaire se définissant par *la capacité de rester le même au sein du changement*. Il propose ainsi une psychogénèse de l'identité : celle-ci se formerait à partir des expériences de contact corporel à la mère et de la séparation avec elle, qu'il envisage comme une expérience de miroir. Si sa théorie m'apparaît fondamentale pour penser l'identité en terme processuel, entre permanence et changement (entre « invariant » et « transformations »), je rejoins J.-B. Pontalis (1977) et A. Oppenheimer (2010) pour dire qu'elle ne peut s'inscrire dans l'épistémologie psychanalytique du développement identitaire en ce qu'elle efface la référence à la sexualité[51].

[50] Cette conceptualisation est proche de la notion de « frontière du Moi » que P. Federn définit comme « la perception de l'étendue de notre sentiment du moi » (Federn, 1943, p. 297). De même que celle de M. Klein qui distingue du moi, le soi qu'elle définit comme « l'ensemble de la personnalité et comprend non seulement le moi mais toute la vie pulsionnelle que Freud a désignée par le terme de *ça* » (Klein, 1959, p. 100). C'est aussi à partir de ce *self* de H. Hartmann que H. Kohut (1971) puis D. W. Winnicott (1960, 1971, 1989) vont établir leur propre conception.

[51] En effet, la psychanalyse pose avec la bisexualité psychique la question du conflit identitaire (Freud, 1923a). La bisexualité originaire est refoulée avec le déclin du complexe d'Œdipe ; le garçon s'identifie au père pour consolider sa « masculinité » et s'affirmer dans son hétérosexualité et la fille à sa mère. On se retrouve ici face à un point de butée chez Freud, qu'a bien relevé la philosophe J. Butler (2006), montrant qu'outre la paradoxalité entre bisexualité originaire et prédispositions masculines et féminines, la thèse de Freud « ne rend pas possible l'homosexualité » (Butler, 2006, p. 152). Toutefois, il faut accorder à la psychanalyse, et à Freud en premier lieu, une pensée qui complexifie drastiquement la question du sexe, du genre et de la sexualité, justement possible

Ce premier point permet d'entrevoir deux voies possibles pour envisager une conception processuelle de l'identité. La première renvoie à la problématique du vacillement identitaire, c'est-à-dire, le conflit constant entre la permanence et la transformation du corps dans le temps (1). La seconde, bien évidemment reliée à la première, concerne la problématique du rapport entre l'identité et le sexuel (2). L'une comme l'autre témoigne à mon sens d'une et même chose : une conception processuelle de l'identité en psychanalyse n'est possible qu'en l'envisageant dans son ancrage à la corporéité. L'identité : c'est le corps, pourrait-on dire ; ou plutôt l'intégration psychique de la permanence du corps et de ses transformations (3).

1. Commençons par la première voie. Bien loin des premières considérations sur la « crise » et les « stades de développement » de l'identité (Erickson, 1968), les psychanalystes plus contemporains qui se sont intéressés à cette notion s'en démarquent en l'inscrivant dans une logique processuelle, sur un continuum processuel entre permanence et changement (Birraux, 1997 ; Decourt, 1999 ; Lichtenstein, 1976 ; de M'Uzan, 2005). P. Decourt (1999) envisage une conception dynamique de l'identité du côté de son lien à la perte, à supporter l'épreuve de la perte, plus spécifiquement de celle de la représentation de soi. À l'instar de Freud (1919) et d'autres chercheurs psychanalystes (Drweski, 2015 ; M'Uzan (de), 2005 ; Jung, 2012, 2015), il inscrit la question du double au cœur du processus d'identité, en y proposant un destin : la perte du dialogue interne entre le sujet et son double internalisé permettra au sujet d'éprouver à la fois la continuité et la précarité de son identité. Toutefois, la conceptualisation de P. Decourt[52], n'évite pas l'écueil de l'évincement d'une conception psycho-sexuelle du développement humain pour une vision plus « psycho-identitaire ». Ainsi arrivons-nous à la deuxième voie esquissée en amont.

2. S'interrogeant sur l'utilité du concept d'identité en psychanalyse, A. Birraux (1997) revient sur cette difficulté épistémologique de penser l'identité sans perdre de vue ce qui est au cœur de la psychanalyse : la sexualité. Elle postule que l'identité ne peut se concevoir sans la sexualité dans la mesure où, en psychanalyse, on ne pourrait parler que d'identité sexuelle

grâce aux notions de bisexualité psychique et celle d'identifications « multiples et coexistantes, [qui] produisent des conflits, des convergences et des dissonances novateurs à l'intérieur des configurations de genre » (ibid., p. 160) – ce qui sera largement repris et approfondi plus tard par Robert Stoller dans les années 1960. Les études plus ou moins actuelles concernant le genre viennent bouleverser radicalement nos conceptualisations sur l'identité dans son versant sexuel. L'identité sexuée n'est pas une donnée mais une construction (Chiland, 2008). Être homme ou femme n'est pas un fait biologique mais le résultat d'une assignation par et dans le socius.

[52] À l'instar de celles d'H. Lichtenstein (1976), J. Jung (2012, 2015), ou de P. Drweski (2015).

et sexuée. Le processus[53] d'élaboration identitaire est foncièrement en lien avec l'environnement, c'est-à-dire à l'objet. Or, ce dernier ne peut se concevoir sans ce qui le fait exister, c'est-à-dire la pulsion. Les interactions précoces qui fondent le sentiment d'identité sont infiltrées de sexualité : « la sexualité est le fondement de l'identité » (ibid., p. 182). En outre, l'étude de la construction de l'identité sexuée ne peut faire l'économie de la problématique culturelle. Si le sujet est avant tout un sujet sexué, il est aussi un sujet culturel (ibid.).

Que ce soit du côté du sujet sexuel ou celui du sujet culturel, cela renvoie immédiatement au concept d'identification et à son lien incontournable avec la notion d'identité. L'identité individuelle « *ne peut se définir dans la perspective psychanalytique que par sa relation à ses géniteurs* » (Green, 1983a, p. 82). Autrement dit, une pensée psychanalytique sur l'identité ne serait avant tout une réflexion sur l'identification (ibid.). Il s'agit alors d'accepter les paradoxes et contradictions (identitaires) que cela amène, car le complexe d'Œdipe, s'il constitue la double différence des sexes et des générations, conduit aussi à une double identification (introduisant l'enfant à la bisexualité psychique).

Dès lors, revenir au concept d'identification me semble être une priorité pour envisager théoriquement la notion d'identité en psychanalyse sans trop s'éloigner ou modifier considérablement la métapsychologie freudienne. Si l'on résume l'identité à la question du « qui suis-je ? », celle-ci convoque immédiatement un double sens : « qui être ? » et « qui suivre ? » (Golse, 2009). En effet, l'identité du sujet ne peut se concevoir sans celle de l'environnement, ou plutôt dans le lien identificatoire à l'environnement. Freud définit l'identification comme « une assimilation d'un moi à un *moi étranger*, par suite de laquelle ce premier moi se conduit à certains égards, comme l'autre, l'imitant en quelque sorte *l'accueillant en soi*[54] » (Freud, 1933, p. 146). S'il se dit insatisfait de ses développements sur l'identification, Freud me semble ouvrir ici la voie d'un complément théorique considérable. L'identification ne se situe plus sur le registre de l'avoir, mais sur celui de l'être. Autrement dit, il ne s'agit pas *d'avoir* (par exemple le père), ce qui correspond plutôt au processus de choix d'objet, que *d'être* (le père). Le mouvement identificatoire s'inscrit dans la construction identitaire en ce qu'elle invoque la différence entre moi et « moi étranger » (non-moi), au départ dans une volonté de rapprochement (de mimétisme) pour pouvoir ensuite s'en séparer. Autrement dit, l'identité se formerait dans un double mouvement paradoxal : tout autant se

[53] Annie Birraux ne parle d'identité qu'en terme de processus.
[54] C'est moi qui souligne ces deux parties de la citation.

nourrir des autres que de s'en dégager. Ce deuxième mouvement, P. Denis (2013) propose de le nommer la « désidentification » aux figures parentales. Cette proposition me paraît particulièrement intéressante en ce qu'elle permet de maintenir vivante la sexualité au cœur de la construction de l'identité. À travers le roman familial, l'enfant (se) détourne (de) l'interdit œdipien puisqu'en fantasmant ne pas être l'enfant de ses parents, il peut alors prendre la place de l'un ou de l'autre et trouve le moyen de se projeter dans la scène primitive. L'identité est ainsi directement liée à un rôle sexuel, c'est-à-dire à une identité sexuelle et sexuée (Denis, 2013).

À mon sens, ces différentes perspectives quant à la question de l'identification dans son rapport à l'identité témoignent de la nature profondément corporelle de ce mouvement psychique ; le corps autant dans sa dimension sexué et sexuelle que culturelle. Déjà, E. Ortigues (1984) rendait bien compte de cette double dimension à travers une comparaison entre la notion freudienne d'identification et de la notion anthropologique de « repères identificatoires », toutes deux à l'origine de la construction de l'identité personnelle selon cet auteur. En anthropologie, la notion de « repères identificatoires » renvoie à un ensemble de caractéristiques corporels (le sexe, le visage etc.) et sociales (le nom, le statut social etc.) qui singularisent l'individu par lesquels il se reconnaît (conscience de soi) et est reconnu (perception d'autrui). Cette définition amène à l'hypothèse suivante :

> La conscience de soi, chez l'enfant, s'acquiert en même temps que la capacité de communiquer avec autrui. La conscience de l'identité personnelle est une manière de se situer dans la communauté humaine, une manière pratique de « se repérer » ou de s'orienter dans la vie ». Le sentiment que nous avons de notre humanité ou de notre personnalité n'est pas séparable des relations qui nous rattachent à d'autres êtres humains. (Ortigues, 1984, p. 104)

Ainsi, la notion de repères identificatoires tout comme celle d'identification chez Freud sont liées en ce qu'elles tentent de rendre compte de la manière dont l'identité se construit dans le rapport avec la perception d'autrui, c'est-à-dire dans les relations intersubjectives. Les repères identificatoires situent deux sortes de rapport à l'Autre dans la construction identitaire : les « rapports collectifs d'appartenance à une communauté familiale » rejoignent la notion d'« identification primaire » de Freud[55] ; les « rapports individuels de réciprocité », la perception des différences individuelles, celle d'« identification secondaire » (Ortigues, 1984). Ces deux rapports questionnent la problématique des origines (de la différenciation

[55] Je ferai également le parallèle avec la notion de « groupe d'appartenance (primaire et secondaire) » de J.-C. Rouchy (2001).

sexuelle) dans la constitution de l'identité et la manière dont elles imprègnent l'enfant à travers son corps et avec lesquels il va (s'il le peut) « jouer » (ibid.). E. Ortigues ouvre la voie à une « anthropo-psycho-génèse » de l'identité personnelle « par nature » corporelle[56]. Il me semble être largement précurseur de ce qu'écrira une dizaine d'année plus tard R. Kaës : « nous venons au monde par le corps et par le groupe, et le monde est corps et groupe » (Kaës, 1993, p. 285). C'est d'ailleurs dans une logique similaire à celle d'E. Ortigues, c'est-à-dire combler cette « notion vide »[57] d'identification primaire léguée par Freud, que d'autres chercheurs psychanalystes ouvriront largement cette notion en l'envisageant comme un mouvement qui se situe dans le corps et s'exprime par le corps (dans le lien avec l'objet primaire), à l'origine de la constitution des frontières du Soi, de l'utilisation de l'appareil à penser et du sentiment d'identité (Anzieu, 1985 ; Bick, 1967 ; Grotstein, 1981 ; Haag, 1984, 1997).

3. Ainsi, me semble-t-il que la psychanalyse peut s'enrichir d'une conception dynamique de l'identité en envisageant son lien avec le corps. Autrement dit, l'identité pour la psychanalyse ne serait qu'*identité corporelle*.

Dès lors, un nouveau problème épistémologique se pose : la psychanalyse ne fait que peu de cas de la question du corps voire même évite ce sujet « menaçant » (Ajuriaguerra, 1962 ; Boutinaud, 2016 ; Joly, 2009 ; Oppenheim-Gluckman, 2013). Si l'on trouve chez Freud des notions telles que le « moi corporel », l'approche psychanalytique envisagerait surtout un corps très fragmenté – « une valorisation des orifices aux dépens de la masse » (Ajuriaguerra, 1962, p. 164) – un corps qui n'aurait de valeur que par la « psychisation » que le moi en fait (ibid.). D'ailleurs, les psychanalystes s'intéressant au corps ont souvent ajouté un « pré-terme » pour pouvoir le qualifier (schéma, image, représentation etc.), le choix de ce terme alimentant moultes débats et faisant parfois perdre de vue ce qu'ils tentaient pourtant d'approcher (Boutinaud, 2016). C'est plutôt du côté de l'anthropologie et de la phénoménologie que l'on retrouve une étude du corps dans sa globalité, prenant compte de sa valeur dans l'étude de la pensée et de la communication. Et, c'est à partir de ce champ théorique que J. Ajuriaguerra renverse le paradigme dualiste en postulant que la vie instinctive et pulsionnelle (vie psychique) tire son origine dans le corps, et non l'inverse dans la mesure où dès la naissance, « la motricité apparaît comme la seule forme de contact psycho-social, soit par ses composantes somato-végétatives, orales et anales, soit par ses

[56] En guise de synonyme il utilise les termes d'« individualité physique » et de « subjectivité physique ».
[57] Selon le formule de W. R. Bion (cité par Despinoy et Pinol-Douriez, 2002)

composantes somato-motrices » (Ajuriaguerra, 1962, p. 166). Autrement dit, c'est par le corps que nous pensons, que nous nous reconnaissons et sommes reconnus, car ce corps est toujours « en relation ». Le corps n'est pas qu'une image, une représentation, il est aussi un « réel » contre lequel on peut parfois – si ce n'est toujours – se cogner. Malgré les changements que le corps connaît tout au long de sa vie, la psyché se devra de l'intégrer pour l'habiter – ce que D. W. Winnicott (1974) nomme l'« *indwelling* », c'est-à-dire l'habitation, la nidation, l'installation de la psyché dans le corps[58]. « Habiter son corps est un acte psychique appuyé sur du sensoriel qui participe de la construction identitaire » (Brun, 2006, p. 7).

Toutefois, il me semble que ces différentes considérations posent néanmoins une question épistémologique : de quel corps parle-t-on (en psychanalyse) ? Malgré les critiques préalablement énoncées quant à la question du corps dans la psychanalyse, il revient à Freud (1915b) d'avoir envisagé un autre corps que le corps biologique, en tant qu'il est objet de la pulsion (un corps de désir et de jouissance). Dans la lignée freudienne, C. Dejours (2001) a conceptualisé une « topique du corps ». L'humain a deux corps, postule-t-il : le premier est inné, c'est le « corps biologique » ; le second est acquis, au sens où il se construit à partir du premier, c'est le corps érotique. Bien qu'en interaction, ces deux corps sont deux réalités distinctes. C. Dejours nomme « subversion libidinale » le processus par lequel le corps érotique « se décolle » du corps biologique, conduisant à l'avènement du « corps érogène » (point d'origine de la subjectivité). Le développement du corps dit érotique s'étaye sur les soins corporels parentaux, marqués par l'inconscient (sexuel) des parents. La subversion libidinale dépend de la capacité des parents à *jouer* avec le corps de l'enfant. Si cette capacité manque sur certains registres, cela laissera des traces durables entrainant des « impotences partielles » dans l'accès à l'intersubjectivité et dans l'avènement de la pensée de l'enfant. Cette « violence […] contre la pensée » (Dejours, 2001, p. 85), forme « l'inconscient amential », deuxième secteur de l'inconscient, à côté de l'inconscient sexuel[59]. La découverte de l'inconscient amential l'amène à proposer une troisième topique, qu'il nomme « topique du clivage ». Mais, je ne développerai pas plus au sein de ce travail cette conceptualisation, car ce n'est pas le socle métapsychologique sur lequel j'ai choisi de m'appuyer (mais sur celui de P. Aulagnier). Toujours est-il que, pour moi, l'intérêt de cette proposition réside dans sa pensée sur le corps, point d'origine de l'avènement de la subjectivité. Ce corps n'est pas le corps biologique mais bien le second, érotique, celui que le sujet « habite », « éprouve », à

[58] Parfois traduit par les termes de « résidence » ou de « collusion psychosomatique »
[59] La clinique de la violence, du passage à l'acte, de la perversion et de la somatisation révèle, selon l'auteur, l'existence de ce deuxième secteur de l'inconscient.

l'origine de sa capacité de penser. « Penser, c'est transformer l'expérience affective du corps. » (ibid., p. 150). S'écartant d'une approche « monadologique », il précise la dimension intersubjective dans l'ontogénèse du corps subjectif – à mon sens, il se rapproche ainsi de la métapsychologie de P. Aulagnier (1975) selon laquelle le corps est un ensemble de fonctions sensorielles par lesquelles l'*infans* entre en relation avec l'Autre (et inversement). La subjectivité se développe donc dans la relation à l'autre, relation inégale, asymétrique (anticipatrice), qui passe par le corps (Aulagnier, 1975 ; Dejours, 2001 ; Laplanche, 2002a). Cette rencontre avec le corps de l'enfant mobilise l'inconscient, les fantasmes de ses parents et c'est ainsi que la subversion libidinale advient.

Si j'ai fait le choix de cette approche théorique (parmi bien d'autres sur la question du corps en psychanalyse), c'est bien parce que ce rapport entre ces deux corps m'intéresse particulièrement à l'aune de la puberté, et principalement le registre sonore, tout en permettant de ne pas perdre de vue le registre de la sexualité au sein du processus identitaire. Le « corps engagé dans ces gestes, ces mouvements, ces mimiques, ces attitudes, ces positions, cette psychomotricité, cet habitus, ces *chuchotements*, ces *tremblements*, cette *voix*, ces *cris*[60], ce n'est bien entendu pas le corps biologique qui les organise » (ibid., p. 153). La puberté imposera des remaniements au corps biologique et donc au corps érotique de l'enfant. Il ne s'agira plus d'un travail de traduction des messages énigmatiques implantés par l'adulte, mais bien celui de la nouveauté pubertaire dans le rapport à l'autre et à son propre désir (Gernet, 2014).

Dans cette première partie, j'ai cherché à montrer de quelle manière l'identité pouvait se concevoir comme un processus d'intégration et d'appropriation subjective du corps. Il ne s'agit alors pas de donner une définition qui se voudrait exhaustive de la notion d'identité mais plutôt de lui donner un axe, celui du corps, qui me semble être le plus proche de l'épistémologie psychanalytique. C'est le corps comme « un ensemble de fonctions sensorielles » (Aulagnier, 1975, p. 20) dont je parlerai ici, permettant de maintenir vivant ensemble sa dimension biologique et érotique (Aulagnier, 1975 ; Dejours, 2001).

Ces préliminaires épistémologiques m'apparaissent nécessaires pour, ensuite, chercher à montrer comment se construit l'identité corporelle. C'est à ce point que j'arrive maintenant en montrant que cette construction s'origine dans un travail de liaison la violence sensorielle

[60] Je souligne.

(permettant l'appropriation subjective du corps), de son effraction, sûr, par et dans le corps de l'*infans*.

Autrement dit, je ferai l'hypothèse que l'identité corporelle correspondrait à une activité psychique de liaison des sensations éprouvées dans la rencontre avec l'objet (mouvement au cœur de l'avènement de l'intersubjectivité et du passage à la subjectivation). A. Konicheckis (1999, 2002, 2008), avec sa notion « d'identité sensorielle », a fait une proposition analogue : « l'ensemble de ces sensations [éprouvées dans la rencontre avec l'objet] instaure une sorte de noyau intime, personnel, fondateur du sentiment de soi. » (Konicheckis, 2002, p. 126). Si ma proposition « d'identité corporelle » est très proche de celle d'A. Konicheckis, je préfère le terme de « corporelle » à celui de « sensorielle » qui permet à mon sens de penser le corps comme un *ensemble* de fonctions sensorielles (Aulagnier, 1975).

2. De la violence sensorielle à son intégration

En accord avec R. Roussillon (2004), j'entends l'intersubjectivité comme reliée à l'activité inconsciente pulsionnelle et sexuelle du sujet (bien loin des considérations du courant « intersubjectiviste » de la côte est des États-Unis). Autrement dit, il s'agit de la rencontre entre un sujet, qui a un inconscient, et un objet, qui lui aussi à un inconscient, que R. Roussillon nomme « objet-autre-sujet ». Les dialogues des corps et des psychés entre l'*infans* et l'adulte sont donc empreints de pulsionnel et de sexuel, tout en étant dissymétriques selon la perspective de la « situation anthropologique fondamentale » de J. Laplanche (1987, 2002a). La pulsion et le sexuel sont ainsi à envisager dans leur dynamique intersubjective. Le sexuel infantile n'est pas « qu'auto-érotique et sans objet », tel que l'écrivait Freud (1905a), il est aussi avec l'objet, en sa présence, dans sa rencontre. R. Roussillon (2004) propose alors de distinguer au sein de la sexualité infantile, le « sexuel archaïque » commandé par l'appropriation subjective de la différence moi/non-moi, du « sexuel infantile » au sens traditionnel du terme, organisé par la double différence des sexes et des générations.

C'est en référence à cette épistémologie que je tenterai maintenant de montrer les enjeux de l'intégration des sensorialités dans le processus d'identité chez l'*infans* (si les enjeux du sensoriel sonore seront rapidement présentés dans cette théorisation, je ne m'attarderai pas dessus dans la mesure où ils seront plus précisément étudiés au sein du deuxième chapitre). Il s'agira tout d'abord de montrer ce qu'il en est de la violence sensorielle chez l'*infans* (1), pour ensuite rendre compte de la manière dont elle peut s'intégrer pour former l'ébauche d'un sentiment d'identité, à travers la liaison corporelle (narcissisme primaire) et la liaison objectale (l'intersensorialité) qui participeraient toutes deux à la construction de la réflexivité (2). Cette dernière permettrait l'ébauche de la séparation des corps signant l'avènement du processus de subjectivation (3). Chacun de ses trois points sera directement référé aux trois processus de représentation que propose P. Aulagnier (1975), de la « violence primaire » à l'émergence du « Je » – ce modèle constituant le socle métapsychologique des conceptualisations que je développerai dans cette thèse. Enfin, à partir de cette théorisation de l'intégration de l'identité corporelle chez l'*infans*, je passerai aux remaniements qu'implique *l'entrée en fonction du pubertaire*.

1. Le bébé explore le monde à travers une multitude d'expériences sensorielles. Ces sensations s'imposent de l'extérieur et effractent autant qu'elles construisent le sujet venant au monde. D. Meltzer (1988) a mis en exergue le *choc* de la rencontre sensorielle entre l'enfant et sa mère. Choc « esthétique » de la rencontre énigmatique entre la mère et son bébé où s'origine l'expérience de la « Beauté ». Ce choc sensoriel imposera au bébé une question : l'intérieur est-il aussi beau que l'extérieur ?[61] La conceptualisation de D. Meltzer introduit un point capital : les objets extérieurs éveillent les organes des sens. L'*infans*, « passif », voit ses sens s'animer par les objets sans qu'il puisse y mettre une quelconque signification. La liaison des sensations est l'une des premières fonctions de l'appareil psychique pour que ce traumatisme initial se transforme en expérience trophique d'intégration des expériences sensorielles ; pour *se* sentir tout en restant en lien avec l'objet (Ciccone 2014 ; Konicheckis, 1999, 2002 ; Golse, 1992, 1999).

Ce premier mouvement à l'aune de la vie psychique, de la violence à l'intégration des sensorialités, est au cœur de la métapsychologie proposée par P. Aulagnier (1975) et, en particulier, dans ce qu'elle nomme la « rencontre originaire ». Cette rencontre est violente, aussi radicale que nécessaire. La « violence primaire » est celle du discours du porte-parole imposée à la psyché de l'*infans* ; violence que l'espace psychique de la mère impose à l'organisation psychique de l'*infans*. En effet, confronté à l'anticipation par la psyché maternelle, celle de l'*infans* doit impérativement « forger une représentation d'elle-même à partir des effets de cette rencontre » (Aulagnier, 1975, p. 37). Par essence, la violence de la rencontre originaire est avant tout sensorielle et l'activité de l'originaire est de métaboliser les effets de cette rencontre en représentations réfléchissants à la psyché sa propre activité. Plus précisément, la « rencontre originaire » est celle du sein maternel et de la bouche de l'*infans*. Si P. Aulagnier ne postule pas qu'il s'agit de la première modalité de rencontre sensorielle, elle en fait le paradigme de la rencontre originaire. L'objet extérieur, le sein, stimule (excite) les sensorialités du sujet, à partir de la bouche. L'excitation que la rencontre originaire implique exige un travail psychique de métabolisation qui est le rôle de l'activité pictographique. En retour, la psyché investit le pictogramme en tant qu'il est reflet d'elle-même. Autrement dit, la psyché contemple dans la représentation pictographique ses propres formes d'activité, « le prendre-en-soi » et « le rejeter-hors-soi », assurant alors l'ébauche d'une première reconnaissance d'un « hors-soi », *tout en le niant*, et ainsi l'élaboration d'une

[61] « Quel intérieur est contenu dans cet extérieur si beau ? », réinterprète A. Franck (2007, p. 34)

toute première forme de « sentiment »[62] d'identité, *tout en le niant*. Le pictogramme est le représentant d'une action du corps : l'attraction ou le rejet, indissociablement liée un affect, de plaisir ou de déplaisir (à l'origine des deux sentiments fondamentaux d'amour et de haine). En outre, c'est parce qu'il y a un investissement libidinal de l'activité sensorielle qu'il peut y avoir investissement de l'activité de représentation et donc existence d'une vie psychique.

Si la rencontre bouche-sein est plus un paradigme qu'une réalité développementale, la théorisation de P. Aulagnier permet de faire débuter l'originaire de la rencontre juste après la naissance. Qu'en est-il alors de ce que l'on pourrait nommer « l'originaire de l'originaire » ? Les recherches en psychologie de la fin du XX^{e} siècle ont mis en exergue que l'enfant naissant n'est pas *tabula rasa*, l'influence de la vie fœtale n'étant pas à minorer. Dès 1926, Freud en avait eu l'intuition : « Vie intra-utérine et première enfance sont bien plus en continuité que ne nous laisse croire la césure frappante de l'acte de la naissance » (Freud, 1926a, pp. 62-63). Et malgré ce qu'il ajoute juste après : « Ce n'est pas une raison pour oublier que dans la vie intra-utérine la mère n'était pas un objet pour le fœtus, et qu'il n'y avait pas d'objets », les recherches explorant la vie prénatale – en particulier la découverte de connexions intermodales et de transpositions transmodales sensorielles – témoignent de l'ébauche d'une activité psychique de liaison sensorielle avant la naissance. Dans l'espace intra-utérin se développerait ainsi une sorte de précurseur d'un « sens d'identité » (Maiello, 2018) et d'une « genèse prénatale de l'objet » (Golse, 2016a). B. Golse (2016a) avance l'idée qu'il y aurait une forme d'après-coup de la période prénatale. Le traumatisme de la rencontre sensorielle se jouerait ainsi en deux temps : le premier aurait lieu pendant la période prénatale, attendant la rencontre post-natale marquée par la problématique absence-présence, deuxième temps du traumatisme. Selon B. Golse, cette hypothèse peut largement s'inscrire dans le champ théorique de P. Aulagnier au sens où « la rencontre avec l'objet externe permet effectivement une retraduction des traces mnésiques pictographiques prénatales susceptible de faire émerger l'idée de l'objet et de la discontinuité de sa présence » (Golse, 2016a, p. 1001). Dans cette perspective, la succion prénatale du pouce pourrait se penser comme une « rencontre originaire », quoique le pouce ne soit pas réellement un autre comme l'est le sein[63], avec toute la dimension de plaisir sexuel que sa succion implique des deux côtés. Autrement dit, il s'agit d'être vigilant à ne pas évincer la dynamique sexuelle propre à la

[62] Il ne peut vraiment s'agir de « sentiment » au sens que celui-ci émane de l'activité secondaire dans la conceptualisation d'Aulagnier. Peut-être serait-il plus pertinent de parler d'affect d'identité.
[63] Et S. Maiello (2018) note la surprenante coïncidence temporelle chez le fœtus entre sa capacité d'entendre la voix maternelle et celle de sucer son pouce.

rencontre, lorsqu'on se penche (trop) sur des hypothèses de la naissance de la vie psychique à partir d'une préorganisation fœtale. Qu'il y ait ou non traduction des traces sensorielles prénatales dans la rencontre post-natale avec l'objet externe, celle-ci ne serait possible que grâce à l'activité psychique anticipatrice de l'objet (Aulagnier, 1975 ; Bion, 1962a) : l'organisation psychique de l'enfant se fait sur fond de la « situation anthropologique fondamentale » (Laplanche, 1987, 2002a).

2. Le « temps » du narcissisme primaire est capital dans la construction de l'identité corporelle chez l'enfant, en ce qu'il permet au sujet de passer « de l'être à la personne » (Golse, 1999, p. 161). Afin de réaffirmer la nature sexuelle de la libido (suite aux doutes exprimés par C. G. Jung), Freud (1914b) postule l'existence d'un narcissisme primaire, état de l'enfant dans lequel il se prend lui-même comme objet d'amour, qui persistera toute la vie bien qu'une partie soit, dans un second temps, dirigée vers les objets. Dans ce temps où sujet et objet ne font qu'un, il partage le même corps, « un corps pour deux » (McDougall, 1986). Si le sujet s'identifie à l'objet, il ne s'identifie pas à un objet perçu comme indépendant mais plutôt comme une partie de soi-même : l'identification primaire « directe, immédiate, plus précoce que tout investissement d'objet » (Freud, 1923a, p. 244). Or, cette identification est par nature corporelle :

> L'enfant aime bien exprimer la relation d'objet par l'identification : je suis l'objet. L'avoir est la relation ultérieure, retombe dans l'être après la perte de l'objet. Modèle : sein. Le sein est un morceau de moi, je suis le sein. Plus tard seulement : je l'ai, c'est-à-dire je ne le suis pas... (Freud, 1938a, p. 287)

Sujet et objet sont dans un lien de complétude narcissique, base nécessaire avant l'exploration et la confrontation à un autre différent de soi. C'est de cette complétude narcissique dont parle D.W. Winnicott (1971) à propos du rôle du visage de la mère. Miroir de la mère qui renvoie au sujet une image de lui-même lui permettant dans un second temps de *s'envisager* soi-même. Le « miroir sonore » décrit par D. Anzieu (1976a, 1985), qu'il situe avant le miroir visuel dans le développement de l'enfant, s'inscrit dans cette même dynamique d'un premier temps de complétude narcissique, *d'unisson originaire* pourrait-on dire. Le nourrisson baigne dans le « bain sonore » maternel s'y reconnaissant, car ce qu'il entend c'est lui-même. Et sans doute plus encore que le visage, la « sonate maternelle » (Quignard, 1996) est un bain d'affects dans lequel le petit narcisse de l'enfant peut pousser en sécurité. Ce mouvement réflexif, éminemment sensoriel – sonore et visuel – crée l'ébauche d'un sentiment d'identité

primaire : ce sein (Freud), ce visage (Winnicott), cette voix (Anzieu), c'est moi… Je suis l'objet. On voit dès maintenant, le rôle du sensoriel sonore dans les fondements du processus de liaison de la violence sensorielle, permettant à l'*infans* de se sentir exister et commencer à se représenter son propre espace sonore pour ensuite intégrer un espace psychique propre.

Au sein du processus de liaison de la violence sensorielle, permettant l'appropriation subjective du corps comme premier sentiment d'identité, les voies objectales s'ajoutent aux voies corporelles (Ciccone, 2014 ; Konicheckis, 2008 ; Golse, 1999). Autrement dit, *l'activité psychique de liaison est aussi affaire de liens*. Dans les liens précoces, la différenciation entre soi et l'objet n'est pas encore pleinement efficiente, la liaison sensorielle se retrouvant donc dans des expériences sensorielles partagées entre sujet et objet. Le développement du Soi de l'enfant passe par la synchronie entre ses expériences corporelles et l'activité psychique de la mère. Le moment de la berceuse[64] tout comme le « regard mutuel » (Ciconne, 2014 ; Guerra, 2018 ; Haag, 1984 ; Winnicott, 1971) illustrent parfaitement cette synchronie, véritables « indicateurs » de l'émergence de l'intersubjectivité (Guerra, 2018). L'aire d'illusion, formée des objets et phénomènes transitionnels, participe pleinement à ces expériences de synchronie (Winnicott, 1951).

À un niveau plus « originaire », P. Aulagnier (1975) évoque également la nécessaire synchronie entre la zone (la bouche) et l'objet (le sein) complémentaire pour l'intégration unifiée du corps. Mais c'est bien sa théorisation du « primaire » qui témoigne du passage (ou du moins de l'essai) de l'unité corporelle mère-bébé à l'ébauche d'une séparation. En effet, l'entrée en fonction du primaire s'impose par la présence d'un autre corps. Cette reconnaissance de la séparation entre deux espaces corporels – et donc deux espaces psychiques – se fonde sur les expériences de perception par l'*infans* de la présence et l'absence de sa mère. Mais conjointement à sa reconnaissance, il y a une négation de la séparation. Celle-ci est nécessaire pour éviter d'aboutir à la conclusion « d'un désir qui pourrait être sans-pouvoir » (Aulagnier, 1975, p. 82), c'est-à-dire que le sein, séparé du corps propre et donc n'étant plus possession de l'*infans*, pourrait ne plus assurer la réalisation des désirs. Cette oscillation entre séparation et négation implique une première représentation de la liaison des parties érogènes du corps entre-elles (« l'image de chose ») ; l'espace corporel propre étant alors perçu comme un ensemble des zones érogènes. Et l'absence ou la présence de l'Autre déterminera le plaisir ou le déplaisir que ces zones éprouveront[65]. La représentation

[64] Dont je parlerai plus précisément dans le chapitre 2.
[65] Aulagnier indique que c'est également dans le primaire qu'une reconnaissance se fera d'un « ailleurs-du-sein

de la séparation des corps exige que l'expérience de plaisir pour l'*infans* puisse être source de déplaisir pour l'Autre. Ce va-et-vient entre séparation et négation de la séparation que décrit P. Aulagnier donne une *épaisseur métapsychologique* aux observations des bébés oscillant entre des moments d'indifférenciation et des moments d'intersubjectivités primaires, c'est-à-dire au troisième modèle de l'intersubjectivité que propose B. Golse (2016a)[66].

En effet, cet auteur fonde l'accès à l'intersubjectivité dans la « synchronie polysensorielle » : pour entrer en relation avec l'objet, il faut pouvoir le percevoir par plusieurs canaux sensoriels simultanément. Si l'intersubjectivité décrit un ensemble de processus amenant l'enfant à intégrer la différenciation entre soi et l'objet, celle-ci ne serait possible que grâce au « rassemblement des différentes perceptions émanant de l'objet » (Golse, 2016a, p. 1003). L'expérience de la tétée est paradigmatique de cette synchronie polysensorielle. Dans ce moment de satisfaction de besoin et érotique, se synchronise un certain nombre de sensations à l'interface entre le bébé et sa mère : la tétée du sein, l'expulsion-réception-avalement du lait, l'odeur de la peau maternelle, le son de sa voix accompagnant le nourrissage, le portage/maintien du dos etc., l'ensemble relié, « mantelé » (D. Meltzer) comme étant une seule et même expérience. L'accès à l'intersubjectivité nécessite donc cette synchronie polysensorielle, elle-même favorisant chez le nourrisson l'intégration de l'intersensorialité pour la constitution de sa cohésion corporelle, ce que soulignait déjà D. Anzieu (1985) à travers ce qu'il a nommé le « sens commun ». Il s'agit de la cinquième fonction du Moi-peau, celle de rassembler l'activité des divers organes des sens. C'est par le « double interdit du toucher » que s'établie le passage du primat du tactile à un système de correspondances intersensorielles (ibid.). Les communications primaires tactiles ne sont pas détruites et restent toile de fond des autres modalités de communications sensorielles et, dans ce système de correspondances intersensorielles, D. Anzieu promeut l'enveloppe sonore à l'origine de la constitution du Soi. Cet espace crée un sentiment d'une organisation et d'une cohésion corporelle, indispensable au dégagement de l'unité duelle mère-bébé et donc à l'établissement des frontières entre le Soi et l'objet. Surtout, l'interdit du toucher « fait venir » à l'enfant une pensée sur son propre corps, signant l'ébauche de ses capacités réflexives, motrices du développement du sentiment d'identité (Anzieu, 1985 ; Jung, 2012, 2015a ; Jung & Roussillon, 2013) :

[…] par lequel se préannonce à la psyché l'existence du père et du couple parental » (p. 88).

[66] « Troisième voie » qui se veut plus dialectique entre le modèle de l'intersubjectivité primaire d'emblée (Stern ; Trevarthen et Aitken) et celui de l'intersubjectivité secondaire après une phase d'indifférenciation absolue – plus étudiée par des auteurs comme R. Spitz ou M. Mahler)

> En résumé, toute pensée est pensée du corps : du corps propre, des autres corps ; le penser cherche à réunir ces pensées dans un corps de pensées. On retrouve là un des énoncés principiels de la psychanalyse : l'inconscient, c'est le corps. (Anzieu, 1994, p. 21)

Ainsi, la notion de réflexivité est indispensable dans l'élaboration d'une théorie du processus identitaire. Pour « se sentir exister », « vivant », « permanent dans la discontinuité », il faut « se sentir soi-même », « s'éprouver soi-même », même s'il y aura toujours un « quelque chose » à nous même étranger, qui pourra faire retour dans des impressions « d'inquiétante étrangeté ». La réflexivité s'origine dans l'expérience du sentir, des sensations, du corps, ce que Freud (1919) évoquait déjà dans *L'inquiétante étrangeté*[67]. La capacité réflexive du sujet, que l'on pourrait résumer à la capacité de *se penser (s'envisager) soi-même comme être unique*, a donc une double origine : le corps et l'autre. Autrement dit, si l'enjeu est de « se sentir », le bébé apprendrait à le faire à partir de la manière dont il est senti par l'autre, sa mère, pour aboutir à une réflexivité de la pensée, une « pensée sur soi-même » (Bion, 1962a). « Et si la pensée était autant une affaire de peau que de cerveau ? », (se) questionne D. Anzieu (1985, p. 9). À la théorie de W. R. Bion (1962a) selon laquelle le passage des pensées au penser s'opère sur la relation contenant-contenu, D. Anzieu (1985) ajoute celle de contenance des excitations de l'extérieur. La structuration des quatre dualités de l'interdit du toucher (l'interdit portant et sur les pulsions sexuelles et sur les pulsions agressives ; la double face dedans/dehors qui renvoie et à une différenciation Moi/ Ça et à une différenciation familier/étranger ; les deux temps de l'interdit du contact global à l'interdit du toucher manuel ; la bilatéralité) opérationnalise la psychisation du Moi-peau, c'est-à-dire le passage au Moi-pensant. C'est le rôle d'interface du Moi-peau (seconde dualité) qui est la fonction essentielle en ce qu'elle établit une différenciation intrapsychique et inter-psychique, qui témoigne de la capacité réflexive du corps et d'abord du sens du toucher :

> L'enfant qui touche du doigt les parties de son corps expérimente les deux sensations complémentaires d'être un morceau de peau qui touche, en même temps que d'être un morceau de peau qui est touché. C'est sur le modèle de la réflexivité tactile que se construisent les autres réflexivités sensorielles (*s'entendre émettre des sons*[68], humer sa propre odeur, se regarder dans

[67] En particulier lorsqu'il évoque son expérience personnelle de non-reconnaissance de soi, de son propre corps, de son propre visage qui lui est reflété dans le miroir de sa cabine de train (Freud, 1919, p. 205). Pourrait-on penser que cette « apparition » déplaisante pour Freud, qu'il ne reconnaît pas de prime abord, serait liée au « certain âge » de cet homme en robe de chambre ? Et ce d'autant, que la question de la mort est extrêmement présente dans l'ensemble de son texte, publiée à la fin de la Première Guerre Mondiale, après quatre année – de famine et de grandes inquiétudes pour ses enfants mobilisés – pendant lesquels « il n'avait plus le courage de lutter et il déclara attendre la mort avec résignation » (Quinodoz, 2004, p. 192).

[68] C'est moi qui souligne.

le miroir) puis la réflexivité de la pensée. (Anzieu, 1985, p. 61)

La question n'est pas tant de savoir quel sens est premier dans le processus de maturation mais plutôt d'en positionner un comme organisateur, à savoir avec D. Anzieu, le toucher. Dans la suite de ses travaux, R. Roussillon (1995, 2008) avance l'hypothèse que la sensorialité – en tant qu'appropriation subjective des éprouvés sensoriels – s'organise d'abord sur le modèle de la peau, puis par le visuel[69] et est enfin « réorganisée » par l'auditif et l'appareil de langage[70]. La construction identitaire s'effectuerait ainsi par paliers réflexifs : (se) sentir, (se) voir, (s')entendre – à la manière dont le bébé a été senti, vu et écouté (Roussillon, 1995, 2008). Cette organisation ouvre donc sur la place de l'objet dans les formes de réflexivité en tant qu'elles dépendent de la manière dont le sujet a intériorisé la fonction miroir de l'environnement. Cette capacité dépendrait principalement de la qualité de « l'accordage affectif réciproque » (Stern, 1989) et « rythmique » (Ciconne, 2005, 2012 ; Guerra, 2018) : le partage sensoriel « permet de donner progressivement à l'éprouvé sensoriel premier la valeur d'un message et donc d'un « signifiant » psychique » (Roussillon, 2008, pp. 101-102). Ce passage serait à l'origine du « corps pour deux » aux « deux corps séparés » en même temps que du moi corporel au moi psychique, qui permettra au bébé d'avoir une représentation psychique de soi-même (Anzieu, 1994 ; Roussillon 2008).

Au-delà d'une « simple » séparation corporelle, le développement de la capacité réflexive implique une double différenciation des espaces corporels et des espaces psychiques qui permet leur appropriation subjective. Autrement dit, elle marque l'avènement de la « subjectivation », en tant que processus de différenciation intrapsychique.

3. L'introduction dans la psychanalyse française, de la notion de subjectivation, donne à l'identité son éclat processuel. Si on en trouvait déjà l'esquisse chez D. W. Winnicott (1962a) à travers sa notion de « personnalisation », qui concerne l'établissement des liens psyché-soma grâce aux soins maternels, c'est à R. Cahn (1991) que l'on doit cette introduction. Il s'agit d'un processus auto-créatif, d'appropriation de ses pensées, actes, désirs, sentiments, conflits qui ouvre la possibilité d'un « espace de liberté » dans les interrelations avec l'objet, afin « d'établir ou de rétablir des liens psychiques […] face à toute angoisse ou excès d'excitation interne et/ou externe » (Cahn, 1991, p. 1432). Le processus de subjectivation est celui que l'individu traverse pour être *sujet*. Il s'agit d'un processus de « création de soi »,

[69] Ce que G. Lavallée (1995) et J. Jung (2015) ont particulièrement développé par la suite.
[70] Ce qu'É. Lecourt (1987) a développé avec sa proposition d'« enveloppe musico-verbale ».

rendu possible par la différenciation avec l'objet :

> Qu'est-ce que ça veut dire : subjectiver ? sinon saisir, s'approprier, en même temps que faire exister ce qui a été découvert jusqu'à l'éprouver dans sa chair, ce qui a été retrouvé de soi et de sa relation avec l'autre, à travers le pouvoir métaphorique du langage qui s'efforce sans cesse d'ouvrir des brèches dans la clôture de la pensée. (Cahn, 2009, p. 83)

Comme je l'ai avancé précédemment, le processus de subjectivation se produit dans un espace intersubjectif ; espace où le sujet se constitue et « peut advenir » (Aulagnier, 1975). Pour R. Cahn, la subjectivation est issue « des capacités de la psyché à s'informer de son propre fonctionnement à partir de la fonction privilégiée d'une parole symbolisant les éprouvés-pensés » (Cahn, 2004, p. 758) – fonction propre au « Je » décrit par P. Aulagnier.

L'apport de P. Aulagnier est de situer le sujet « en devenir ». Le sujet advient comme « Je » par tout un processus d'historicisation (Aulagnier, 1984) : « Construire son enfance comme passé : on pourrait extrapoler cette injonction et y lire la tâche qui incombe au Je du début à la fin de son parcours » (Aulagnier, 1989, p. 218). Le « Je » est autant une instance qu'un espace, constitué et constitutif du discours inscrivant dans et par le langage l'environnement, l'Autre et le propre corps de l'*infans* devenant enfant. Le « discours identifiant » du « Je » tire son origine de la seconde phase du processus primaire : « l'entrée sur scène de l'image de mot »[71] (Aulagnier, 1975). Certes le sujet du processus primaire est soumis au désir de l'Autre, toutefois cette étape est nécessaire vers la naissance du « Je » en ce qu'elle indique une séparation des corps et des psychés entre l'*infans* et sa mère. C'est par et dans le corps[72] que s'opère l'esquisse d'une différenciation sans laquelle le Je ne pourrait émerger et s'énoncer. La parole désirante de l'Autre, la mère, fait naitre chez l'*infans* le sentiment d'être désiré et de devenir à son tour désirant – étape essentielle dans le processus de subjectivation : « Le Je n'est pas autre chose que le savoir que le Je peut avoir sur le Je » (ibid., p. 169). Avec l'entrée sur scène de l'image de mot, le Je correspond à un ensemble d'énoncé par lequel l'enfant (et non plus l'*infans*) est identifié – « Je identifié » ou « Je pensé » – avant de s'identifier – « Je identifiant » ou « Je pensant » (Aulagnier, 1975, 1979). Le Je est une instance réflexive qui offre à l'enfant la possibilité de se penser, au présent, au futur et au passé. Par le Je, l'enfant accède à l'étape – sans doute la plus essentielle – dans le processus d'intégration et d'appropriation subjective de son corps. Il pourra formuler : « Je suis celui qui possède ce corps » (Aulagnier, 1979, p. 114).

[71] J'y reviendrai plus précisément dans le chapitre 2.
[72] Aulagnier évoque en particulier le corps sonore.

Dès lors, on comprend le rôle primordial que va avoir l'adolescence. Quand bien même « ce corps » ne sera plus le même que le corps passé, le Je va devoir relier le passé avec le présent afin de garantir la continuité d'existence. Le processus d'historicisation, propre au Je, est clef de voute du processus d'adolescence (Aulagnier, 1989). Il s'agit d'un chemin en deux étapes pour l'adolescent : la constitution d'un « fond de mémoire », garant de la permanence identitaire et identificatoire ; à partir de cette tâche, la mise en place d'un « espace relationnel », c'est-à-dire la mise en forme de choix d'objet support et moteur d'être un sujet désiré et désirant (autonomisation). La tâche du « Je » est de garantir le sentiment de continuité du sujet, sa permanence dans le temps, afin qu'il puisse ensuite s'autonomiser, faire face aux changements et les intégrer. Mais cette tâche est pleinement dépendante des parents, qu'ils aient « pu « voir », accepte, investir les changements survenant chez l'enfant tout au long de sa vie. » (Aulagnier, 1989, p. 218).

L'instance du Je se construit par et dans le langage verbal et appartient au processus secondaire de la représentation psychique. Les transformations corporelles à l'adolescence interrogent bien au-delà de ce seul stade ; disons plutôt en deçà, en ce qu'elles sollicitent autant les processus originaires et primaires. C'est la raison pour laquelle je préfère, dans ce travail, utiliser le terme de Soi à celui de Je pour décrire l'instance organisatrice du processus identitaire. En effet, celui-ci me semble plus opérant pour recouvrir les dimensions originaires et primaires du travail de métabolisation du matériau corporel dans la rencontre avec l'Autre. À l'adolescence, l'Autre est d'abord le corps lui-même. Ce n'est plus un *étranger hors soi* (la mère) mais bien un *étranger en soi* (le corps) qui détient le pouvoir de la violence interprétative. En effet, *l'entrée sur scène du pubertaire* dote l'enfant d'un corps qui impose au Soi un caractère génital qu'il ne s'attribue pas encore. Je dis bien « Soi » et non « Je » car ce caractère génital sera métabolisé non pas seulement par les processus secondaires mais aussi par une reprise des processus originaires et primaires.

De toutes les transformations corporelles, prêter l'oreille au registre sonore me semble permettre de bien comprendre les enjeux de l'entrée sur scène du pubertaire dans le processus d'identité du sujet – tout comme P. Aulagnier (1975) l'a fait pour décrire les enjeux des processus originaires, primaires et secondaires. Autrement dit, là où avec l'entrée sur scène du Je « le langage, et non plus la voix maternelle, impose au sujet une série de termes qui peuvent seuls permettre de parler l'affect éprouvé, de le communiquer » (Aulagnier, 1975, p. 160), ce langage verbal ne suffira pas à l'adolescent – en tout cas, pas dans un premier temps – pour métaboliser les transformations de son corps sonore. Il lui faudra également intégrer

les « purs sons » qui apparaissent avec son corps nouveau – qu'ils soient émis ou perçus – en une « suite de signe sonore » (Aulagnier, 1975) avant que le Je ne puisse (se) formuler « je suis celui qui possède ce *corps sonore* ».

Mais avant d'en arriver à ce point nodal de cette thèse, il s'agit d'abord de montrer l'impact des transformations de la puberté sur le processus d'identité de manière plus générale que par le seul registre sonore.

3. Les transformations de la puberté

En guise d'introduction : le processus d'adolescence

Loin d'une simple réédition de l'infantile, l'adolescence est à envisager comme un *processus* à valeur structurante pour le développement de l'être humain (Marty, 2006). Le rassemblement des pulsions partielles au primat de la zone génitale qu'implique la puberté (Freud, 1905a) provoque certes une reviviscence pulsionnelle et fantasmatique qui avait été précédemment mise en latence tout en la colorant d'une manière nouvelle : génitale. L'adolescence est la « cendrillon de la psychanalyse » selon l'expression d'Anna Freud. Cette dernière fût la pionnière d'une théorisation processuelle de l'adolescence qui constitue « une interruption dans une croissance paisible qui évoque, en apparence, une quantité d'autres bouleversements émotionnels et de remaniements de structures » (A. Freud, 1958, p. 87). L'appel d'A. Freud à prolonger les travaux de son père sur l'adolescence sera entendu initiant deux courants théorique de la psychanalyse de l'adolescence : un courant postulant l'adolescence comme un moment de « crise » (Erikson, 1968) et un autre courant postulant l'adolescence comme un processus, qui malgré les travaux de P. Blos (1967), se développera plutôt en France, comme l'indique A. Birraux (2003). En effet, l'article d'É. Kestemberg (1962), dans l'héritage de P. Mâle, est l'annonce en France d'un tournant dans la conceptualisation psychanalytique de l'adolescence, en ce qu'il tente de comprendre non plus ce que l'adolescent donne à voir (sa crise) mais plutôt son monde interne et la manière dont il se structure dans le lien à l'environnement. Historiquement, l'évolution conceptuelle, de la crise au processus, correspond à l'évolution de l'intérêt pour la compréhension de l'adolescent, de son monde externe uniquement à son monde interne aussi en lien avec l'externe. L'école française de psychanalyse de l'adolescent (que représente aujourd'hui le CILA[73]) se souhaite pionnière dans l'avènement et la prolongation de cette pensée processuelle, privilégiant « le travail d'accession au statut de sujet qui s'amorce avec la puberté et se conclut par l'appropriation d'un pouvoir penser et désirer par soi, pour soi et avec l'autre » (Birraux, 2003, p. 242).

Donc, l'adolescence ne correspond alors plus à un moment, un âge ou un stade du

[73] Collège International de L'Adolescence

développement, mais elle s'envisage comme un processus psychique nécessaire au développement et qui se caractérise par un travail psychique d'intégration et d'appropriation subjective des expériences corporelles pubertaires et des fantasmes qui y sont associés, en particulier ceux de « l'œdipe pubertaire » (Gutton, 1991). Ainsi l'adolescence ne peut-être délimitée dans un temps donné ; l'ensemble des processus qui s'y joue ne peuvent s'envisager en terme de temporalité, et ce d'autant plus que même si le processus ne se perdure pas de manière psychopathologique, certains moments de l'histoire du sujet peuvent les réactualiser. Je me situe pleinement dans la lignée de ces théoriciens du « processus d'adolescence ». Cette thèse s'envisage dans la continuité de ces travaux en interrogeant spécifiquement les avatars adolescents de l'identité sonore. Autrement dit, en *essayant* de comprendre et de proposer une conceptualisation relative au travail psychique d'appropriation subjective du corps sonore pubertaire. À part deux écrits de F. Marty (1996, 1997a), cet aspect du processus adolescent n'a pas été plus élaboré dans cette lignée théorique – d'où notre *essai*.

Entre déconstruction et reconstruction

Dans la lignée de ce courant, j'envisage le processus d'adolescence en termes de déconstruction-reconstruction. Il s'agit d'un ensemble de processus qui correspond à l'exigence de travail psychique qu'implique la génitalisation du corps. Plusieurs acceptions ont été envisagées par les théoriciens du processus d'adolescence pour décrire, chacune à leur manière, ce mouvement de reconstruction après l'entrée en fonction du pubertaire : le « second processus de séparation-individuation » (Blos, 1962) ; le processus d'« *adolescens* » (Gutton, 1991, 1996) ; la « seconde latence » (Marty, 1999a) ; la « subjectivation » (Cahn, 1991 ; Richard, 2001).

P. Gutton (1991) fût l'un des pionniers en la matière pour penser le processus adolescent en ces termes. Il entrevoit l'adolescence de manière doublement processuelle : dans un premier temps, le « pubertaire » correspond aux remaniements psychiques liés aux changements corporels de la puberté (le réel biologique exerce une pression sur les trois instances psychiques et se heurte à la barrière de l'inceste) ; dans un second temps, « l'*adolescens* » comme travail d'élaboration et de désexualisation (concomitant ou retardé par rapport au pubertaire) permettant le passage d'un choix objet incestueux à un choix « d'objet adéquat » (Gutton, 1996 ; Marty, 1997b). Autrement dit, l'adolescens élabore et désexualise la violence pubertaire (impliquée par l'émergence de l'Œdipe pubertaire) pour

introduire un travail de subjectivation et d'historicisation (Gutton, 1991, 1996).

Plus récemment, J.-P. Matot (2011) et F. Duparc (2017), ont proposé une théorisation du processus d'adolescence assez similaire. Le premier le caractérise directement de processus de « déconstruction-reconstruction »[74] : la « subjectivation » (au sens de R. Cahn), c'est-à-dire en tant qu'appropriation subjective de son corps, sa pensée et de son histoire, ne peut avoir lieu qu'après une première « étape », celle de la déconstruction de ces mêmes appropriations d'avant la puberté. Le second l'envisage comme une « seconde naissance » après la « petite mort » qu'implique l'éveil pubertaire. Parmi les six phases de cette nouvelle naissance décrite par F. Duparc (2017), la première retient particulièrement mon attention, en ce qu'elle sera l'objet même de la partie suivante : l'assimilation des transformations corporelles de la puberté, et de ses limites : « de savoir habiter et contenir ce corps qui grandit, se dilate et explose, dans une enveloppe narcissique suffisamment protectrice » (Duparc, 2017, p. 94).

Le concept de « subjectivation » (Cahn, 1991, 1997) subsume ces dernières notions. Je lui préfère, ici, le terme de « processus d'adolescence » pour décrire ce mouvement propre à l'adolescence – là où le processus de subjectivation est un travail psychique du sujet, « de la naissance à la mort » (Cahn, 1997, p. 214). Au centre de ce travail s'inscrit la déconstruction-reconstruction de l'identité corporelle envers laquelle la puberté fait violence en exigeant l'appropriation subjective de ce nouveau corps et de ses nouvelles sensations.

Si l'adolescence correspond à processus de déconstruction-reconstruction corporelle, la « déconstruction » me semble renvoyer à ce que P. Aulagnier (1975) nomme « violence primaire », à la fois radicale et nécessaire. Mais désormais, ce n'est pas tant l'anticipation du discours maternel que celle du corps lui-même qui va agir cette violence sur le jeune pubère. Un corps alors vécu comme « autre », étranger à soi-même tout en étant soi-même, anticipant le sexuel génital que le Soi ne peut s'approprier. Tout comme pour le bébé qu'il fût, il s'agit pour l'adolescent de « subjectiver et s'approprier les sensations corporelles ayant pu être éprouvées d'abord comme extérieures » (Konicheckis, 1999, p. 146). Si le processus peut paraître similaire, le « contenu » est tout à fait différent dans la mesure où, la puberté apporte

[74] Ces considérations psychanalytiques sur le processus d'adolescence résonnent avec des découvertes récentes dans le champ des neurosciences quant à la réorganisation cérébrale (« maturation ») au moment de l'adolescence, entre onze et douze ans et entre vingt-trois et vingt-cinq ans (Dayan, Guillery, 2011). Le cerveau de l'adolescent vit un « double ajustement » : une « destruction massive de synapses » dans les aires associatives et décisionnelles et, dans un mouvement corrélatif, un « accroissement anatomique et fonctionnelle entre les aires cérébrales » (Dayan, Guillery, 2011, p. 480).

avec elle des sensations totalement nouvelles du fait de la génitalisation du corps et de la psyché. L'enjeu du processus d'adolescence est de réaliser ce travail psychique qu'impose la génitalisation du corps (reconstruction). Autrement dit, la violence de l'effraction pubertaire (*violence pubertaire*) met à mal l'identité corporelle, que l'adolescent a pour tâche de (re)construire (malgré et avec les changements qui s'y sont produits), « d'assumer la rupture » (Konicheckis, 1999), de tolérer la discontinuité. La violence pubertaire exige un travail de liaison qui, tout comme ce qui était précédemment décrit pour le bébé, est en même temps affaire de corps et de lien à l'autre : le corps est toujours « en-relation » (Ajuriaguerra, 1962). De la littérature psychanalytique à ce sujet je dégagerai trois modalités de traitement de la violence pubertaire pour l'appropriation subjective du corps (qui ne sont pas exhaustives et qui sont intrinsèquement liées) : l'enjeu des identifications (1) ; « l'esthétique » du corps (2) ; l'accès à la complémentarité des sexes (3).

1. « Permettre à l'adolescent de survivre à la violence des changements qu'il subit tout en trouvant une cohérence interne qui sonne sens à son existence, voilà l'enjeu des identifications à l'adolescence » (Marty, Chagnon, 2006). C'est bien cet « enjeu » qui a préoccupé É. Kestemberg (1962) dans son fameux article « L'identité et l'identification chez les adolescents », car, pour elle, toutes problématiques adolescentes est avant tout une problématique relationnelle. Ainsi, y a-t-il à l'adolescence une « *corrélation profonde, intime entre l'identité et l'identification* » (Kestemberg, 1962, p. 15). Si l'identité du sujet se nourrit de ses identifications aux autres, comme on l'a vu dans la première partie de ce chapitre, le rejet des figures parentales (conséquente à leur resexualisation par l'Œdipe pubertaire), qui s'adjoint aux modifications corporelles, entraîne un « conflit identificatoire » (ibid.) et une remise en cause, particulièrement angoissante, de son identité. Autrement dit, les transformations corporelles pubertaires confrontées aux besoins sexuels génitaux viennent largement perturber l'équilibre narcissico-objectal précédemment établi et, ainsi, faire resurgir des angoisses plus archaïques de la distinction moi/non-moi. Dès lors, on comprend que la tâche des parents est bien ardue : devant accepter les mouvements de désidentification de leur enfant (Denis, 2013), sans établir de lien sensuel potentiellement pervers[75], tout en proposant leur *fonction parentale* comme figure d'identification (Marty, 2001). Cette voie identificatoire est fondamentale dans l'acceptation du corps pubère, c'est-à-dire que le potentiel génital ne soit pas la réponse tant attendue par l'enfant de l'Œdipe, mais plutôt une intégration de la différence des sexes et de leur complémentarité pour s'inscrire dans le devenir adulte, c'est-à-

[75] P. Gutton (1991) parle à ce propos du « pubertaire des parents ».

dire, pour l'adolescent, d'être potentiellement parent à son tour. Je dirai : là où pour l'enfant il s'agit d'une identification *aux* parents, pour l'adolescent, il s'agit d'une identification *du* parent (de même sexe). Cette perspective d'identification, que l'on pourrait nommer « secondaire », est rendue possible par l'intériorisation d'images parentales qui résistent à la destructivité de l'adolescent et l'étaye narcissiquement, c'est-à-dire capable d'être un « soutien narcissique parental » (Marty, 1997b, 2001), garant des repères et des limites que l'adolescent détruit autant qu'il demande. Outre l'identification à la fonction parentale, l'identification au groupe de pairs (identifications horizontales) constitue aussi une voie possible de réassurance quant à l'identité. Le groupe est pour l'adolescent un véritable « double narcissique » (Schiavinato, 2005), qui lui permet de mieux se séparer de son groupe familial tout en le protégeant du danger de la sexualité génitale (Laurent, 2005 ; Saint Dizier, 2015) : « *l'adolescence s'élaborerait aussi entre amis* » (Gutton, 2007, p. 623). Cette groupalité est propre au processus d'*adolescens*, constituée de liens non sexuels (afin de se dégager des liens aux objets œdipiens), narcissiques et de partage d'une culture commune : « *la culture adolescens* » se caractérisant par son « style » et par son « image » (ibid.)[76].

2. Parmi les différents registres de ladite « culture *adolescens* », l'une m'apparaît centrale : *l'esthétique du corps* (si l'on veut bien accepter le caractère vague de l'expression), qui correspond aux tentatives des adolescents pour contrôler et accompagner la reconstruction de leur identité corporelle. Je fais ici référence aux travaux de D. Le Breton (2008) qui envisage ces « signes d'identité » que seraient les tatouages, les piercings mais aussi le maquillage, les vêtements, le « look » comme des supports à l'appropriation subjective du corps pubère. Il me semble que ces tentatives s'inscrivent dans les trois espaces de la subjectivité décrits par R. Kaës (2015) : intrapsychique, au sens du lien (interne) entretenu avec son propre corps – qui devient alors plus acceptable car plus « esthétique » ; intersubjectif, au sens de la relation de son corps avec ceux des autres – qui devient alors plus acceptable car reconnu et accepté par les autres ; transsubjectif, au sens des liens du corps du sujet avec le contexte social – qui devient alors plus acceptable car inscrit dans les codes partagés d'une génération différente de la précédente (celle des parents). On verra, dans le chapitre 4, comment la musique peut s'inscrire dans ce registre de l'esthétique du corps.

3. J'en arrive enfin à l'accès à la complémentarité des sexes. C'est à P. Gutton et à A.

[76] On comprend alors tout l'intérêt de l'indication de groupe thérapeutique pour les adolescents dans l'impasse pubertaire et plus encore celle de groupe à médiation – dont on trouvera des illustrations, par exemple, dans l'ouvrage sous la direction d'E. Granier et C. Sternis (2013).

Birraux (1982) que la psychanalyse doit le concept de « complémentarité des sexes », qu'ils définissent comme une représentation « au service de la fonction de reproduction à laquelle se met la pulsion sexuelle, soumission s'exprimant par un attachement à l'acte final du processus sexuel, c'est-à-dire par une rencontre (sans doute idéalisée) dans le temps et dans l'espace de l'orgasme et de la survie de l'espèce » (Gutton, Birraux, 1982, p. 673). Cette notion invoque une double complémentarité : celle du génital (garçon-fille) et celle d'organe (pénis-vagin). Le fantasme de complémentarité des sexes permet donc le passage de la différence des sexes (phallique-châtré) à la différence masculin-féminin, introduisant l'adolescent à l'intégration de son nouveau corps sexué ainsi qu'à la reconnaissance de l'objet comme autre-sujet. Par ce fantasme, « l'adolescent à la révélation que pour être un, il a fallu être deux » (Birraux, 1990, p. 72), ce qui l'inscrit dans une succession générationnelle et met fin aux théories sexuelles infantiles. L'auto-érotisme du temps de l'enfance laisse sa place au désir de l'autre, du corps de l'autre. La pulsion envahissant le corps de l'adolescent trouve alors un nouveau but (génital) et un nouvel objet (adéquat) lui permettant de canaliser l'excitation tout en redéfinissant les limites du Moi. « Effet boomerang » donc, car la perception et le désir d'un autre complémentaire permet l'intégration du corps sexuée.

Pour résumer, l'adolescence correspond avant tout à un processus, ou plutôt à un ensemble de processus que je propose de regrouper sous le terme de *processus d'adolescence*. Celui-ci implique un mouvement de déconstruction, agit par la *violence pubertaire* et qui produit un vacillement identitaire, et un mouvement de (re)construction, l'*adolescens* comme processus de désexualisation des figures œdipiennes permettant de passer à un objet adéquat, l'ensemble constituant un « travail[77] qui débouche sur une transformation » (Cahn, 2006, *op. cit.*).

Parmi les processus d'adolescence, je propose de concevoir le travail d'identité corporelle, qui correspondrait à l'intégration psychique et l'appropriation subjective des expériences du corps pubère – on pourrait aussi dire : subjectivation du corps sexué[78]. Celle-ci

[77] R. Cahn utilise ce terme pour définir l'idée de « processus ». Je ne sais pas exactement ce qu'il entend par ce terme, toutefois, je pense qu'on peut l'envisager comme une référence à la notion de travail pulsionnel chez Freud : « le concept de « pulsion » nous apparaît […] comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel » (Freud, 1915b, pp. 17-18). Freud parle aussi du travail du rêve, du travail de culture, du travail de deuil ou encore de la perlaboration, *durcharbeiten* en allemand, comme travail d'élaboration psychique propre à la cure analytique.

[78] À l'instar de R. Cahn (2004) qui évoque, parmi les processus de subjectivation propres à l'adolescence, l'appropriation subjective du corps sexué.

passe[79] par l'intermède des identifications (*aux* parents et aux pairs), qui apportent autant un réconfort narcissique qu'une voie possible d'appropriation subjective de la découverte génitale (à travers, par exemple, l'identification à la fonction parentale). Dans le même ordre, l'accès à la complémentarité des sexes signe ladite subjectivation du corps sexué en offrant la possibilité d'un deuil possible de la fin de la bisexualité infantile tout en permettant que les pulsions partielles se rassemblent sous le primat du génital. La découverte d'un *objet adéquat* (Gutton, 1991 ; Marty, 1997b), la rencontre amoureuse, pourra aussi fournir à l'adolescent une voie d'investissement de son corps comme source de plaisir et de désir de l'autre, à l'instar de l'investissement esthétique du corps.

Cette thèse s'inscrit dans cette logique de compréhension des modalités de traitement de la violence pubertaire en interrogeant spécifiquement ses figures sonores. Si j'ai évoqué ces trois modalités de traitement que sont les identifications, l'esthétique du corps et la complémentarité des sexes, c'est parce qu'elles trouvent dans le sonore, des voies d'expression et d'élaboration.

Avant d'en arriver à ce point, je propose d'établir une liste de propositions théoriques concernant la notion d'identité corporelle qui me servira de résumer à l'ensemble de ce premier chapitre. L'introduction de cette notion me permet de mieux asseoir celle qui sera présentée dans le second chapitre, l'identité sonore, correspondant à l'une des modalités de l'identité corporelle.

[79] Le pubertaire se doit d'être une *passe*.

L'identité (corporelle) : propositions théoriques

1. Tout mouvement d'appropriation subjective s'appuie *en premier lieu* sur celui par l'*infans* de son corps et donc de l'activité sensorielle qui lui est propre. Autrement dit, l'identité correspond à un processus d'intégration et d'appropriation subjective des expériences du corps dans le rapport du sujet à lui-même et à son environnement. C'est la raison pour laquelle j'ai mis entre parenthèses le terme de corporel dans le sous-titre et qui ne sera pas répété à chaque occurrence du terme d'identité. On comprendra dès lors qu'il s'agit, à mon sens, d'une tautologie.

2. L'identité correspond au processus par lequel le sujet éprouve sa continuité d'être (permanence) en y intégrant les discontinuités (changements, transformations) – engendrées par le corps, l'objet, l'environnement – auxquelles il est sans cesse confrontées au cours de son existence. Il s'agit d'un « chemin de soi à soi » (Roussillon, 2004) parsemé d'embûches structurantes dont le corps, l'objet et l'environnement (la culture) sont les représentants.

3. Le processus identitaire se situe à l'articulation des trois niveaux de la subjectivité : l'intrasubjectivité, l'intersubjectivité et la transsubjectivité, et des trois espaces de la réalité psychique : intrapsychique, interpsychique et transpsychique (Drweski, 2015 ; Kaës, 2015).

4. Le processus identitaire s'envisage comme une trajectoire allant de la découverte d'un objet autre-que-soi (registre interpersonnel) à un objet-autre-sujet (registre intersubjectif).

5. Il s'organise alors en deux niveaux : l'identité primaire qui se construit par l'éprouvé de la séparation entre soi et l'autre – se sentir sujet tout en étant en rapport avec un autre-sujet ; l'identité secondaire qui se construit par l'éprouvé de la différenciation avec l'autre – maintenir un « espace de liberté » (Cahn, 1991) (ses pensées, ses actes, ses désirs, ses sentiments, ses conflit) tout en étant en lien avec cet autre-sujet. Ce second niveau ne serait véritablement atteint qu'à l'adolescence. Autrement dit, le premier niveau du processus identitaire permet au sujet de se sentir *différent* de l'autre alors que le second lui permet de se sentir *différencié*. Le premier niveau résulte d'un mouvement de séparation ; le second, d'un mouvement de différenciation (processus de subjectivation). Ces deux mouvements sont à considérer comme profondément intersubjectif : ils sont interdépendants des capacités du

sujet et de l'objet à vouloir/pouvoir se séparer et se différencier c'est-à-dire interdépendants de l'inconscient (la pulsion et le sexuel) du sujet et de l'objet.

6. Malgré la structuration « suffisamment bonne » de ces deux niveaux, les discontinuités propres à l'existence du sujet pourront remettre en jeu cette structuration. Inversement, si ces deux niveaux ne sont suffisamment structurés, ces mêmes discontinuités pourront offrir une seconde chance à leur structuration. On peut concevoir l'analyse du transfert dans un cadre thérapeutique comme paradigmatique de ces discontinuités structurantes.

7. Il se forme et se transforme par et dans les trois phases du sexuel : le « sexuel archaïque » (Roussillon, 2004), organisé par l'appropriation subjective de la différence moi/non-moi ; le « sexuel infantile » (Freud, 1905a), organisé par la double différence des sexes et des générations ; le « sexuel pubertaire » (Gutton, 1991), organisé par la complémentarité des sexes.

8. Avec *l'entrée en fonction du pubertaire*, l'identité du sujet est contrainte à des transformations aussi radicales que nécessaires. La continuité du Soi est particulièrement bouleversé par les changements corporels qu'implique la puberté et impose au Soi l'exigence d'un travail psychique d'intégration. Autrement dit, ce qui fait effraction par et dans le corps c'est le sexuel génital qui impose au Soi un caractère qu'il ne s'attribue pas encore (violence pubertaire). L'adolescence amène à une déconstruction des acquis premiers et nécessite leur reconstruction en prenant en considération la nouveauté génitale trouvant une résolution avec l'accès à la complémentarité des sexes (adolescens).

*

Dans ce premier chapitre, j'ai cherché à montrer que la psychanalyse pouvait s'enrichir d'une conception processuelle de l'identité. Toutefois, la notion d'identité pose un problème épistémologique central en ce qu'elle pourrait évincer toutes références à la sexualité. Afin de répondre à cet écueil, j'ai proposé l'hypothèse que toute conception processuelle de l'identité en psychanalyse ne pouvait se concevoir que dans sa référence au corps : l'identité n'est pas autre chose qu'une *identité corporelle*. En définissant préalablement le corps comme un ensemble de fonctions sensorielles (Aulagnier, 1975), le processus d'identité corporelle correspondrait à l'intégration psychique des expériences du

corps *érotique*, c'est-à-dire ce corps que le sujet habite (*indwelling*) et éprouve, à travers lequel « la subjectivité s'éprouve elle-même » (Dejours, 2001, p. 11). En choisissant d'enraciner cette conceptualisation dans le socle métapsychologique de P. Aulagnier (1975), j'ai cherché à montrer que ce processus correspond, chez l'*infans*, à un travail d'intégration de la « violence primaire » grâce à une double voie : corporelle et objectale. Celle-ci permet à l'*infans* de réaliser une synchronie polysensorielle par laquelle se constituera sa capacité réflexive, ébauchant la séparation des corps – ce qui correspondrait aux « processus primaires » (Aulagnier, 1975). Le développement de la capacité réflexive implique une double différenciation des espaces corporels et des espaces psychiques qui, dès lors, permettrait leur appropriation subjective. Ainsi, marque-t-elle l'avènement de la « subjectivation », en tant que processus de différenciation intrapsychique – espace où le Je peut advenir (ibid.). Enfin, j'ai cherché à mettre en évidence que l'adolescence constituait un temps important de remaniements de l'identité corporelle. En agissant sur le corps biologique, l'*entrée en fonction du pubertaire* implique l'exigence d'un traitement des remaniements du corps érotique. En effet, à l'adolescence le sexuel génital fait effraction et impose au Soi un caractère qu'il ne s'attribue pas encore (violence pubertaire). À l'appui de la théorie de P. Gutton (1991), il m'a semblé que le pubertaire impliquait une déconstruction de l'identité corporelle qui se doit d'être (re)construite. J'ai proposé trois modalités de (re)construction (propres au processus *adolescens*) : le travail des identifications, l'esthétique du corps et l'accès à la complémentarité des sexes.

Cette proposition me permet d'asseoir au sein de la théorie psychanalytique, la notion que je souhaite travailler dans cette thèse, l'identité sonore, en tant qu'elle correspondrait à l'une des modalités de l'identité corporelle. En montrant comment l'adolescence implique un travail de déconstruction et de reconstruction de l'identité corporelle, je chercherai à montrer, tout au long de cet essai, dans quelle mesure elle implique ce même travail sur l'identité sonore. En cela, l'adolescence me paraît être un « laboratoire de recherche » particulièrement intéressant pour investiguer la fonction spécifique du sensoriel sonore dans la déconstruction et la (re)construction de l'identité du sujet. Mais avant, il me faut définir ce que j'entends par identité sonore et, surtout, montrer la manière dont elle se construit à l'aune de la vie psychique.

Chapitre 2.
La notion d'identité sonore

« *Le premier effet musical, le plus simple, le plus direct, est physique. Au commencement de la musique, avant le verbe, était le corps* »

Francis Wolff, *Pourquoi la musique*, 2015.

1. Pour introduire la notion d'identité sonore

Il me semble que le champ d'étude de l'identité sonore est multiple : de l'éthologie à la bioacoustique en passant par l'architecture. Passer par les chants du vivants me permettra d'entrevoir la palette que l'environnement sonore nous donne à entendre.

1.1 En guise de prélude : les chants du vivant

Le « paysage de sons » (*soundscape*) est le terme introduit par le compositeur R. Murray Schafer à la fin des années soixante pour décrire ces chants du vivant et de la nature non vivante : le son du vent, des cascades, des tremblements de terre et aussi le chant de la pluie. Dans l'une de ses émissions radiophoniques *Sur les épaules de Darwin* – qu'il a ensuite transcrit dans un livre intitulé *Retrouver l'Aube* – Jean-Claude Ameisen (2014) rapporte les travaux du bio-acousticien Bernie Krause qui, à la fin des années soixante-dix, commence à écouter et analyser ces « chants venus du fond des âges ». B. Krause nomme *géophonie* ces sons de la Terre, de la nature non vivante ; *biophonie*, les sonorités du monde vivant, celles des animaux mais aussi des arbres ; *anthropophonie*, les sons d'origine humaine (de la voix des hommes aux sons qu'ils produisent par leurs machines). Les chants du vivant, relèvent B. Krause, forment un système écologique, une « niche écologique acoustique » (cité par Ameisen, 2014). Les sons ont une fonction essentielle dans la préservation de l'écosystème, que ce soit du côté de la mort (par exemple, les écrevisses *Alpheus heterochaelis* qui, en explosant les bulles d'air qu'elles avait créées, sidèrent, paralysent voire même tue ou brise la coquille de leurs proies), ou de celui de la vie et de la communication : le chant maternel de la poule ou de la canne qui berce leurs petits encore dans l'œuf ; les chants de séduction des grenouilles ou des oiseaux ; les chants « guides » des baleines ; les « faux » chants de certains oiseaux pour faire fuir leurs prédateurs.

Il y a ces chants spécifiques à chaque espèce mais aussi ceux *entre* les espèces. Dans le désert du Kalahari vit un petit oiseau, le drongo brillant, *Dicrurus adsimilis*. Ce petit passereau au pelage noir brillant est un veilleur hors pair qui alerte les suricates et autres passereaux de la présence d'un danger, leur laissant alors plus de temps pour la collecte de nourriture. Le drongo brillant n'est pas que « veilleur », il est aussi un prodigieux imitateur

capable de pousser neuf à trente-deux cris d'alarme de langues différentes (lui-même possédant six cris d'alarme spécifiques) pour avertir la survenue de différents prédateurs. Mais même (et peut-être surtout) dans la nature, *tout travail mérite salaire*. Suite aux cris émis par le drongo brillant, le passereau et/ou le suricate, à peine revenus de leur chasse, abandonnent leur repas pour se mettre à l'abri. Le drongo a tendu un piège : aucun prédateur n'était en vu et il peut s'emparer en toute tranquillité des précieux mets abandonnés[80].

Ces communications sonores entre les espèces participent à ce que B. Krause nomme la « niche écologique acoustique ». En 1983, alors que B. Krause était en train d'écouter la savane chanter, « il réalise soudain que les chants des éléphants, des hyènes, des grenouilles, des insectes et des oiseaux s'articulent et se complètent, dans un mélange de coopération et de compétition, sans jamais se fondre les uns dans les autres. *Comme les instruments d'un orchestre*, dit Bernie Krause » (Ameisen, 2014, p. 207). Bien avant que les hommes la posent sur ses partitions de musique, la polyphonie existait déjà. Il y a une *harmonie* du vivant, au sens que la mythologie grecque en donne à ce terme (fille d'Arès, dieu de la guerre, et d'Aphrodite, déesse de l'amour), c'est-à-dire pour le meilleur comme pour le pire, mais toujours dans une logique de conservation des espèces. Au nord-ouest de la province Likouala au Congo, vivent les pygmées Mbendjélé, des chasseurs-cueilleurs spécialisés dans le miel (Tourneret, De Saint-Pierre, 2015). Le miel est un met précieux pour le peuple Mbendjélé. En effet, pour demander une jeune fille en mariage, l'homme se doit d'offrir du miel à sa prétendante. Les Mbendjélés sont alors devenus des experts de la chasse au miel, en particulier grâce à leur extrême sensibilité auditive. Ils peuvent repérer, à des distances qui feraient envier plus d'un homme, les légers bourdonnements des abeilles qui indiquent de leur direction. Et ainsi, grâce aux sons qu'elles émettent par leurs battements d'ailes, les abeilles, sans le savoir, participent à l'accouplement, la reproduction et la succession générationnelle du peuple Mbendjelés.

Cette harmonie entre les espèces, cette harmonie entre les hommes et les abeilles, est cependant – osons le terme – « en voie de disparition ». Il faut dire que de tous les animaux, seul l'homme est doté de cette capacité de destruction de son propre environnement et de lui-même. C'est en particulier le cas dans le milieu marin et pour la survie des baleines. J.-C. Ameisen (2014) rapporte les travaux de Roger Payne dont le constat est terrible. Outre la pollution chimique des eaux, c'est d'une pollution sonore dont les baleines souffrent. Les

[80] Les résultats de cette étude ont été publiés en 2014 par T. Flower, M. Gribble et A. Ridley dans la revue *Science* (cité par, Ameisen, 2014).

sonars des sous-marins, les moteurs, les appareils de surveillance sismique etc., sont causes de graves liaisons auditives chez les baleines perturbant leurs capacités d'orientation, de communication et de reproduction.

Et pourtant… « La musique des baleines et la musique humaine [ont] tant de caractéristiques communes », écrit P. Gray (cité par Ameisen, 2014, p. 215), alors même que les baleines chantaient bien avant la naissance des premiers hommes. Bien avant encore, il y avait le chant des oiseaux qui, lui aussi, a tant en commun avec le chant des hommes. L'oiseau possède un organe phonatoire analogue au larynx humain : le syrinx[81]. Et, tout comme l'apprentissage du langage chez le petit homme, l'oisillon apprend son chant en imitant les vocalisations des adultes, au départ, par un babil (Abitbol, 2005 ; Ameisen, 2012). Il n'y a rien d'instinctuel dans l'apprentissage du chant chez les oiseaux qui, comme chez les hommes, s'inscrit dans des liens sociaux. Finalement, le langage chez les oiseaux n'est pas plus inné qu'il ne l'est chez l'homme, comme l'écrivait déjà Darwin il y a plus de cent cinquante ans (Ameisen, 2012).

Chaque espèce possède son chant, son *identité sonore* et chaque chant assure plusieurs fonctions, de l'attraction des femelles à la protection du territoire.

En Australie et en Nouvelle Guinée, il existe une espèce d'oiseaux, les mérions superbes, *Malurus cyaneus*. Les oiselles ont une à deux couvées par an, chacune constituée de deux à trois œufs. Mais, celles-ci sont compromises par un redoutable prédateur, le coucou de Hosfield, *Chrysococcyx basalis*. L'oiselle coucou pond, dans le nid du couple, un œuf, remplaçant un de ceux des mérions superbes qu'elle a fait basculer hors du nid. Le petit coucou éclot au bout de douze jours, soit trois jours avant la naissance des oisillons mérions. À sa naissance, le coucou pousse les autres œufs hors du nid et se retrouve alors seul propriétaire des lieux. Élevé, dans son œuf, au chant de l'oiselle mérion superbe, le faussaire émet des vocalisations de demande de becquée ressemblant tant à celle des oisillons mérions superbes qu'elles peuvent tromper les parents qui, alors, nourriront, élèveront et protégeront le coucou. Mais, dans un cas sur deux, le couple de mérion n'est pas dupé et abandonne son nid pour en fonder un autre. Comment les parents détectent-ils l'intrus ? Une étude publiée en 2012 par une équipe de chercheur dirigée par S. Kleidorfer donne une première réponse (cité par Ameisen, 2014) : avant leur naissance, la mère mérion superbe communique à ses oisillons un « mot de passe », un code qu'ils seront les seuls à pouvoir imiter après leur

[81] On verra plus loin l'histoire de la nymphe Syrinx et du dieu Pan.

naissance. Il s'agit d'une suite sonore d'à peine deux secondes émises par les mamans mérions superbes à partir du dixième jour de couvée. Or, les oiselles arrêteront ce chant au quinzième jour, l'oisillon n'entendra donc jamais ce chant après son éclosion – d'où son appellation par les chercheurs : « appel de couvée ». Ce chant a une *signature sonore* spécifique. Les caractéristiques sonores de ce chant sont uniques pour chaque oiselle mérion superbe et seuls le mâle et les oisillons auront entendus et appris à imiter ce chant. Les appels de becquée des oisillons mérion superbe contiennent donc cette signature sonore *a contrario* de ceux du coucou n'ayant pas eu accès à la totalité de l'apprentissage de ce chant car né au douzième jour de couvée. Il semblerait donc, concluent S. Kleidorfer et son équipe, que le couple mérion abandonne son nid après avoir détecté l'absence des éléments sonores caractéristiques de leur *identité sonore familiale*.

> Et ainsi, chez les mérions superbes d'Australie et de Nouvelle Guinée, le premier lien entre les nouveaux-nés et leur mère, le premier signe de reconnaissance, le premier mot de passe, est enseigné et appris avant même la naissance, alors que l'oisillon est encore dans son œuf. […]. Un lien tissé par la voix. Une maman qui parle à son petit sans le voir, à travers la coquille de son œuf. Une maman qui reconnaîtra, dans les toutes premières vocalisations que son petit émettra à sa naissance, dans les tout premiers appels qu'il lui adressera, l'écho singulier du son de sa propre voix. (Ameisen, 2014, p. 250).

Il n'y a pas que le chant des baleines ou des oiseaux. Il y a aussi le chant des lieux, des villes et des habitations. Il y a plus de trente-cinq mille ans, à l'ère Paléolithique, les premiers hommes étaient soucieux de la propriété acoustique des grottes dans lesquelles ils s'installaient. L'anthropologue I. Reznikoff pense qu'à l'âge préhistorique, nos ancêtres peignaient dans des grottes choisies de par leur propriété acoustique, de par leurs « empreintes digitales sonores », selon l'expression du chercheur en archéologie de la musique R. Till (cité par Ameisen, 2014). Et, il y a plus de trente mille ans, les hommes inventaient les premières flûtes pour faire résonner ces salles. Pourrait-on aller jusqu'à parler de l'identité sonore d'un lieu ? C'est le parti pris de l'architecte et géographe P. Amphoux qui, dans un rapport de recherche intitulé *L'identité sonore des villes européennes*, en propose une définition :

> L'identité sonore peut être définie comme l'ensemble des caractéristiques sonores communes à un lieu, un quartier ou une ville. Concrètement, c'est l'ensemble des sons qui font que la ville donne le sentiment de rester identique à elle-même – réellement ou imaginairement. C'est du même coup l'ensemble des sons qui permettent de la reconnaître – c'est-à-dire, à la lettre, de l'identifier – et par conséquent de la différencier d'une autre ville. C'est encore l'ensemble des sons, ordinaires et incarnés dans la vie quotidienne, auxquels l'habitant s'identifie. (Amphoux,

1993, p. 7)

Les caractéristiques de cette identité sonore viennent du fond des âges, enfouies dans une mémoire profonde et inconsciente des habitants de la ville (Amphoux, 1993). À la suite de ces travaux, R. Atienza (2009) délimite le champ d'étude en parlant d'« identité sonore urbaine ». Les espaces urbains, les places, les rues, les coins et les cours des villes ont leur bruissement propre. L'écouter, donnerait accès à toute une représentation actuelle et/ou plus ancienne de la manière dont l'homme reconnaît et s'approprie ces lieux, dans l'espace et dans le temps (Atienza, 2009).

Ces différents champs d'études (l'éthologie, la bioacoustique, l'anthropologie et l'architecture) montrent tout autant les écarts et les similitudes qu'il peut y avoir avec la construction et les fonctions de l'identité sonore chez le sujet humain, ce que je proposerai ensuite en esquissant une théorie de la psychogénèse de l'identité sonore. Mais avant cela, il s'agira de bien définir ce que j'entends par « identité sonore », en m'appuyant sur les différentes conceptualisations existantes.

1.2 Pour définir l'identité sonore

C'est au psychiatre argentin R. O. Benenzon (1977, 2004) que l'on doit l'introduction, dans le champ de la musicothérapie, de la notion d'identité sonore. Au départ adjoint à un « principe » de la pratique de la « musicopsychothérapie[82] », le « principe d'*Iso* »[83], R. O. Benenzon pousse plus loin sa conception en postulant l'existence d'une « Iso » (contraction alors du terme identité sonore), présente en chacun de nous, se constituant dès le tout début de la vie fœtale – qu'il nomme plus spécifiquement « l'Iso gestaltique ». Désignant d'abord « la notion d'existence d'un son ou d'un ensemble de sons ou de phénomènes sonores internes qui nous caractérisent, nous individualisent » (Benenzon, 1977, p. 60), il proposera plus tard une nouvelle définition : l'ISo est « cette accumulation d'énergies et son processus dynamique formé de sons, de mouvements et de silences qui caractérisent chaque être humain et le différencient de l'autre » (Benenzon, 2004, p. 37). Il ajoute plus loin qu'il s'agit d'« un concept psycho-corporel dans lequel s'incorpore la culture de la personne. C'est une identité

[82] Auquel il préfère, pour des raisons assez obscures me semble-t-il, le terme de musicothérapie.
[83] *Iso*, du grec « égal », désigne ce principe par lequel, pour « ouvrir des canaux de communications pour ouvrir des canaux de communication, entre un patient et le musicopsychothérapeute, il est nécessaire de reconnaître les ISo du patient et de les équilibrer avec les ISo du musicopsychothérapeute » (Benezon, 2004, p. 37).

multi-sensorielle qui inclut non seulement le son, la musique, le mouvement et le silence, mais également les gestes, les odeurs, les textures, la température et beaucoup d'autres éléments inconnus qui font partie du contexte non verbal » (ibid., p. 48).

S'il faut accorder à cet auteur le mérite d'avoir introduit cette notion (en plus de ses nombreux travaux sur la pratique de la musicothérapie), il n'empêche que sa définition est particulièrement troublante. D'ailleurs, je n'ai réussi à résumer sa conception sans avoir recours à la citation, tant il m'apparaît difficile de comprendre de quoi il parle vraiment. En premier lieu, la notion même d'« énergie » qui, malgré une tentative de définition apportée[84], reste, à mon sens, quelque peu ésotérique. De plus, si je le rejoins sur la qualité « psycho-corporel » de ce concept, l'absence de différenciation entre le son, la musique, le mouvement et le silence, voire même les odeurs ou encore les textures, qu'il qualifie tous de « sensoriel », m'apparaît particulièrement floue – on ne sait même plus très bien ce que l'auteur entend par « sonore ». Enfin, il me semble que les différentes déclinaisons de l'Iso sont l'illustration même du caractère très vague de son approche : « l'Iso universelle » hérité de notre histoire ontogénétique et phylogénétique indépendamment du contexte socio-culturel (le rythme binaire des battements cardiaques ; les sons de l'eau ; le vent etc.) ; « l'Iso gestaltique » qui est propre à chaque individu se construisant à partir des sons de l'environnement fœtal, que ce soit ceux de l'extérieur ou de l'intérieur du corps maternel autant que ceux qui passent de l'inconscient de la mère à l'inconscient du fœtus ; « l'ISo en interaction » qui caractérise la relation entre les personnes (à laquelle s'ajoute « l'ISo familial » et « l'ISo environnemental ») ; « l'ISo culturelle », caractérisant la culture dans laquelle l'individu s'inscrit ; et, enfin, l'« ISo complémentaire », « qui apparaît et disparaît quotidiennement selon l'état d'âme de l'individu et les relations qu'il établit avec les autres » (ibid., p. 48). Malgré une conception qui m'apparaît particulièrement obscure, certainement liée à l'écart épistémologique qui se tient entre nos deux propositions, il y a chez cet auteur un point que je rejoins, celui concernant la qualité processuelle et dynamique de l'identité sonore, c'est-à-dire en perpétuel mouvement.

É. Lecourt (1983, 1994) reprend et critique la proposition de R. O. Benenzon, qu'elle

[84] Dans son introduction (2004), les « énergies » feraient parties de l'inconscient, individuel, collectif, voire même universel (il parle d'ailleurs par moment « d'archétypes sonores » pour évoquer lesdites énergies), avec lesquels l'individu s'exprimerait. Plus loin dans son ouvrage, les énergies deviennent ce qui « composent le psychisme humain » et « qui cherchent à se décharger » (Benenzon, 2004, p. 34). Parle-t-il de la pulsion ou peut-être de l'affect ? En tout cas, parmi lesdites énergies il y aurait les énergies sonores. Plus loin encore, « les énergies appartenant à l'Iso gestatique [identité sonore individuelle] sont teintés de l'hérédité de l'individu » (ibid., p. 44) et proviennent des communications inconscientes entre la mère et son fœtus.

juge également « floue » et « confuse »[85], afin de définir ce qu'elle nomme l'« identité sonore individuelle » :

> Il s'agit de la délimitation des phénomènes sonores appartenant en propre à un individu, au travers desquels il se reconnaît, par lesquels il s'identifie, et se trouve reconnu[86]. Sa construction se fait dans l'interaction avec l'environnement sonore, plus particulièrement les voix familières, par identification et différenciation. Elle s'élabore au cours d'un mouvement d'alternance entre le subjectif – le vécu perceptif, sa prise de conscience – et l'objectif – la reconnaissance par l'entourage des caractéristiques ainsi repérées. […]. L'identité sonore regroupe des phénomènes sonores perçu en tant qu'internes, et d'autres perçus en tant qu'externes. On en distingue des caractéristiques physiques et des caractéristiques se rapportant à l'histoire de l'individu. (Lecourt, 1994, pp. 53-54).

Parmi les caractéristiques physiques, elle décrit : le geste sonore ; le rythme et la polyrythmie corporelle ; les bruits corporels ; les rituels rythmiques (bercement, succion) ; la voix. Les caractéristiques historiques sont liées au vécu sonore familial, à l'identité sonore culturelle et groupale ainsi qu'aux caractéristiques musicales de l'identité sonore, ce qu'elle nomme « l'identité musicale », telles que, par exemples, les préférences musicales ou l'instrument de musique joué (Lecourt, 1994). Si cette proposition a le mérite d'être bien plus précise que celle de R. O. Benenzon, elle n'est pas à l'abri de possibles critiques.

Dans un article intitulé « Pour une assomption sonore du sujet », J.-M. Vivès et F. Vinot (1999) dresse justement une critique de la notion d'identité sonore définit par les deux auteurs susmentionnés : cette notion s'attachant plutôt à une « fonction moïque sonore » qu'à une véritable « assomption sonore du sujet ». Le sujet, pour ces deux psychanalystes, ne renvoie pas tant à « l'individu » qu'au « sujet de l'inconscient » (au sens de Lacan) dont le rapport au sonore est marqué « d'inouï »[87], c'est-à-dire par la surprise, par l'étonnement (« ça apparaît »), plutôt que d'une reconnaissance, c'est-à-dire d'une identité. Mais, l'un va avec l'autre, poursuivent les auteurs, car l'étonnement ne peut apparaître que sur un fond de reconnaissance. Alors, ce qui caractérise l'identité sonore est-il *ce qui est reconnu par le sujet* ou *ce qui du sujet lui est inconnu* (et qui apparaîtrait dans l'espace analytique) ? Dès lors, il me semble que cette critique n'est pas tant d'ordre théorique (elle serait d'ailleurs peu

[85] Elle reproche en particulier la diversité des termes utilisés, et non définis, pour décrire l'identité sonore : de « l'archétype sonore » à la « mosaïque sonore », par exemple.
[86] On ne retrouvera pas dans la définition qu'elle propose dans son article de 1983 cette référence à la reconnaissance par l'autre. É. Lecourt me confiait un jour que cet ajout lui avait été soufflé par G. Rosolato.
[87] Les auteurs font ici référence à une notion d'A. Didier-Weill qu'il utilise pour décrire la relation du sujet à son monde sonore.

pertinente tant l'écart épistémologique est grand entre les différents auteurs), que clinique. En effet, tout son intérêt est de faire entendre que l'objet de la psychanalyse ne serait pas tant une recherche de trouver et définir l'identité sonore du sujet que de travailler avec ce qui apparaît d'inouï, de surprise et d'étonnement – le surgissement de l'inconscient ; l'irruption de l'inconnu – dans cette identité sonore. Autrement dit, ce qui du sujet ne lui est pas reconnaissable et qui pourtant le définit, ce qui *de lui* est singulier (l'assomption sonore). Cette critique m'apparaît d'autant plus pertinente si l'on se réfère aux réaménagements de l'identité sonore à l'adolescence. On le verra, avec l'effraction du sexuel génital, l'identité sonore du sujet, et l'ensemble de ses caractéristiques (en particulier les rythmes corporels et la voix), devient un inconnu *en* soi qui résonne comme un inconnu *hors* soi, mais que le sujet se doit impérativement d'intégrer et d'habiter.

J'en viens maintenant à proposer une « critique de la critique » (théorique et clinique) qui me permettra, dans un second temps, de proposer « ma » définition de l'identité sonore. Tout d'abord, il faut dire que je rejoins ces deux auteurs sur l'exigence à prendre en considération, au sein de l'identité sonore, ce qui du sonore *échappe* au sujet. Comme eux, je serais assez critique de la définition proposée par É. Lecourt (1994) quant à la dimension de « reconnaissance » du sujet (et par l'autre) de ses propres manifestations sonores. En effet, le rapport du sujet à sa propre voix en est une excellente illustration. Ce que nous entendons de notre voix est bien différente de ce que les autres perçoivent (entendre notre voix émanant de l'extérieur peut provoquer un affect d'inquiétante étrangeté tant nous ne nous la reconnaissons justement pas). Aussi, notre voix peut nous trahir sans même que nous ne le souhaitions (il y a quelque chose qui échappe à notre contrôle)[88]. Dès lors, il convient de dire qu'il ne s'agit pas de s'attacher exclusivement à ladite « fonction moïque sonore » pour comprendre les enjeux de l'identité sonore. Je rejoins ces auteurs lorsqu'ils écrivent qu'en tant que psychanalyste et/ou musicothérapeute, réduire le sujet à un ensemble de caractéristiques sonores (qui formeraient son identité sonore) serait comme « transformer la thérapie en orthopédie » (Vivès, Vinot, 1999, p. 109).

Toutefois, il me semble que leur critique renvoie à celle, plus générale, que dresse la psychanalyse à la notion d'identité, comme j'ai cherché à le montrer dans le premier chapitre. L'approche psychanalytique du sujet va à l'encontre même de l'idée que celui-ci serait reconnaissable et reconnu par une « identité » qui le définirait de manière *immuable*. Le sujet

[88] Je reviendrai plus précisément à ce sujet dans un autre chapitre (Chapitre 6).

est perpétuellement en mouvement et surtout, il y a toujours ce quelque chose qui toujours lui échappe, que la psychanalyse nomme l'inconscient. Ainsi, serait-il malencontreux de définir la notion d'identité sans prendre en compte ce qu'il y a de changement au sein même de la continuité. Autrement dit, le sujet se définit autant par sa continuité que ses discontinuités qui offrent (et parfois entravent) des possibilités *transformationnelles*[89] essentielles dans son existence. Outre les changements corporels, il y a l'ensemble des rencontres, tout au long de l'existence, qui sont vecteurs de transformations. Il me paraît en être de même pour l'identité sonore qui oscillerait donc entre permanence et changement. Lorsque les deux auteurs parlent « d'assomption sonore du sujet », il me semble qu'on puisse le comprendre en terme de « subjectivation » (au sens de R. Cahn). Finalement, il ne s'agirait pas tant pour le sujet de se reconnaître ou d'être reconnu dans ses manifestations sonores, que de tolérer que dans sa continuité d'existence s'insèrent des discontinuités (ruptures) qu'il se doit d'intégrer et de s'approprier (avec plus ou moins de succès). Du normal au pathologique, la clinique témoigne justement des « ratés » d'intégration des expériences du corps sonore, ce que je chercherai à mettre en lumière tout au long de la deuxième partie de cette thèse.

À partir de ces différentes propositions et critiques de la notion d'identité sonore, j'en viens maintenant à en proposer « ma » définition.

L'identité sonore est l'une des configurations de ce que j'ai nommé plus haut l'identité corporelle. J'ai proposé d'envisager l'identité corporelle comme un processus d'intégration et d'appropriation subjective des expériences du corps du sujet, dans son rapport à lui-même et à l'environnement. Ainsi, l'identité sonore correspondrait-il à un *processus d'intégration et d'appropriation subjective du corps sonore*. Parce que l'expérience sonore est autant interne qu'externe – le sonore étant l'ensemble des sons *émis* et/ou *perçus* par un individu, les sons émis étant en même temps perçus –, l'identité sonore se situe à l'interface entre le corps sonore du sujet et son environnement sonore.

Par sa dimension processuelle, je conçois l'identité sonore du sujet comme dynamique, c'est-à-dire oscillant entre permanence et changement. Le corps sonore étant perpétuellement en transformation, l'identité sonore suit ce même mouvement tout en s'enracinant sur un socle de permanence sans lequel le sujet ne pourrait reconnaître ce qui de lui est singulier par rapport à l'autre. Si je reprendrai d'É. Lecourt (1994) les différentes

[89] J'utilise ce terme en référence à « l'objet transformationnel » de C. Bollas, définit comme ce qui est « identifié par l'enfant à partir de ce qu'il éprouve comme ce qui modifie l'expérience du *self* » (Bollas, 1989, p. 1182). D'ailleurs, C. Bollas élit la musique comme étant son propre objet transformationnel (Bollas, Haineault, 1997).

caractéristiques de l'identité sonore qu'elle a décrites (voix, bruits, rythmes corporels etc.), à mon sens, il ne s'agit pas tant de l'aptitude du sujet à les reconnaître et qu'elles soient reconnues par l'autre, mais plutôt de la capacité du sujet à les intégrer psychiquement et se les approprier subjectivement. Ainsi, peut-on sortir de l'impasse d'une perspective « réelle » de ce qui compose notre identité sonore (inscrite uniquement dans le corps biologique), pour asseoir une dimension plus subjective, sans évincer la référence à l'inconscient, c'est-à-dire de ce qui du corps sonore *échappe* au sujet lui-même, ce qui, de lui, est *inentendable* (inscrite alors dans le corps érotique). Autrement dit, ce qui du corps sonore du sujet est un *inconnu* en/pour soi. De fait, l'oscillation entre permanence et transformation se comprend d'autant plus que ce qui est inconnu du sujet lui-même peut surgir – jusqu'à provoquer un affect d'inquiétante étrangeté – et, en conséquence, opérer une potentielle transformation sans que pour autant la permanence identitaire soit profondément atteinte (du moins on l'espère[90]).

Dès lors, cette conceptualisation de l'identité sonore permet d'envisager l'adolescence comme un véritable « laboratoire de recherche » pour comprendre ses enjeux. En effet, s'il y a bien un temps où l'identité du sujet est particulièrement *troublée*, c'est bien l'adolescence. Avant d'en arriver là, je présenterai d'abord la psychogénèse de l'identité sonore, c'est-à-dire l'étude de son édification à l'aube de la vie.

[90] J'évoquerai, dans le Chapitre 6, des illustrations cliniques à ce propos.

2. Psychogénèse de l'identité sonore

« *Le nourrisson est l'unisson du nous.* »
F. Perrier (1978, p. 28)

Cette psychogénèse de l'identité sonore sera rythmée en trois temps. D'abord, en esquissant les enjeux de l'expérience sonore dans la relation mère-enfant à l'aune de la construction de l'intersubjectivité et de la subjectivation (2.1). Ensuite, je chercherai à montrer comment la construction de l'identité sonore peut s'appuyer sur le modèle de P. Aulagnier, donnant ainsi à cette notion une épaisseur métapsychologique certaine (2.3). Enfin, en m'axant spécifiquement sur le « groupe vocal familial » par et dans lequel se construit l'identité sonore du sujet (2.2)

2.1 L'expérience sonore dans la relation mère-enfant

Je dégagerai trois principaux points de cette expérience sonore du premier chapitre de la vie. Je partirai de la fonction de la voix maternelle dans l'ébauche du sentiment de continuité d'existence du nourrisson (1). Ensuite, en particulier à partir de l'exemple du cri, je montrerai la fonction du « miroir sonore » (Anzieu, 1976a) dans l'élaboration d'un processus de séparation corporelle (2). Enfin, je me pencherai spécifiquement sur la fonction des rythmes corporels, en particulier à partir de l'exemple de la berceuse, dans la construction de l'intersubjectivité (3).

1. À partir des années 1960, le monde scientifique a tendu l'oreille vers le fœtus et son univers sonore. De nombreuses recherches ont été menées, d'abord par des obstétriciens, pour répondre à trois principales questions : à partir de quand le fœtus entend-il ? qu'entend-il ? qu'en sont les conséquences après sa naissance ? (Chelli, Chanoufi, 2008). Dès 1953, A. Tomatis (1963, 1972) découvre qu'au quatrième mois et demi de son parcours utérin, l'appareil auriculaire du fœtus est parfaitement achevé. De manière plus précise, on sait

aujourd'hui que le fœtus commence à entendre entre la vingt-deuxième et la vingt-septième semaine de grossesse. Il percevrait les bruits internes, ceux émis par la mère, ainsi que les bruits externes, ceux de l'environnement maternel, surtout les sons les plus graves. Le développement de l'audition se finaliserait entre la cinquième et la dixième année de la vie de l'enfant (Chelli, Chanoufi, 2008 ; Lecanuet, Granier-Deferre, Schaal, 2004).

Au commencement était le bruit. Le « brouhaha fœtal » (Lecourt, 2007a) est la première expérience du sonore pour l'être humain en gestation. Parmi tous les bruits émanant de l'intérieur comme de l'extérieur, la voix maternelle aura une place privilégiée étant, compte tenu de sa proximité, le stimulus sonore le plus intense et parvenant au fœtus à la fois de l'extérieur que de l'intérieur du corps maternel (transmission osseuse). Après la naissance, le nourrisson aura conservé en mémoire les caractéristiques sonores de la voix maternelle. En effet, des recherches expérimentales ont montré, à partir du protocole du conditionnement temporel de la succion non-nutritive, que les nouveau-nés de deux à quatre jours préfèrent la voix maternelle à celle d'une autre femme (Chelli, Chanoufi, 2008 ; Lecanuet, Granier-Deferre, Schaal, 2004). Outre la mémorisation de la voix maternelle, J. Feijoo (1981) a observé que jusqu'à trois ans après sa naissance, à l'écoute du solo de basson de « Pierre et le loup » de Prokofiev – qui avait été diffusé sur le ventre de la mère pendant la grossesse – l'enfant se détendait et ne pleurait plus. L'enfant a donc gardé en mémoire les caractéristiques sonores propres à cette musique (vibrations, sons graves du basson, rythmes etc.) qu'il avait pu entendre étant fœtus.

Ces découvertes sur la mémoire auditive prénatale ont été aux prémices d'hypothèses particulièrement intéressantes sur l'origine de la vie psychique. Ainsi, la psychanalyste italienne S. Maiello (1993) pense-t-elle que la vie psychique se constituerait à partir de l'expérience de présence/absence de la voix maternelle qui permettrait alors au fœtus une première relation d'objet. Cette discontinuité ferait vivre à l'enfant une « proto-expérience d'absence, de perte et de manque » (Maiello, 1993, p. 46). Or, l'expérience du manque (la perception de la séparation) permet l'accès à la différenciation avec un « autre-que-soi ». La voix maternelle serait alors le premier objet différent du fœtus : un premier « objet sonore ». Dès lors, cette psychanalyste fait l'hypothèse de l'existence d'une « précoce interaction et communication vocale et auditive entre mère et fœtus » (ibid., p. 47). Cette forme précoce de communication est aussi rythmique : en plus de la rythmicité de l'organisme maternelle (mais aussi celle liée au mouvement tel que le balancement de la marche de la mère par exemple) communiquée au fœtus – rythmes cardiaques et respiratoires, polyrythmie viscérale –, ce

dernier, lui aussi, se fait entendre part son « identité rythmique » (Carvalho, 2015) qui va s'accorder à celle de sa mère et ce, à partir de cinq mois et demi de grossesse. Cette rythmicité, partagée par la mère, joue un rôle primordial dans la « co-construction de la différenciation » (ibid., p. 50). Dans un article plus récent, S. Maiello (2018) revient sur son hypothèse et note la surprenante coïncidence temporelle chez le fœtus entre sa capacité d'entendre la voix maternelle et celle de sucer son pouce : « Est-il pensable que l'enfant cherche à combler le vide auditif du silence de la voix en créant un plein tactile et rythmique du pouce dans la bouche ? », questionne-t-elle (Maiello, 2018, p. 13). Est-il pensable que l'écoute de la voix maternelle et la succion du pouce puisse être source de plaisir ? Et, plus encore, que le fœtus éprouve du plaisir ? La succession de questionnements pourrait ici être interminable. Il faut toutefois noter la place particulière du sensoriel sonore, et en particulier de la voix maternelle et de sa réception par l'enfant, dans ce que l'on pourrait nommer la « rencontre originaire de l'originaire ». Place particulière également après la naissance, ce qu'a constaté Aulagnier (1975), promouvant la voix maternelle comme un objet spécifique, à bien différencier des autres, tant dans la rencontre originaire que dans ses rapports avec les processus primaires. Déjà Freud (195b) insistait sur l'importance de la voix maternelle à l'origine de la psyché en donnant un exemple amusant de son retour plus tard dans la vie du sujet :

> Le médecin qui doit assister à l'accouchement de la baronne déclare que le moment n'est pas encore venu et propose au baron une partie de cartes dans la chambre voisine. Quelque temps après, un appel de la baronne, en français, retentit à l'oreille des deux messieurs : « Ah! Mon Dieu, que je souffre ! » Le mari sursaute, mais le médecin demeure calme - « Ce n'est rien, jouons toujours. » Un peu plus tard un gémissement, cette fois en allemand : « Dieu, Dieu, que je souffre ! » - « Voulez-vous entrer, monsieur le professeur ? » dit le baron. - « Ce n'est pas encore le moment. » Enfin on entend dans la chambre voisine un cri inarticulé en yiddish - « Ai, ai waih » ; alors le médecin jette ses cartes et dit : « C'est le moment ! ». (Freud, 1905b, pp. 129-130).

« Quand les dernières digues s'effondrent sous les assauts de la douleur, il reste seulement la voix maternelle pour se faire entendre. » (Le Breton, 2011, p. 56). Outre cet exemple, le retour de cette voix ancienne pourrait être l'une des sources de la création musicale, ce que Freud questionnait déjà dans une lettre à R. Rolland (*in* Estellon, 2009a, p. 238), hypothèse qui a été agrémentée par de nombreux chercheurs psychanalystes, en proposant plus précisément l'hypothèse que si la voix est l'une des première performances musicales de l'espèce humaine, ce serait du fait de la sensibilité à la « sonate maternelle » (P. Quignard), à

la *musique du langage maternel* (Castarède, 1987, 2008a ; Ferveur & Attigui, 2007 ; Golse, 2005 ; Lecourt, 1997, 2007a ; Rosolato, 1974 ; Ntakovanou, 2018).

Ne requérant pas la même fonction, la voix paternelle est tout aussi importante dans les origines de la vie psychique dans la mesure où, brisant le dialogue fusionnel mère-bébé, elle va introduire l'altérité. Freud, percevant la séparation et la limite qu'introduit la voix du père, proposait déjà de la situer à l'origine du Surmoi : « Étant donné le rôle que nous avons assigné aux traces verbales inconscientes qui existent dans le Moi, on peut se demander si le Surmoi, […], ne se compose pas de ces traces verbales ou de quelque chose d'analogue » (Freud, 1923a, p. 226). Cette « grosse voix » (Lacan, 1962-1963) inscrit dès lors l'enfant dans la culture et la civilisation, et autorise également ce dernier à trouver sa propre voix différente de celle de sa mère. Et, cette voix séparatrice sera d'autant plus forte que la mère en tiendra elle-même rigueur (Abécassis, 2004, 2005 ; Castarède, 2008a). *La logique identificatoire soutient ainsi la dynamique identitaire* : l'écoute de la voix du père amène l'enfant à ne pas s'envisager comme seul objet du désir de la mère. La voix paternelle fait entrer l'*infans* dans le chemin du langage, de la représentation de mots (ibid. ; ibid.), de « la syntaxe, de l'organisation de parole et du dialogue » (Kaës, 2010, p. 212). Mais, bien en amont de cette « tiercéité » (Green, 2002) opérée par la voix paternelle[91], la construction identitaire du sujet tire ses racines de l'expérience du « miroir sonore » (Anzieu, 1976a) entre la mère et l'enfant. D'ailleurs, les recherches expérimentales concernant l'audition prénatale et la reconnaissance post-natale des stimulations sonores montrent que le nourrisson ne manifeste aucune préférence pour la voix paternelle (Lecanuet, Granier-Deferre, Schaal, 2004).

2. Lorsqu'il arrive dans le milieu aérien, le bébé va automatiquement déclencher sa première respiration. Celle-ci, en plus de chasser le liquide des poumons va faire vibrer les cordes vocales : c'est le premier cri du bébé. Au-delà d'être le premier signe de vie, le cri marque aussi le passage de l'audition à la production sonore, *de la passivité à l'activité*. Freud (1895a) soulignait déjà que ce passage de l'intérieur vers l'extérieur au moment de la naissance déséquilibrait l'homéostasie du nouveau-né impliquant alors une réelle souffrance que ce dernier va exprimer à travers son premier cri. En remplissant l'espace environnant par son cri, le bébé a trouvé un moyen de l'habiter et de le maîtriser.

[91] P. Aulagnier (1975, pp. 94-95) semble plus mesurée à ce sujet, évoquant que la voix paternelle, certes « responsable de la rupture du tête-à-tête mère-enfant », offre néanmoins une berceuse qui donne autant de plaisir corporel qu'une découverte d'un « *autre-sans-sein* » (présence qu'on désire et qui dérange).

Le cri a également une fonction d'appel et de communication. On peut distinguer les cris physiologiques (faim, douleur), d'un faux cri de détresse pour attirer l'attention qui apparaîtrait dès la troisième semaine après la naissance du bébé (Wolff, 1969). Le cri, dans sa valeur communicationnelle, est donc profondément intersubjectif, tant d'un point de vue physiologique que psychologique. Physiologiquement, le cri de faim, par exemple, déclencherait chez la femme l'augmentation de la chaleur cutanée de ses seins (Porte, 2004). Psychologiquement, le cri est avant tout un appel qui prend sa valeur communicationnelle par la traduction, l'interprétation, que la mère en fait. Dès lors, bien qu'il puisse utiliser le cri pour se faire entendre, le bébé naît dans le sonore par l'écoute que lui offre son environnement.

Le cri est le premier moyen qu'a l'enfant pour faire entendre sa *voix*. Lui permettant d'habiter et aussi maîtriser le nouvel espace sonore qui l'entoure à sa naissance, le cri est aussi un bon moyen pour que quelqu'un réponde à ses besoins vitaux. Mais, outre les « cris physiologiques », le « faux cri de détresse » repéré par P. H. Wolff (1969) témoigne encore plus de l'ébauche d'une différenciation entre le bébé et sa mère, juste trois semaines après sa naissance. En effet, ce cri m'invite à penser que le bébé a ainsi compris à la fois la valeur communicationnelle de ses manifestations sonores et à la fois le « pouvoir » qu'il peut exercer sur l'autre. À mon sens, cette compréhension témoignerait de l'ébauche de la capacité réflexive du nourrisson (essentielle, on l'a vu, à la constitution de l'identité du sujet). Par le cri « non seulement l'enfant accède au sentiment de sa différence mais simultanément il appelle sa mère en lui faisant part de ses besoins » (Le Breton, 2011, p. 79). En outre, il faut souligner que le babillage du bébé va apparaître relativement en même temps que ce faux cri (Castarède, 1987). De plus, ses vocalisations, dans la solitude du berceau, permettent au bébé d'halluciner l'absence de la voix maternelle et ainsi de maitriser cette solitude (première figuration du « jeu de la bobine » (Freud, 1920) ?). Si ces premières vocalisations permettent l'ébauche d'une différenciation, elles ne peuvent être possibles et alimenter le narcissisme du nourrisson que si elles sont portées dans l'enveloppe sonore maternelle (Anzieu, 1976a ; Castarède, 1987). En effet, ce n'est qu'à la suite de la perception du *babytalk* maternel que le bébé pourra s'y identifier, le reproduire puis l'halluciner. Ainsi, le dialogue sonore entre le bébé et sa mère prend-il toute sa valeur de « phénomène transitionnel » : « le gazouillis du nouveau-né, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels » (Winnicott, 1971, p. 29). N'appartenant ni vraiment à l'extérieur ni vraiment à l'intérieur (ni vraiment à la mère ni vraiment au

nourrisson), les vocalisations partagées créent un « espace transitionnel » dans lequel, le *self* du bébé peut se développer. C'est dans cette même perspective que D. Anzieu (1976a, 1985) propose le concept de « miroir sonore » pour développer sa pensée sur les origines de la formation du Soi. Avant le visage de la mère comme miroir pour le bébé (Lacan, 1949 ; Winnicott, 1971), il met en évidence l'existence plus précoce d'un « miroir sonore » nécessaire à la formation du Soi et à sa capacité réflexive :

> Avant que le regard et le sourire de la mère qui le nourrit et le soigne ne renvoient à l'enfant une image de lui qui lui soit visuellement perceptible et qu'il intériorise pour renforcer son Soi et ébaucher son 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 » (Anzieu, 1985, p. 194).

Le miroir sonore serait ainsi aux prémices de la constitution de l'identité dans la mesure où la voix maternelle, en plus d'être profondément structurante pour le Soi de l'enfant va aussi marquer une première distanciation. En effet, à partir du moment où l'enfant va reconnaître la voix de sa mère, il va ensuite comprendre qu'elle est différente de la sienne. Rappelons également, que l'enfant reconnaît la voix de l'autre (sa mère) avant la sienne : « sur le plan sonore, comme sur le plan visuel, c'est au travers de l'autre que l'identité du sujet se construit » (Lecourt, 2006, p. 42).

3. Si j'ai avancé précédemment les enjeux du rythme dans les tous premiers liens mère-fœtus-bébé, il faut revenir plus précisément sur cette question primordiale dans la construction de l'identité sonore. Le sonore, et en particulier le rythme, a une fonction extrêmement importante dans la construction psychique du fœtus tout autant que chez la mère, dans sa représentation de son « enfant à naitre » (Carvalho, 2015). Cette rythmicité, partagée par la mère, joue un rôle primordial dans la « co-construction de la différenciation » (ibid.). De cette expérience fœtale semble tirer leur racine des jeux tels que celui du « coucou ! – le voilà ! », bien décrit par D. Marcelli (1992) dans sa conceptualisation des micro- et des macrorythmes, ou celui du « fort-da » décrit par Freud (1920) et qui, je tiens à le souligner, fût à l'origine du concept de « compulsion de répétition » et donc du grand tournant théorique de 1920. Outre ces jeux[92] scandant le développement psychique de l'enfant, l'expérience musicale est peut-être celle qui signe le plus l'intrication entre rythmicité, temporalité et

[92] D. Stern (1978) évoque plusieurs autres jeux entre la mère et son bébé dont la répétition puis les changements rythmiques de certaines phrases permettent, l'espace du jeu, l'ébauche d'une perception du temps.

subjectivation. De nombreux auteurs, tels que M. Imberty (1978), ont souligné comment la musique s'inscrit dans le temps. É. Lecourt (2007b), quant à elle, indique que la temporalité que la musique crée est transitionnelle, au sens de Winnicott. Autrement dit, elle n'est ni le temps subjectif, ni le temps linéaire :

> Un entredeux qui offre, de façon tout à fait remarquable, une expérience de jeu collectif avec le temps (répétition, reprises, renversements, compositions, etc.). Il s'agit d'un jeu dans lequel il peut se passer autant de choses dans l'instant présent de la simultanéité, de la synchronisation, que dans la succession des moments. (Lecourt, 2007b, p. 62)

La berceuse me paraît être la plus belle des illustrations pour bien comprendre ce dernier point. À travers le bercement rythmique, exercé par la mère qui s'accorde aux rythmes internes propres au bébé (rythme cardiaque), celui-ci va pouvoir faire l'expérience de son sentiment de continuité d'existence. Il a bien été observé qu'au fur et à mesure de l'endormissement de l'enfant le chant de la mère ralentit et son volume sonore diminue progressivement (Almann de Litvan, 2008 ; Baruch, 2009 ; Cupa, 2007). Cette synchronisation est témoin de l'« accordage affectif » (Stern, 1989) entre la mère et son bébé. La berceuse me semble s'inscrire parmi les rituels macrorythmiques. En effet, la stabilité, la répétition, la continuité et la prévisibilité qu'elle suppose, permettent au nourrisson l'intégration de la continuité et la fiabilité de son soi (Marcelli, 1992). En outre, l'accordage rythmique entre la mère et son bébé alternant entre présence et absence, son et silence permet, tout en travaillant sur la séparation, de la rendre plus tolérable et acceptable. Enfin, en signalant au nourrisson que sa journée est rythmée par plusieurs temps, celui de l'éveil et celui du sommeil, elle semble avoir un rôle primordial dans la construction de la temporalité (Altmann de Litvan, 2008 ; Kaës, 2015)[93]. Pour conclure, je soulignerai que la berceuse, et particulièrement de par les paroles qu'elle contient, inscrit le bébé dans une transmission générationnelle et culturelle. Ainsi, organise-t-elle l'espace relationnel et le temps vécu (Altmann de Litvann, 2008) et, dès lors, peut s'envisager comme un « incorporat culturel » (Rouchy, 2009). À l'articulation entre culture et subjectivité, la berceuse transmet des vécus et des représentations de générations en générations (Altmann de Litvann, 2008 ; Weigensberg de Perkal, 2008). Elle témoigne parfaitement de la manière dont le temps s'inscrit dans la subjectivité du sujet et ainsi recouvre les trois principales dimensions de la temporalité : celle de la rencontre périodique du sujet et de l'objet ; celle de la réversibilité du

[93] Les paroles elles-mêmes peuvent témoigner de cette temporalité. Citons par exemple la première strophe de la chanson d'Henri Salvador : *« Une chanson douce / Que me chantait ma maman / En suçant mon pouce / J'écoutais en m'endormant. ».*

temps et enfin le travail d'historicisation que le sujet accomplit à partir de sa propre expérience du temps (Kaës, 2015).

Après cet interlude des « petites musiques de nuit », revenons à l'expérience rythmique. Pour le bébé, le rythme serait constitutif d'une base de sécurité et organise la séparation ; il est au fondement du sentiment d'identité (Ciccone, 2005 ; Guerra, 2007, 2018 ; Schiltz, 2000) et au fondement de l'intersubjectivité, terreau de la subjectivation de l'enfant (Avron, 1996 ; Guerra, 2007, 2018). L'expérience rythmique est aussi au cœur de l'émergence de la pensée du nourrisson et plus spécifiquement d'une pensée sur le temps (Ciccone, 2005 ; Fraisse, 1974 ; Guerra, 2018 ; Marcelli, 2000a). D. Marcelli (2000a) indique que le rythme même du sujet se forme grâce à l'équilibre instable entre macrorythmes et microrythmes. Les macrorythmes regroupent les rythmes et les rituels des conduites de soins maternels tels l'alimentation, le change, le bain ou le sommeil, qui se doivent d'être stables, répétés, continus et prévisibles. Les microrythmes sont l'ensemble des « échanges interactifs entre le bébé et un partenaire […] qui se font à une distance rapprochée, échanges qui s'étendent sur une durée brève de quelques secondes ou au plus de quelques minutes » (Marcelli, 1992, p. 73) se caractérisant par la surprise, l'aléatoire, l'inattendu. Si, par la qualité des macrorythmes le bébé peut construire sa continuité narcissique, les microrythmes permettront un dégagement relationnel acceptable entre les deux partenaires de la dyade. Ces interactions précoces, gouvernées par le « manquement maternel » (Marcelli, 2000a), seront capitales dans le développement du langage, tant dans son aspect digital qu'analogique (Golse & Simas, 2007 ; Gratier, 2009). Un « manque au manquement », c'est-à-dire un désengagement de mauvaise qualité aura de grandes conséquences sur le développement de l'enfant, tels que par exemple « des conduites de repli ou de désinvestissement qui peuvent être intenses et durables » (Marcelli, 2000a, p. 47).

Dans cette première sous-partie, j'ai dégagé trois principaux points dans la genèse de l'identité sonore : le rôle de la voix maternelle, l'accordage rythmique et le miroir sonore. Ces points ont été séparés principalement dans un souci de clarté, car, on l'a vu, ils s'intriquent les uns aux autres. En effet, le rythme et la voix sont inséparables dans la mesure où la musicalité de la voix maternelle est profondément liée à sa rythmique. De même, le rythme et la voix jouent tous deux le rôle de miroir sonore. Les distinguer apparaît malgré tout pertinent en ce qu'ils ne recouvrent pas tout à fait les mêmes fonctions, ce que je mettrai plus en avant dans la deuxième partie relative à l'identité sonore à l'adolescence. En effet, c'est en suivant ces

trois points que je montrerai les avatars adolescents de l'identité sonore (réaménagement de l'enveloppe sonore, de l'identité vocale et de l'identité rythmique).

Avant, je vais chercher à montrer qu'il est possible d'adjoindre ces différentes considérations sur le modèle de P. Aulagnier (1975). La métapsychologie de P. Aulagnier permet de mieux envisager la manière de la psyché de l'*infans* se constitue, *via* l'activité de représentation (divisée en trois processus : l'originaire, le primaire et le secondaire). Celle-ci offre à *l'infans* la possibilité de métaboliser ses expériences corporelles (sensorielles) issues de la rencontre avec l'Autre en contenus psychiques qui, au fur et à mesure, permettront au « Je » d'advenir. On se souvient que dans le chapitre 1, ce double ancrage sur lequel repose la naissance de la psyché (le corps et l'autre) m'avait déjà semblé primordial pour une théorisation de la construction de l'identité corporelle. Il en sera de même maintenant, en proposant l'hypothèse que le modèle de P. Aulagnier, s'attache au sensoriel sonore, plus encore qu'aux autres sensorialités. Ainsi, à mon sens, il serait possible de rattacher la construction de l'identité sonore du sujet sur ce modèle lui donnant ainsi une épaisseur métapsychologique pertinente.

2.2 *Du plaisir d'ouïr au désir d'entendre*. Naissance et avènement de l'identité sonore du sujet

Dès l'établissement de son postulat des deux formes d'activités propres au processus originaire, « le prendre-en-soi » et « le rejeter-hors-soi », P. Aulagnier (1975) en esquisse la limite avec le sensoriel sonore du fait de ses caractéristiques propres : « il est impossible, en cette étape de l'existence, de se boucher le nez ou de *fermer la cavité auditive*[94] » (Aulagnier, 1975, p. 54) ; dotant la voix d'un statut particulier dans les processus primaires. On comprend alors pourquoi « l'ombre parlée » est une figure paradigmatique de la violence primaire, car si l'*infans* peut se défendre de la violence de l'interprétation maternelle par son corps rejetant (vomissement, anorexie etc.), il est soumis à l'entendre – l'écrivain Pascal Quignard relève l'étymologie du verbe « écouter », *obaudire* en latin (obéir) : « l'audition est une obéissance » (Quignard, 1996, p. 108). La soumission à l'ouïr est ainsi en exigence de représentation de l'expérience de rencontre entre la psyché et l'Autre et la zone-objet complémentaire « tympan-sein sonore » en est une première représentation pictographique (Aulagnier, 1975,

[94] Je souligne.

p. 108). Dès l'originaire, le pictogramme témoigne d'une capacité d'ouïr voire même d'un « plaisir d'ouïr » mais non lié aux caractéristiques des sons perçus. Autrement dit, il n'y a pas pour l'*infans*, en cette étape, de bruits plaisants et de bruits déplaisants mais seulement un plaisir à percevoir auditivement. Cette phase reste extrêmement brève[95] et dès « l'entrée en activité du primaire, le bruit […] devient […] un élément qui l'informe [*l'infans*] de la présence ou de l'absence du premier objet que le primaire reconnaît à l'attente de la zone-fonction auditive : la voix maternelle » (ibid., p. 104) et serait alors signe du désir, de plaisir ou de déplaisir, que la mère éprouverait pour l'*infans*. Bien que P. Aulagnier n'évoque pas les origines anténatales de ce rapport à la voix maternelle, cette hypothèse rejoint les considérations plus récentes de S. Maïello (1993) à partir des études expérimentales sur l'audition prénatale.

C'est avec ce qu'elle nomme « l'entrée sur scène de l'image de mot », que P. Aulagnier (1975) prête à l'expérience sonore sa qualité structurelle au sein du processus primaire. Celle-ci en constitue la seconde phase. Il s'agit d'une phase-pont, une étape de transition, amenant l'*infans* au processus secondaire, c'est-à-dire à *devenir enfant*. L'image de mot, au sein du primaire, correspond plutôt à une entité d'ensemble de phénomènes sonores qu'à un discours langagier (digital). Elle renvoie à un système de significations primaires qui informe du désir de l'Autre. Outre sa fonction de contenant des excitations du corps érogène, le primaire attribut au sein son *pouvoir de faire sens*. La première fonction du primaire, à cette phase, est de métaboliser l'expérience sonore inorganisée en une « suite sonore » indiquant la présence ou l'absence de l'objet-sein ainsi que de son désir de plaisir ou de déplaisir envers l'*infans*. Autrement dit, le « signifiant primaire » ne possède que deux significations : l'éprouvé de plaisir ou de déplaisir comme but du désir de l'Autre. Ce n'est que secondairement que ces significations pourront être reconnues comme étant un même énoncé, prononcé par un même énonçant. Certes le sujet du processus primaire est soumis au désir de l'Autre, toutefois cette étape – nécessaire à la naissance du « Je » – indique une séparation des corps et des psychés entre l'*infans* et sa mère. Ici, c'est par et dans le *corps sonore* que s'opère l'esquisse d'une différenciation sans laquelle le Je ne pourrait émerger et s'énoncer. La parole désirante de l'Autre, la mère, fait naitre chez l'*infans* le sentiment d'être désiré et de devenir à son tour désirant – étape essentielle dans le processus de subjectivation (que l'on retrouve, bien que dit autrement, dans ce que décrit Winnicott (1971) à propos l'expérience du miroir).

[95] P. Aulagnier préfère même plutôt l'idée d'un « concept » que d'une phase originaire.

P. Aulagnier divise cette métabolisation de l'expérience sonore (et surtout de l'entendu) en trois processus de l'activité psychique : « le plaisir d'ouïr, le désir d'entendre et l'exigence de signification, but de la demande du Je » (1975, p. 107). Nous l'avons précédemment vu, le « plaisir d'ouïr » est propre au fonctionnement originaire, que le primaire va relier au « désir d'ouïr », transformant ainsi le « pur son » en une « suite de signe sonore ». Cette suite sonore témoigne d'un plaisir qui signe le « désir de l'Autre »[96]. Cette série de signe sonore forme le premier système de signification : « dès le primaire apparaît le chemin que se fraye ce qui restera la spécificité et l'essentialité du langage : être donateur et créateur de sens » (ibid., p. 114).

La théorie de P. Aulagnier offre un socle pertinent pour une esquisse métapsychologique de l'identité sonore, dans sa dynamique intra- et intersubjectif. Afin de compléter ce modèle, je propose d'y ajouter une dynamique transsubjective, à partir de ce qu'É. Lecourt (1994) nomme le « groupe vocal familial ». Selon elle, l'identité sonore individuelle se formerait dans et par le groupe vocal familial, qu'elle définit comme l'ensemble des sons produits et entendus propres à une famille. Outre une présentation de cette notion, je vais proposer l'hypothèse que le groupe vocal familial suit les trois processus de représentation de la vie psychique (Aulagnier, 1975). Ainsi distinguera-t-on trois étapes dans la genèse du groupe vocal familial : l'originaire, le primaire et le secondaire.

2.3 Au fondement de l'identité sonore : le Groupe Vocal Familial

La notion de « groupe vocal familial » (Lecourt, 1994, 2006, 2007b) rend compte de l'ensemble des manifestations sonores propres à une famille : il s'agit de « l'orchestration du sonore et de la musique dans la famille » (Lecourt, 2007b, p. 51). Ainsi, l'écoute de ces manifestations offrirait-elle un bon aperçu de la structuration psychique familiale[97]. À la naissance du premier enfant, puis de ceux qui viendront potentiellement ensuite, chaque famille l'accueille par et dans le sonore : premier indicateur (É. Lecourt parlerait de

[96] Il me semble que P. Aulagnier fait ici implicitement référence à l'apport de J. Lacan, qui inscrivit la voix au rang des objets pulsionnels (avec le regard en plus de l'objet oral et de l'objet anal introduit par Freud) et qui est associée au désir *de* l'Autre (là où le regard est associé au désir *à* l'Autre)

[97] Cette proposition d'É. Lecourt (1994) est issue de plusieurs données scientifiques : ces propres travaux sur les correspondances entre la structure psychique et la structure musicale, toutes deux verticales (principe de polyphonie) ; les travaux des anthropologues et des ethnomusicologues sur la structure musicale par rapport à la culture ; les travaux des développementalistes et des psychanalystes relatifs à la place de l'expérience sonore dans la naissance de la vie psychique.

« bruissement ») de la structuration familiale. Ce bruissement familial tient le rôle d'une première enveloppe sonore. Le groupe vocal familial se développe alors entre l'hétérophonie (confusion complète) et l'homophonie (unisson) : « les voix y ont des places, des fonctions plus ou moins fortement distinguées, suivant le type de leadership, pourrait-on dire, et selon le modèle familial d'une culture » (Lecourt, 1994, p. 20). Chaque famille a sa façon d'accueillir le bébé à la naissance et de maitriser ses productions sonores. De « l'illusion groupale », dans le cas d'une famille exaltée et joyeuse dans l'accueil du bébé, aux « fantasmes de casse » (Anzieu, 1975), dans le cas d'une grande détresse familiale, le groupe vocal familial tient une fonction très importante dans la construction des processus psychiques groupaux (Lecourt, 1994). Autrement dit, la manière dont l'environnement familial module spontanément le sonore va profondément marquer l'enfant dans la construction de sa subjectivité. L'identité sonore du sujet se construit dans le Groupe Vocal Familial par tout un processus d'intériorisation, d'identification et de différenciation : « L'intériorisation du Groupe Vocal Familial est un marquage des identifications, et les caractéristiques vocales de l'individu en sont un témoignage sonore. Elle se trouve au fondement de l'accession à l'identité sonore » (ibid., p. 52).

À partir de la conceptualisation d'É. Lecourt, je distinguerai trois étapes dans l'intériorisation du Groupe Vocal Familial : originaire, primaire et secondaire (au sens que leur donne P. Aulagnier, 1975)[98]. Le « groupe musique originaire » renverrait au processus originaire. L'intériorisation d'un « chez soi sonore » serait plus caractéristique du processus primaire. Enfin, à un niveau plus secondaire, l'accès à la différenciation des voix qui composent le Groupe Vocal Familial au moment du complexe d'Œdipe. Si l'intériorisation du Groupe Vocal Familial est au fondement de l'identité sonore, ces trois processus sont donc des étapes de son développement et de ce fait pertinents à détailler. S'il s'agit d'une interprétation qui m'est propre, elle est en plus alimentée par des notions d'autres auteurs du champ psychanalytique, l'ensemble relié dans le modèle de P. Aulagnier (1975). Je chercherai ainsi à montrer dans quelle mesure on peut parler de groupe vocal familial originaire (« groupe-musique originaire », Lecourt, 1994), de groupe vocal familial primaire et de groupe vocal familial secondaire.

1. Le « groupe musique originaire » est le niveau le plus indifférencié du Groupe Vocal

[98] Cette distinction n'est pas clairement établie par É. Lecourt, il s'agit plutôt d'une interprétation qui m'est propre à la lecture globale de sa théorie.

Familial. Un état d'indifférenciation de l'ensemble des voix et des bruits propres à la famille qui renvoie à ce que R. Kaës appelle « l'archi-groupe » voire aussi la « voix-mère » de P. Lacas (cité par Lecourt, 1994). Il s'origine avant même la naissance, dans le « brouhaha fœtal » (Lecourt, 2007a). Dans ce brouhaha, si l'ensemble des voix et des bruits caractéristiques de la famille est encore dans un état d'indifférenciation, certains, de par leur niveau d'intensité, vont se distinguer, comme la voix maternelle (cf. *supra*).

À mon sens, cette étape originaire du Groupe Vocal Familial fait écho à deux autres notions psychanalytiques, « l'ombre parlée » (Aulagnier, 1975) et les « voix premières » (Missenard, 1979) – cette seconde notion est d'ailleurs assimilée directement par l'auteur à la première de P. Aulagnier.

« L'ombre parlée » représente le discours sur le sujet, préexistant sa naissance, et qui va se projeter, à sa naissance, sur son corps par le porte-parole. Le sexe de l'enfant est le premier point d'ancrage (ou un point de rupture) entre l'ombre parlée et le corps de l'*infans*[99]. Ne pouvant s'opposer à ce discours identificatoire par la parole, l'*infans* use de son corps pour exprimer son refus (on comprendra alors que l'adolescence constitue un moment clef dans les possibilités de contradiction du sujet envers cette ombre parlée, que ce soit à travers la parole ou le corps). « Les voix premières », liées au narcissisme originel de l'enfant, sont aussi présentes dès avant la naissance de l'enfant. Après la naissance, ce discours préalable de ses voix se prolonge et devient « première incarnation de l'objet persécuteur comme de l'objet gratifiant » (Missenard, 1974, p. 88). Ces « voix premières » sont, pour l'auteur, tant la voix maternelle, et donc sa coloration affective liée à son désir d'enfant ainsi que le vécu de la grossesse puis de la naissance, que la voix du père de la mère (qui reste à un état inconscient pour la mère car marquée par l'interdit œdipien). Plus spécifiquement il s'agit de la voix de la mère et *des* père*s* confondues (aux pluriels car ce sont les voix de ceux qui ont un statut d'homme pour la mère). La conceptualisation d'A. Missenard m'apparaît particulièrement intéressante, car elle permet d'envisager les « devenirs » de ces voix premières – ce dont je me suis inspiré pour proposer moi-même une conceptualisation du Groupe Vocal Familial en trois étapes. D'abord, dans le rôle de la voix maternelle à constituer « l'enveloppe sonore du soi » (l'auteur fait directement référence à la notion de D. Anzieu). Puis, dans l'établissement de la problématique œdipienne où l'équilibre sera plus aisément trouvé que la voix maternelle

[99] Dès lors, cela me semble assez proche de la proposition de Laplanche (2002a, 2002b) envisageant le genre comme un message énigmatique assigné par les parents à l'enfant.

fera référence à celles des pères[100]. La distinction que doit opérer l'enfant de ces voix paternelles requiert trois conditions : l'établissement de l'identification primaire puis de la désillusion ; la perte, pour la mère, de l'« illusion phallique », c'est-à-dire les retrouvailles avec le père de l'enfant ; le deuil, par l'enfant lui-même, de la fusion d'avec sa « première » mère (Missenard, 1974).

2. L'établissement du « chœur des muses » (Lecourt, 1994) me paraît être l'étape essentielle pour passer au processus primaire du Groupe Vocal Familial. Les manifestations sonores de l'*infans* sont accueillies et reproduites par ce chœur (la famille) encore indifférencié pour lui et lui offre « l'expérience de fusion musicale » (ibid., p. 27) dans laquelle pourra s'édifier (par différenciation) son identité sonore. Les manifestations sonores du bébé, et en particulier à cette étape ses cris, sont témoins des affects de plaisir ou de déplaisir et donc des premières formes d'activités psychiques : le « prendre-en-soi » et le « rejeter-hors-soi » (Aulagnier, 1975). Ce pouvoir d'attraction ou de rejet que l'*infans* use par son cri lui permet certes de compenser son impuissance physique, mais aussi de donner à la psyché une première forme de représentation pictographique, « sonographique » (Ntakovanou, 2018). Je proposerai ici un rapprochement conceptuel avec ce que J. Ajuriaguerra (1962) nomme le « corps donnant » et le « corps refusant » comme mouvements essentiels à l'intégration de l'image du corps (avec le cri, c'est de l'intégration du corps sonore et de l'espace sonore qu'il s'agit). Le cri, comme toutes manifestations sonores du nourrisson, ne peut être dissocié de sa valeur intersubjective. Il « résonne » dans l'espace intersubjectif. De l'unisson (chœur des muses) à l'hétérophonie la plus complète (chœur des furies), la manière dont la famille accueille subjectivement les manifestations sonores du nouveau venu est hautement significative dans la construction de son identité sonore (Lecourt, 1994). Au contraire du chœur des muses qui accueille les cris de l'enfant dans la satisfaction et le plaisir (« l'illusion groupale »), le « chœur des furies » (Lecourt, 1994) accourent à ses cris dans la violence ce qui provoquent chez l'enfant une menace de dévoration et de destruction.

Cette configuration du groupe vocal familial peut être illustrée, signale É. Lecourt (1994), par l'analyse que fait M. Klein (1929) de l'œuvre de Ravel, *L'enfant et les sortilèges*. Pour cette dernière, cette œuvre témoigne que l'angoisse de castration est la plus ancienne des situations d'angoisses, bien avant le conflit œdipien. Celle-ci serait conséquente du désir de

[100] Cf. les travaux de J. Abécassis (2004, 2005) et de M.-F. Castarède (2008a) précédemment cités.

destruction du corps maternel et du pénis du père qui s'y trouve (pendant la position schizo-paranoïde). Mère et père sont donc, à cette époque, unifiés dans un même corps et sont alors « des assaillants bien redoutés » (Klein, 1929). Dans l'œuvre de Ravel, les choses (objets et animaux) s'animent (après que l'enfant les ait maltraitées) puis l'assaillent et le persécutent comme d'effrayantes « Furies »[101]. Ce monde métamorphosé, source de grande angoisse pour l'enfant est une représentation du corps maternel et de ce qui se trouveraient à l'intérieur : le pénis du père et d'autres enfants (Klein, 1929). Cette situation d'angoisse, que Ravel musicalise, serait donc, pour É. Lecourt (1994), illustratrice du « chœur de furies », le pendant du chœur des muses.

Bien évidemment, ce n'est pas soit l'un (muses), soit l'autre (furies) mais bien une alternance entre les deux qui se présente à l'enfant. D'ailleurs, celle-ci est indispensable dans la construction de l'identité sonore, car cela donne une représentation à l'*infans* que ce qui peut être vécu comme plaisir pour lui, peut être vécu, et lui être renvoyé en retour, comme déplaisir pour sa famille. Cette expérience, si l'on suit la pensée de P. Aulagnier (1975), signe la mise en fonction des processus primaires.

Ainsi de cette expérience de fusion sonore – dans le plaisir (muses) et/ou dans le déplaisir (furies) – se forme le « chez soi sonore » (Lecourt, 1994). À mon sens, il s'agit d'une des deux enveloppes sonores en chantier pour l'*infans* et par laquelle pourra se différencier sa propre enveloppe sonore. Le « chez soi sonore » correspondrait à l'enveloppe sonore de la famille par rapport à son environnement acoustique et donc aussi par rapport aux changements que l'arrivée d'un nouveau-né impose à l'espace sonore[102]. Ainsi m'apparaît-il que l'expérience du « miroir sonore » (Anzieu, 1976a, 1985) serait propre au processus primaire. En suivant P. Aulagnier (1975), on pourrait alors dire que la présence d'un autre corps sonore (la mère et l'entourage familial) impose à l'*infans* l'entrée en fonction du primaire. En effet, l'alternance entre présence et absence dans l'espace sonore le fait sortir de l'illusion de son omnipotence. Toutefois, s'il y a ébauche de séparation et de différenciation, il y a, dans le même temps, négation de cette séparation (ibid.) – les gazouillis du bébé répétant la sonate maternelle alors qu'il est maintenant seul dans son berceau me semble en être une illustration. Ce premier chant du nourrisson crée l'illusion de la continuité de

[101] É. Lecourt (1994) fait référence à ces divinités vengeresses et hideuses de la mythologie grecque, aussi connu sous le nom d'Érinyes.

[102] En guise d'illustration disons pathologique, je pense ici à une scène marquante du film de Lynne Ramsay, *We need to talk about Kevin* : Eva pousse son bébé dans la rue ; ne supportant plus les cris stridents et incessants de Kevin, elle s'arrête dans une zone en pleins travaux ; les infernaux bruits du chantier couvrant ceux de son fils, Eva se repose enfin.

l'enveloppe sonore familial (le chez soi sonore), tout en signant l'ébauche de sa propre enveloppe sonore.

3. L'accession à l'identité sonore chez l'enfant s'origine dans sa capacité à identifier et différencier les voix, les timbres, les rythmes, qui composent le Groupe Vocal Familial. Ces possibilités sont propres aux processus secondaires qui offrent à l'enfant une identité sonore différente des autres au sein du groupe familial. Cette étape s'inscrit dans le temps du complexe d'Œdipe qui marquera la double différence des sexes et des générations (Lecourt, 1994). Avec cette différenciation (sexuée et générationnelle), l'enfant est désormais plus conscient de l'articulation des voix au sein de la famille : ses membres ont chacun une place et une fonction différentes dans l'espace sonore familial (Lecourt, 1994). En outre, les caractéristiques sonores témoigneront des investissements affectifs entre les membres du groupe familial.

Selon É. Lecourt (1994), cette articulation donne au Groupe Vocal Familial sa qualité structurelle : ce n'est pas seulement les différentes voix familiales qui sont intériorisés (ce qui renvoie, on le verra dans le chapitre suivant, plutôt à la notion de « plurivocalisme interne »), mais aussi la structuration même de la famille (la place et la fonction de ces voix au sein de l'espace familial). Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'au même âge que l'enfant acquiers les fonctions musicales : « le code musical est une structure relationnelle (d'intervalle, et de consonance/dissonance, de rapports harmoniques), son acquisition s'inscrit, prend sens, dans la prise de conscience par l'enfant de son univers relationnel. » (Lecourt, 1994, p. 52). Alors intériorisé par le sujet, le groupe vocal familial devient l'une des composantes de ses « groupes internes » (Kaës, 1976a, 2015). D'ailleurs, je crois que l'on peut nettement rapprocher le groupe vocal familial internalisé avec la notion de « parloir interne du sujet » de R. Kaës :

> La polyphonie qui se décèle dans la mélodie et l'intonation d'une voix […] est tributaire des liens intrapsychiques que le sujet entretient avec ses personnages psychiques internes tels que les agencent les fantasmes et les systèmes des relations d'objet dans ce que j'appelle le parloir interne du sujet. (Kaës, 2010, p. 214)[103].

[103] Déjà chez Freud (1900), on retrouvait cette question de la polyphonie présente dans le rêve. De plus, on trouve dans son œuvre, une place certaine attribuée au sonore, en particulier, et c'est bien le sujet qui nous concerne ici, à l'intériorisation des bruits et des voix de la famille que ce soit du côté de la formation du Surmoi ou de celui de l'étiologie des accès hystériques – les « choses entendues mais comprises bien plus tard seulement » de la scène primitive (Freud, 1897, p. 173), qu'il nommera plus tard le « fantasme d'écoute » (Freud, 1915a,

Si l'intériorisation du Groupe Vocal Familial dans sa forme la plus secondarisée est possible par l'identification de la différence des sexes et celle des générations qu'impliquent le complexe d'Œdipe (Lecourt, 1994), on comprend alors que l'adolescence, de par les transformations sonores que provoque la puberté, va bouleverser cette structuration première, exigeant la contrainte d'un réaménagement (déconstruction-reconstruction) à la fois radical et nécessaire afin de garantir à l'enfant pubère l'avènement de sa nouvelle identité sonore. Cette hypothèse sera travaillée dans la seconde partie axée sur l'identité sonore à l'adolescence, dans laquelle je chercherai à montrer que l'adolescence correspond à une quatrième étape dans le mouvement d'intégration du Groupe Vocal Familial qui, d'un côté, revisite les trois étapes précédentes, et de l'autre, implique avec la nouveauté génitale, la nécessité d'un remaniement structural (pour le meilleur comme pour le pire).

pp. 215-216).

SYNTHÈSE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

De l'identité corporelle à l'identité sonore

Si la notion d'identité sonore a déjà été définie (Benenzon, 1977, 2004 ; Lecourt, 1983, 1994), j'ai souhaité rendre compte dans cette première partie des limites de ces conceptualisations. Tout en indiquant être plus proche de la notion d'É. Lecourt que celle de R. O. Benenzon (à mon sens bien plus ésotérique), j'ai cherché à *solidifier* cette notion en l'enracinant dans la théorie psychanalytique. En effet, je pense que la psychanalyse (en théorie et en pratique) peut s'enrichir d'un tel concept, ce que je montrerai plus précisément à travers le prisme de l'adolescence dans la deuxième partie de cet essai.

Dès lors, avant de pouvoir argumenter sur l'utilité de ce concept, encore fallait-il montrer comment l'inscrire dans la théorie psychanalytique. D'emblée, la notion d'identité sonore soulève la problématique de la notion plus large d'identité dans la psychanalyse. Dans la première partie du chapitre 1, j'ai pu montrer que cette notion soulevait un écueil principal : la psychanalyse (freudienne) *défait* l'identité du sujet, en ce qu'elle postule un sujet *décomposé* par l'inconscient sexuel. J'ai donc cherché à rendre compte, convaincu de l'utilité de ce concept[104], de la manière dont il était possible d'en approfondir le sens, sans renoncer au fondement épistémologique de la psychanalyse. D'abord, en prêtant à l'identité un caractère processuel, cela permettrait de ne pas enfermer la subjectivité du sujet dans une immuabilité. Dès lors, le *processus d'identité* rendrait compte de ce mouvement d'oscillation entre permanence (continuité d'existence) et transformation (discontinuités propre à l'existence). Ensuite, en postulant que la notion d'identité en psychanalyse ne peut se concevoir que dans son rapport au corps, et plus spécifiquement, au « corps érotique » (Dejours, 2001) comme un « ensemble des fonctions sensorielles » qui informe du pouvoir de l'Autre et de son propre pouvoir à être un sujet désirant et désiré (Aulagnier, 1975).

À partir de ces fondements épistémologiques, il fût possible de proposer une définition de l'identité corporelle comme correspondant à un *processus d'intégration des expériences du corps dans son rapport à l'autre et à soi-même*. J'ai alors montré, dans la deuxième partie de

[104] Très certainement lié à ma pratique clinique auprès des adolescents. Je rejoins ainsi A. Birraux (1997) pour laquelle le psychanalyste ne peut faire l'économie du concept d'identité.

ce premier chapitre, comment ce processus se réalisait chez l'*infans*, en m'appuyant particulièrement sur le modèle métapsychologique de P. Aulagnier tout en le complétant par les conceptualisations d'autres auteurs, pour ensuite étudier ses réaménagements à l'adolescence. J'ai indiqué que l'adolescence ne correspondait pas tant au temps d'une crise qu'à un processus entre déconstruction et reconstruction, capital pour « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011).

Avec la conceptualisation de cette notion d'identité corporelle, celle d'identité sonore devient plus évidente à penser dans son enracinement à la psychanalyse. Ainsi, j'ai proposé, sur le modèle de l'identité corporelle, de définir la notion d'identité sonore comme le processus d'intégration des expériences du corps sonore. À l'instar de ce que j'ai entrepris dans le premier chapitre, j'ai cherché à montré comment ce processus se déroulait chez l'*infans*, en témoignant du rôle de la voix maternelle et des rythmes corporels dans la construction d'une première enveloppe sonore pour le nourrisson, à partir de laquelle se forme son sentiment d'identité (et son instance, le Soi) et par laquelle il peut ébaucher une différenciation. De plus, j'ai montré que le groupe vocal familial était au fondement de la construction de l'identité sonore. À nouveau, je me suis appuyé sur le modèle de P. Aulagnier (1975) pour donner à cette notion d'identité sonore une épaisseur métapsychologique. En outre, j'ai cherché à mettre en évidence que ce modèle portait spécifiquement sur la métabolisation du sensoriel sonore, bien plus que sur les autres fonctions sensorielles.

Si le registre du sonore mérite cette attention particulière, c'est pour deux raisons principales : d'une part, parce que l'entendu et la voix ont une place prépondérante dans « l'organisation sémantique constituant le Je » (Aulagnier, 1975, p. 106) ; d'autre part, parce que la fonction sensorielle auditive, au contraire des autres, n'a pas de système de fermeture (comme les paupières, les lèvres ou le retrait tactile). « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières », dit P. Quignard (1996, p. 105), « la cavité auditive ne peut se soustraire à l'irruption des ondes sonores », ajoute P. Aulagnier (1975, p. 112)[105]. Dès lors, dès l'originaire, l'*infans* possède une capacité d'ouïr, mais de « purs sons a-sensés » (ibid., p. 104) qu'il convient de métaboliser. La première métabolisation pictographique – « sonographique » (Ntakovanou, 2018) – l'informe de la présence et de l'absence de l'Autre. Avec l'entrée en fonction des processus primaires, tout bruit se métabolisera en une « suite sonore » qui informe l'*infans* de la présence et de l'absence de l'objet primaire, mais aussi de

[105] D'où la raison pour laquelle « un premier entendu peut se trouver si souvent comme moment déclenchant de l'entrée dans le délire » (Aulagnier, 1975, p. 112).

son désir de plaisir et de son désir de déplaisir (la voix, plus que tout autre vecteur sensoriel, est porteuse des affects). Du plaisir d'ouïr, l'*infans* passe au « désir d'entendre » qui, « plus que tout autre phénomène psychique » (Aulagnier, 1975, p. 109), l'informe de sa capacité à pouvoir investir ou rejeter l'Autre, témoignant alors de sa reconnaissance comme objet séparé. Cette série de « signes sonores » forme un système primaire de signification (l'intention du désir de l'Autre) qui « restera la spécificité et l'essentialité du langage : être donateur et créateur de sens » (ibid., p. 114).

Si ce socle métapsychologique me paraît essentiel pour une théorisation de l'identité sonore, mon but est bien différent de celui de P. Aulagnier. Je ne m'attacherai pas tant à savoir comment se forme l'instance du Je par l'organisation sémantique du langage, mais comment se forme l'identité corporelle *par* l'intégration des expériences du corps sonore. En effet, si le propre du sonore est de *faire irruption*, la « violence primaire » (ibid.) est surtout (et avant tout) *violence sonore*. D'où, dans la construction identitaire, l'exigence de son traitement. Ainsi, je propose l'hypothèse que le sonore s'offre comme un laboratoire de recherche déterminant pour comprendre comment l'identité corporelle s'intègre dans la psyché-soma du sujet. On comprend dès lors l'utilité (et la pertinence) du concept d'identité sonore pour la psychanalyse (et pour le psychanalyste).

Ce n'est pas avec la clinique du nourrisson que je propose de concevoir ce modèle, mais avec celui de l'adolescence, car *l'entrée en fonction des processus pubertaires* me paraît être paradigmatique des enjeux de la *violence sonore* et, ainsi, le processus d'adolescence témoignerait particulièrement de la manière dont elle s'intègre au psyché-soma. Autrement dit, parce que l'entrée en fonction du pubertaire implique des remaniements radicaux et nécessaires de l'identité sonore, l'adolescence s'annonce comme *le* lieu représentatif pour y investiguer les enjeux du traitement psychique des expériences du corps sonore (de la *violence sonore pubertaire* à l'élaboration d'un *sonore adolescens*[106]).

[106] Cette proposition s'inscrit dans la lignée théorique de P. Gutton relatif aux deux processus de l'adolescence : le pubertaire et l'adolescens. Comme lui, j'envisage la violence sonore pubertaire et le sonore adolescens non pas comme deux stades, mais bien comme deux processus accolés (sans être confondus) : le sonore adolescens, qu'il soit concomitant ou plus retardé, « n'est exclusivement réalisable à partir du matériau *pubertaire* » (Gutton, 1991, p. 11).

DEUXIÈME PARTIE

L'IDENTITÉ SONORE À L'ADOLESCENCE : DE LA VIOLENCE À L'INTÉGRATION

Cette seconde partie constitue le point nodal de cette thèse. Après avoir cherché à conceptualiser la notion d'identité sonore à partir de celle plus large d'identité corporelle, les deux premiers chapitres ne renseignaient que sur les modalités de structuration de l'identité sonore chez l'*infans*. Au sein du premier chapitre, j'ai pu montrer comment l'identité corporelle du sujet se voyait profondément remaniée par l'entrée en fonction du pubertaire. Les processus pubertaires impliquent un mouvement de déconstruction de l'identité corporelle établie pendant l'enfance qui, dès lors, nécessite une reconstruction pour garantir la continuité d'existence du sujet (mouvement propre à l'*adolescens*). Parmi les différentes modalités de l'identité corporelle, j'ai proposé de m'axer sur l'une d'elles : l'identité sonore.

Il convient maintenant d'arriver à la problématique structurant cet essai. L'entrée en fonction du pubertaire, avec la génitalisation du corps sonore, provoquerait une série de remaniements de l'identité sonore. Dès lors, *l'adolescence impliquerait l'exigence d'un travail psychique d'intégration des transformations pubertaires de l'identité sonore*.

Dans le premier chapitre (Chapitre 3), j'étudierai le mouvement de déconstruction de l'identité sonore à l'adolescence. Je ferai l'hypothèse que l'*irruption* du sexuel génital s'exprime par la voie sonore (de manière privilégiée ?) provoquant le perçage de l'enveloppe sonore du soi. Ce mouvement sur le corps sonore je le nommerai la *violence sonore pubertaire*. Celle-ci provoquerait un remaniement des modalités structurales de l'identité sonore : l'enveloppe sonore et avec, les limites sonores du Soi, ainsi que le groupe vocal familial. Le mythe du dieu Pan me servira d'illustration pour introduire mes considérations, qui seront ensuite agrémentés avec la clinique individuelle (psychothérapie) et de groupe (musicothérapie analytique de groupe).

Dans le second chapitre (Chapitre 4), j'appréhenderai les voies possibles d'intégration de la violence sonore à travers deux figures de ce que je nommerai le *sonore pubertaire* : la musique et le langage.

Chapitre 3.
Des remaniements structuraux de l'identité sonore

« *Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.* »

Arthur Rimbaud, *Lettre du voyant*, à Paul Démeny, 15 mai 1871.

1. Le mythe du dieu Pan

« Un mythe obéit à un double codage, un codage de la réalité externe, botanique, cosmologique, socio-politique, toponymique, religieuse, etc., et un codage de la réalité psychique interne par sa mise en correspondance avec les éléments codés de la réalité externe. »

D. Anzieu (1985, p. 46)

1.1 Cadre socio-culturel

À mon sens, le mythe de Pan serait un « codage de cette réalité psychique » particulière de l'identité sonore, ou du moins de son « raté » d'intégration et de son destin adolescent.

D'abord, je partirai de l'hypothèse qu'il s'agit d'un « mythe adolescent ». À partir de celle-ci, plusieurs mythèmes[107] se rapportant directement à l'expérience sonore et musicale du dieu seront dégagés.

Parler de « mythe » au sens propre pour le dieu Pan est déjà presque une interprétation. En effet, la littérature mythologique ne prête pas au dieu bouc un mythe spécifique (originel). Néanmoins, il apparaît dans divers mythes et y tient souvent une place centrale. En cela, Pan « trouble les esprits » (*Littré*) sur sa généalogie difficilement reconstructible. Cette tâche a malgré tout été réalisée par l'historien des religions P. Borgeaud (1979).

Dans sa forme, l'analyse que je propose de ce mythe est fortement inspirée par celle que D. Anzieu (1985) donne au mythe grec de Marsyas[108]. Dans son contenu, l'analyse repose sur plusieurs données de la littérature : en très grande partie, la thèse, *Recherches sur le dieu*

[107] Néologisme de Claude Levy Strauss pour décrire les énoncés élémentaires constitutifs d'un mythe.
[108] D. Anzieu note d'ailleurs que le mythe de Marsyas est un « doublet mythologique » de celui du dieu Pan. Il fait référence au récit du duel musical qui l'oppose à Apollon dans le Livre XI des *Métamorphoses* d'Ovide.

Pan, de P. Borgeaud (1979) ; aussi, l'article d'É. Lecourt (1991), « Le dieu Pan, grand excité-excitateur : de la pulsion au psychique » (repris dans son ouvrage de 2006, *Le sonore et la figurabilité*) ; ainsi qu'un « retour aux sources » à travers les lectures de l'*Hymne homérique au dieu Pan* et les « fables » de Pan avec Écho et Syrinx dans les *Pastorales* (Daphnis et Chloé) de Longus (traduit par P.-L. Courier). Le mythe de Syrinx est également présent dans les *Métamorphoses* d'Ovide (Livre I).

Pan apparaît dans un paysage bien concret de la Grèce antique, au centre du Péloponnèse, l'Arcadie. Une région montagneuse et champêtre qui explique bien, selon l'historien P. Borgeaud, les caractéristiques du dieu : « [sa musique] (la pastorale syrinx), ses activités de chasseur, sa solitude érotique (et les perversions qu'elle suscite), son retrait par rapport à la vie urbaine […] la peur panique (les bruits inquiétants, dans la froide immobilité des cols et des pierriers [...] » (Borgeaud, 1979, pp. 15-16). L'Arcadie était elle-même nommée « terre de Pan ». Ses habitants, les Arcas (en grec : les « nuisants »), furent nommés ainsi en référence au personnage mythologique éponyme. L'Arcadie est « une terre aride et inhospitalière qui abrite une population rude, primitive, quasi sauvage, et chez qui la musique a pour fonction, d'abord, d'adoucir les mœurs » (ibid., p. 39). Le culte au dieu sort des limites de l'Arcadie qu'après le V^{e} siècle avant J.-C. à partir de son introduction à Athènes, peu après la bataille de Marathon :

> Pan impose à la conscience hellénique l'image du chèvre-pied, monstre au doux sourire, à la fois animal et chevrier, à la sexualité prolixe et malheureuse, être musical mais capable de bouleverser de fond en comble aussi bien l'équilibre psycho-physiologique d'un individu, par la possession, que la cohésion d'un groupe humain, par la panique. (Borgeaud, 1979, p. 74)

La généalogie du dieu est particulièrement imprécise. P. Borgeaud relève plus de quatorze versions différentes. La plus commune serait celle d'Hérodote, le « Père de l'Histoire » selon l'expression de Cicéron, qui l'origine dans l'union entre le dieu Hermès et Pénélope. En outre, c'est bien cette union qui est à la genèse de la confusion mythologique, car nul ne sait si Pénélope est la nymphe, fille de Dryops, ou bien la femme d'Ulysse. Les récits postérieurs à l'Odyssée d'Homère supputent que Pan serait né des amours de la reine d'Ithaque avec tous ses prétendants avant le retour d'Ulysse. Cette confusion des mythologues est particulièrement parlante par rapport au contenu même du mythe : Pan est orphelin, « un oisillon tombée du nid » pour reprendre la manière dont un autre personnage de la littérature, Peter Pan, se caractérise (Barrie, 1911, p. 206). L'*Hymne homérique à Pan*, au

début du IV[e] siècle av. J.-C. rend bien compte du caractère *insaisissable* de ce dieu « venu de nulle part » (Borgeaud, 1979, p. 86) – ce qui, à mon sens, n'est pas sans lien avec une des caractéristique du sonore, l'absence de concrétude (son caractère insaisissable). Dans l'Hymne[109], sa mère – une nymphe fille de Dryops dont le nom n'est pas mentionnée – « s'enfuit en bondissant et laissa l'enfant, car elle eut peur, dès qu'elle vit sa face farouche et barbue », ses pieds de chèvre et ses deux cornes. Pan est alors abandonné dans une grotte, lieu qui deviendra celui de son culte pour les athéniens[110]. Son père, « le très bienveillant Hermès », le recueille et le monte sûr l'Olympe où les dieux se réjouissent de son arrivée, en particulier Dyonisos, et « ils le nommèrent Pan, parce qu'il les avait tous [Πάν / Pan en grec] charmés ». S'il inspire dégoût et répulsion dans le monde des humains, Pan charme les dieux. Ainsi, le dieu bouc serait une figure du refoulé, selon P. Borgeaud, « toujours métamorphosé, Pan rencontre l'homme pour s'en écarter au lieu précis où l'animalité coïncide avec le divin » (Borgeaud, 1979, p. 86).

Cette dernière considération de l'historien amène directement à mon hypothèse : le dieu Pan serait une figure mythologique de l'adolescence qui condense tant la problématique des origines que celle de l'effraction pubertaire – « l'archaïque génital » dont parle P. Gutton (1991, 2004) – tout en témoignant de l'enjeu de l'expérience sonore dans cette double problématique.

1.2 Un mythe adolescent

Il me semble que Pan est un « bébé pubère » : il naît velu, poilu et cornu (renvoyant directement au caractère génital de l'être), dont l'appétit sexuel n'est pas délié de la violence. D'ailleurs, l'une des plus anciennes iconographies du dieu, sur un cratère célèbre de Boston (10.185), le représente comme un être naissant, « surgissant d'un hermès ithyphallique », le pénis érigé prêt à violer un jeune chevrier qui prend alors la fuite (Borgeaud, 1979, p. 115). Ainsi m'apparaît-il que la naissance du dieu fait écho à *l'irruption pubertaire*, sans que l'excitation qui l'accompagne ne puisse être canalisée, tant parmi les hommes (sa mère l'abandonne) que parmi les dieux « jouissant » de son arrivée. Sa naissance implique, pour sa

[109] Accessible en ligne : https://mediterranees.net/mythes/hymnes/hymne17.html. Traduction de Leconte de Lisle (1868).
[110] Borgeaud indique que si la grotte n'est pas le lieu du culte à Pan pour les arcadiens, l'Arcadie entière revête des caractéristiques géologiques proches de la grotte.

mère, un réel de l'inceste qui la contraint à fuir – en cela, P. Borgeaud (1979) fait de Pan un « anti-Œdipe ». La répétition des actes de Pan, que ce soit le retour dans la grotte[111], la lutte contre Déméter – « une mère qui n'arrive pas à se séparer de sa fille » (ibid., p. 131) – pour définir son territoire et ses amours violents et impossibles avec les nymphes Pythis, Écho et Syrinx[112], témoigneraient de l'échec de la symbolisation de l'inceste et de son rôle organisateur œdipien. Au-delà d'un « anti-Œdipe », Pan me semble être une figure de l'impasse de l'Œdipe pubertaire. La fuite de la mère, qui trahit le fantasme d'inceste et son corollaire le matricide, constitue « la rupture d'un lien qui laisserait intacte la question de la séparation » (Marty, 1997c, p. 96). Pan de son côté, tentera continuellement de lutter contre ce même désir dont il est issu à travers une pansexualité – sans distinction de sexe, d'âge ou de rapports familiaux – violente et « coupée de son objet » (Borgeaud, 1979, p. 132), rendant l'accès à la complémentarité des sexes impossible. Enfin, l'immortalité de son père ne peut permettre l'élaboration de son meurtre symbolique, conduisant l'adolescent Pan à rejeter toute forme de sexualité génitale.

En particulier, les « fables » de Syrinx et d'Écho, dans lesquels Pan joue un rôle de protagoniste (rapportés par Longus dans ses *Pastorales*)[113], sont illustratives de l'impossible accès pour Pan à la complémentarité des sexes.

> Cette Syringe [Syrinx], leur dit-il, aujourd'hui flûte pastorale, jadis était une belle fille ayant voix mélodieuse et grande science de musique. Elle gardait les chèvres, chantait et se jouait avec les Nymphes. Pan qui la voyait aux champs garder ses bêtes, jouer, chanter, un jour vient à elle et la prie de ce qu'il voulait, lui promettant faire que ses chèvres porteraient toutes deux chevreaux à chaque portée. Elle se moqua de son amour, et dit que jamais elle n'aurait ami, non seulement tel comme lui, qui semblait proprement un bouc, mais ni autre quel qu'il fût. Pan la voulut prendre à force ; elle s'enfuit ; il la poursuivit ; tant que pieds la purent porter, elle courut ; mais lasse à la fin de courir, elle se jette en un marais, et là se perd dans les roseaux. Pan coupe les cannes en courroux, et n'y trouvant point la pucelle, connut son inconvénient, et lors unissant avec de la cire les roseaux taillés inégaux, en signe d'amour non égal, il en fit cet instrument. Ainsi elle qui paravant était belle jeune fille, depuis a été un plaisant instrument de musique. (*Les Pastorales* de Longus, Livre II, traduit P.-L. Courier, pp. 30-31)

[111] « Lieu nécessairement ambigu, que celui de la régression : l'homme y rencontre les forces mêmes qui l'ont constitué », écrit Borgeaud (1979, p. 77)
[112] Ces récits forment « un ensemble narratif cohérent, qui s'élabore à l'époque helléniste » (Borgeaud, 1979, p. 127).
[113] La première (Syrinx), est contée par Lamon, le père adoptif de Daphnis. La seconde (Écho) est relatée par Daphnis à Chloé.

> [Écho]. Pan se courrouça contre elle, jaloux de ce qu'elle chantait si bien, et dépité de ne pouvoir jouir de sa beauté. Il rendit furieux les pâtres et chevriers du pays, qui, comme loups ou chiens enragés se jetèrent sur la pauvre fille, la déchirèrent chantante encore, et çà et là dispersèrent ses membres pleins d'harmonie. Terre les reçut en faveur des Nymphes, conserva son chant, retint sa musique, et depuis, par le vouloir des Muses, imite les voix et les sons, représente, ainsi que faisait la pucelle de son vivant, hommes, Dieux, bêtes, instruments et Pan quand il joue de la flûte, lequel entendant contrefaire son jeu, saute et court par les montagnes, non pour autre envie, mais cherchant où est l'écolier qui se cache et répète son jeu, sans qu'il le voie ni connaisse. (*Les Pastorales* de Longus, Livre III, traduit P.-L. Courier, pp. 41-42).

Le dieu bouc provoque la fuite de celles qu'il désire posséder. Son désir sexuel n'est pas délié de son agressivité ; « l'interdit du toucher » (Anzieu, 1985) ne semble pas avoir été posé. Mais Pan, bien que désirant « tout toucher », n'aura en retour que des sons qui eux sont insaisissables, ne lui renvoyant que sa propre détresse. À mon sens, le mythe est une belle illustration du rôle de la génitalisation et de l'accès à la complémentarité des sexes dans le processus de liaison des sensations. Or, Pan ne peut « trouver l'objet », il ne fait que retrouver un objet manquant. En outre, ce manque ne peut être comblé que par la rage. Je crois que la voix d'Écho déclenche chez Pan un besoin sexuel incontrôlable, en ce qu'elle le renverrait au manque primordial du miroir sonore maternel. Sans miroir pour intégrer et s'approprier subjectivement les sons de son environnement – l'empêchant d'acquérir « la capacité de signifier, puis de symboliser » (Anzieu, 1976a, p. 162) – comment peut-il être en relation ? Le premier objet n'ayant pas pu remplir ses fonctions de pare-excitation, comment Pan pourrait-il tisser des liens non gouvernés par le trop-plein d'excitation ? Cette voix renvoie le dieu à une sensorialité primaire non liée. Dès lors, il n'est certainement pas anodin que le mythe signale que les restes d'Écho soient accueillis par la terre-mère, Gaïa – tout comme pour Syrinx. Dans sa recherche d'un objet d'amour adéquat à l'adolescence, le dieu Pan est paralysé par la virulence de sa sexualité infantile (pansexualité).

Pervers polymorphe pratiquant masturbation, bestialité, pédérastie, zoophilie[114], viol, Pan a une sexualité « coupée de son objet » (Borgeaud, 1979, p. 132), « au désir sans ressource », comme la poésie aime à le qualifier (ibid., p. 122). Pan ne recherche pas l'autre, il en est avide, il souhaite posséder. Le processus d'adolescence de Pan est barré du fait d'un enfermement narcissique aux lourdes conséquences : sa folie meurtrière. Plus précisément, ces deux fables me semblent témoigner de l'échec de l'accès à la « complémentarité des

[114] Celle-ci ne serait que conséquente à son « désarroi érotique » (Borgeaud, 1979, p. 123).

sexes » (Gutton, Birraux, 1982) créant une rupture dans le sentiment d'être de Pan. La puberté ravive l'intensité de la pulsion sexuelle, préalablement mise en sourdine par la latence. Elle retravaille la sexualité infantile pour la conformer aux exigences d'un nouveau corps désormais capable de réaliser ce que l'enfant ne pouvait que fantasmer. La complémentarité des sexes implique la soumission de la sexualité à l'ordre génital, équilibrant la balance Moi-objet extérieur, étape essentielle de la quête adolescente de l'identité sexuée. La complémentarité est double, celle du génital (garçon-fille) et celle d'organe (pénis-vagin), et permet ainsi le passage de la différence des sexes (phallique-châtré) à la différence masculin-féminin (introduisant l'adolescent à l'intégration de son nouveau corps, à la question de l'identité sexuée ainsi qu'à la reconnaissance de l'objet comme autre-sujet). L'auto-érotisme du temps de l'enfance laisse place au désir de l'autre, du corps de l'autre. La pulsion envahissant le corps de l'adolescent trouve alors un nouveau but (génital) et un nouvel objet lui permettant de canaliser l'excitation tout en redéfinissant les limites du Moi. Ainsi, la perception et le désir d'un autre complémentaire permettent à l'adolescent l'intégration de son corps sexuée. Toutefois, un barrage dans l'accès à la complémentarité des sexes et le processus de liaison du sensoriel pubertaire échoue. Ainsi coupé de son corps, l'adolescent (tel Pan) est particulièrement troublé au point où sa continuité même d'existence est mise en doute.

Finalement, l'histoire de Pan ne me paraît pas tant « anti- » qu'« ante-œdipienne », ce qui n'est pas antinomique avec notre lecture adolescente du mythe en ce que le pubertaire est, au-delà (ou plutôt en deçà) d'un retour de la problématique œdipienne, une reprise de l'originaire : « l'archaïque génital, retrouve les fonctionnements psychiques du bébé » (Gutton, 2004, p. 20). L'histoire serait donc « ante-œdipienne », au sens où elle renvoie plutôt à l'échec de la structuration de « l'interdit du toucher » (Anzieu, 1985) qu'à celui de l'interdit œdipien (que le premier prépare) :

– La démesure de l'excitation chez Pan, le déferlement de sa pulsion – que l'on retrouve dans les mythes de Pythis, Écho et Syrinx, et aussi dans son trait de masturbateur compulsif – témoignerait bien que l'interdit sur les pulsions sexuelles et agressives n'a pas été posé. En effet, à cet état, sexualité et agressivité ne sont pas déliées, tout comme sa pansexualité violente et bestiale en témoigne chez le dieu.
– « L'interdit primaire du toucher » qui impose une séparation des corps, c'est-à-dire l'interdit du retour au ventre maternel (ibid.), n'est pas évident chez Pan. Il en est de même pour « l'interdit secondaire du toucher » (ibid.) qui s'applique à la pulsion

d'emprise : Pan peut « toucher à *tout*, s'emparer de *tout*, être le maître de *tout*[115] » (Anzieu, 1985, p. 149).

D. Anzieu (1985) indique que l'interdit du toucher ne peut être structurant pour le Moi que si le Moi-peau a été suffisamment acquis. Il me semble que l'histoire de Pan met en lumière un état de structuration plus précoce encore que celui du Moi-peau, celui du Soi et donc de l'enveloppe sonore (à l'origine du sentiment d'identité). En effet, comme l'*Hymne homérique* le transmet, après avoir été abandonné par sa mère, Pan est recueilli par Hermès qui « l'enveloppe de la peau d'un lièvre des montagnes et se hâte avec lui vers l'Olympe où les dieux sont charmés par le nouveau-venu » (Borgeaud, 1979, p. 155). Ainsi, ce mythe serait-il illustratif de la construction de l'identité sonore et de ces incidences à l'adolescence.

Avant d'en arriver à ce point, il me faut revenir à la structuration psychique telle que l'envisage D. Anzieu, sa « topique subjective » (Anzieu, 1985, 1994), pour bien comprendre les liens entre le Soi, l'enveloppe sonore et le Moi-peau. Tout au long de son œuvre, il propose d'envisager une préfiguration topique du Soi par rapport au Moi (Anzieu, 1976c, 1982, 1985), prêtant au Moi la tâche d'intégrer les expériences archaïques constitutives du Soi (Anzieu, 1983a). Il y aurait alors, en amont de la topique freudienne (moi, ça, surmoi) et qui en formerait l'infrastructure, « une topique plus archaïque, peut-être plus originaire, avec le sentiment du Soi » (Anzieu, 1985, p. 96)[116]. Le Soi ici correspond à l'enveloppe sonore et olfactive comme un socle à partir duquel le Moi se différencie via l'expérience tactile et forme le Moi-peau. Avec le concept « d'enveloppes », D. Anzieu (1983a) se dégage du socle originel de la peau dans l'organisation de la vie psychique, en lui faisant préexister d'autres enveloppes. D'abord, les enveloppes sonore et olfactive constitutive du Soi (topique archaïque). Puis l'enveloppe tactile constitutive du Moi-peau. Enfin, l'enveloppe visuelle se substitue à la précédente (sous l'effet de l'interdit du toucher) et organise la topique secondaire (deuxième topique de Freud). Dans la constitution du Soi, D. Anzieu insiste particulièrement sur l'enveloppe sonore : « Plus avant encore [que la constitution du Moi par étayage sur la peau], le Soi se forme comme une enveloppe sonore […]. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau » (1976a, p. 173 ; 1985, p. 168).

Toutefois, la problématique du sonore, en sa qualité de « *perceur d'enveloppes* »

[115] Je souligne.
[116] Dans son dernier ouvrage de 1994, il réaffirme sa conceptualisation tout en la détaillant : il propose de parler d'un « Soi psychique primaire » (qui correspond au sentiment du Soi susmentionné) à partir duquel se différencierait un moi corporel et un moi psychique (sous la forme intermédiaire d'un Moi-peau), auxquels un « Soi secondaire » fournit un sentiment d'unité par l'intermédiaire de l'interdit du toucher.

(Quignard, 1996), rend l'étude de son intégration en terme d'enveloppe bien ardue. Il me faut développer ce point avant de revenir à l'analyse du dieu Pan, qui en sera l'illustration. En effet, les caractéristiques de l'expérience sonore – son absence de limite dans l'espace et dans le temps, son absence de concrétude et sa simultanéité omniprésente – vont à l'encontre même de l'idée d'enveloppe telle que D. Anzieu la conçoit (Lecourt, 1987). L'expérience sonore contraint l'*infans* à un paradoxe : le sonore ne peut « faire enveloppe » tout en exigeant un travail psychique d'intégration sous la forme d'enveloppe pour constituer le Soi. Comment la psyché naissante peut-elle introjecter l'univers sonore pour constituer le Soi alors même que le sonore est un « agresseur par nature » ? Je dirai, en gardant en tête la topique subjective de D. Anzieu et les compléments apportés par É. Lecourt (1987), que l'enveloppe sonore se constitue en deux temps : le premier serait à l'origine de la constitution du « Soi psychique primaire » ; le second, constitutive du « Soi psychique secondaire » – toutes deux inscrites dans la construction de l'identité sonore. Le second est successif du renoncement au primat du tactile et forme « l'enveloppe musico-verbale » (Lecourt, 1987). J'y reviendrai plus loin (Chapitre 4).

Le premier temps donc permet l'intégration de l'expérience sonore, bien avant la constitution du Moi-peau. C'est celui du « bain sonore » (Anzieu, 1976a, 1985), du « groupe-musique-originaire » (Lecourt, 1987) : c'est l'environnement familial, et en premier lieu la mère, qui fournit au nourrisson sa propre enveloppe sonore pour le protéger de l'effraction sonore, un premier pare-excitation, lui offrant ainsi un « miroir sonore » (Anzieu, 1976a, 1985) qui l'introduit à l'aire de l'illusion : « un espace où n'existe pas la différence entre Soi et l'environnement et où le Soi peut être fort de la stimulation et du calme de l'environnement auquel il est uni » (Anzieu, 1976a, p. 177). Autrement dit, dans ce temps (du « narcissisme primaire » ou de « l'aire de l'illusion ») l'absence de limite propre à l'expérience sonore sert paradoxalement à la constitution du Soi. L'enfant sera par la suite introduit à la différenciation, aux limites du Soi et celles de l'environnement, par l'espace visuel puis visuo-tactile, l'espace locomoteur et enfin graphique (Anzieu, 1976a, p. 177)[117]. De plus, É. Lecourt (1987) propose de penser un autre espace – clef dans la construction des limites du Soi et organisateur de l'enveloppe sonore – un espace auditivo-tactile qu'elle nomme « cavité sonore ». Celle-ci, à l'intérieur du bain sonore, constitue une zone qui offre au vécu-sonore une pré-forme (un pictogramme pourrait-on dire avec P. Aulagnier) : les sons résultants de

[117] J. de Ajuriaguerra dresse le même constat lorsqu'il écrit : « le dialogue corps à corps [dialogue tonique] dans lequel le corps [en terme moteur] joue un rôle même dans la virtualité des réalisations possibles ne devient mouvant que par le langage sonore, le rythme et l'intonation » (de Ajuriaguerra, 1962, p. 174).

contacts internes buccaux (langue, dents, palais, glotte) impliquent un système de correspondance entre le toucher et l'audition au sens où les sons vont être plus ou moins perçus comme émanant de lui – une zone (la bouche) et un objet (les sons) qui sont complémentaires et dont la synchronie offre l'ébauche d'une perception unifiée de son corps propre et d'une perception de sa différence de l'autre. En effet, le pictogramme de cet « objet-zone complémentaire » (sons-bouche) sera différent d'un autre, celui représentant la relation entre l'objet (la voix maternelle) et la zone (l'oreille) complémentaire. Il s'agit d'une double différenciation qui permet l'établissement, sur le plan sonore, de limites entre l'intérieur (les sons émanant du corps par étayage sur le tactile) et l'extérieur (les sons du corps propre faisant retour et les sons de l'environnement, en particulier la voix maternelle).

Ces considérations m'ont permis de préciser les enjeux de la constitution de l'enveloppe sonore pour mieux agrémenter mon hypothèse selon laquelle le mythe du dieu Pan illustrerait cette constitution et ses destins à l'adolescence. J'en viens maintenant à ce point relatif du mythe du dieu Pan, « le plus illustratif de la problématique du sonore » (Lecourt, 1987, p. 229).

1.3 Un mythe sonore

« *L'éloquence de l'enfant est à la mesure du silence de la mère.* »
M. Corcos (2017, p. 202)

De l'histoire adolescente de Pan, nous ne pouvons faire l'impasse du rôle qu'y joue l'expérience sonore et musicale. J'ai précédemment évoqué l'une des plus anciennes représentations du dieu bouc sur un cratère de Boston (10.185), le montrant surgissant le sexe dressé et prêt à violer un jeune chevrier. P. Borgeaud (1979) évoque un autre vase attique (de peu postérieur au premier), où l'attitude du dieu se retrouve presque identique, sauf que dans cette représentation, Pan apparaît seul. La ressemblance entre les deux iconographies est « frappante », dit P. Borgeaud (1979, p. 115), si bien que les deux détails qui divergent méritent pleinement attention :

> Sur le cratère de Boston Pan se montre agressivement ithyphallique, mais sa bouche est close ; sur l'alabastron publié par F. Brommer [le vase attique], au contraire, alors que son sexe est remarquablement discret, sa bouche s'ouvre pour un appel ou pour un cri. (Borgeaud, 1979, p.

115).

L'historien interprète cette différence comme étant significative des deux aspects du surgissement de Pan : « dans un cas la menace érotique, dans l'autre celle de la terreur qui repousse ? Quoi qu'il en soit il paraît évident que ces images représentent le *surgissement* du dieu, son *irruption dans le champ des sensations*[118] » (ibid., p. 115). D'un côté, la naissance pubertaire ; de l'autre, la naissance d'un bébé, seul, aux prises avec la terreur, criant (appelant une mère déjà bien loin ?). Le bébé et l'adolescent se confondent chez le dieu Pan, à l'instar du pubertaire qui maille la reprise des origines et la découverte génitale (Gutton, 1991, 2004). Le liant entre ces deux figures (le bébé et l'adolescent), et le mythe nous en informe, serait le sensoriel sonore. Autrement dit, il me semble que ces deux iconographies (par leur similarité et leur différence) témoignent de l'intrication, chez le dieu, de la violence pubertaire (la survenue du sexuel génital) et de la violence sonore. En tant que figure mythologique du surgissement qui provoque la panique, Pan condenserait la problématique de *l'irruption* du sexuel génital et celle de *l'effraction* sonore qui serait alors propre au *surgissement*[119] du pubertaire.

Afin d'argumenter plus amplement cette hypothèse, je vais dégager cinq mythèmes qui illustrent la problématique de la violence sonore à l'adolescence et des tentatives plus ou moins ratées de son intégration chez le dieu bouc.

Premier mythème *: Abandonné dès sa naissance dans une grotte, Pan crie, hurle et n'a pour seule réponse que son propre écho amplifié par les réverbérations des parois de son terrible berceau.*

Je rejoins ici l'analyse qu'en fait É. Lecourt (1987), à savoir que la grotte représente la cavité sonore mais sans l'expérience du bain sonore. Ce mythème illustre que l'une ne peut être structurante sans l'autre, c'est-à-dire – et cela rejoint bien la théorie de P. Aulagnier (1975) – que l'espace auditivo-tactile (la cavité sonore) ne peut établir les limites du Soi que s'il est étayé dans le bain sonore et reflété par le miroir sonore. Sur le plan sonore le sujet se reconnait au travers de l'autre. Or, le seul miroir sonore qui a été mis à la disposition de Pan est l'écho de sa caverne ; absence alors de bain mélodique maternel transformateur pour

[118] C'est moi qui souligne à deux reprises.
[119] À propos du pubertaire, P. Gutton (2000b) écrit : « Le *surgissement* [je souligne] du deuxième temps de la sexualité humaine de l'instinct génital introduisit dans le fonctionnement psychique encore infantile des remaniements ».

renforcer son Soi.

> Si le miroir – sonore ou visuel – 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 et leur assurant un primat économique sur les pulsions de vie. (Anzieu, 1976, p. 175)

À cette remarque, j'ajouterai que si le miroir sonore est absent, ou plutôt dépourvu de sa qualité de transformation (telle la grotte), il ne renverrait au sujet que sa propre terreur (Pan). Dans son article, *Le mythe d'Écho ou l'impossible sujet*, C. Lafond, suggère l'idée d'un nouveau « complexe » (au sens psychanalytique du terme), celui d'un « interdit face à l'affirmation d'une identité singulière » (Lafond, 1991, p. 1641). En régressant du bavardage à l'écholalie, la nymphe Écho prend la direction inverse du processus de subjectivation : « Unissons-nous ! », « Use de moi à ton gré », ne peut seulement répéter Écho au discours séducteur de Narcisse. « Écho est objet de l'autre, elle n'a pas sa parole, elle n'est pas sa parole », en conclut C. Lafond (1991, p. 1643). Le dieu Pan souffre-t-il de ce même complexe d'identité ? Je crois que le mythe de Pan convoque un temps et un espace psychiques plus anciens que celui d'Écho, où il ne s'agit pas tant d'affirmer une identité (ou d'en être interdit) que de se construire une identité : Pan n'est l'objet de personne, il n'a pas *de* parole. Pan ne peut devenir sujet, enfermé dans la répétition du traumatisme sonore et qu'il projette en retour.

Ce premier mythème me semble en rapport avec l'effraction de l'enveloppe sonore par la puberté. Pan serait soumis à l'exigence de reconstruction d'une enveloppe sonore pour garantir la permanence de son identité. La suite du mythe témoignerait des tentatives échouées du traitement de cette expérience sonore.

Deuxième mythème : *Pan est recueilli par Hermès, qui l'enveloppe d'une peau de lièvre, le monte à l'Olympe où les dieux jouissent de son arrivée, séduits en particulier par son rire. Ils le nommèrent Pan, car ils étaient* tous *charmés*.

Je crois que la première partie de ce mythème témoigne que la problématique de Pan se situe bien avant la structuration du Moi-peau. La deuxième partie me semble en rapport avec la construction de l'identité sonore dans le groupe vocal familial primaire. Les dieux de l'Olympe s'apparentent à un « chœur des muses », qui accueillent et se ré*jouissent* des rires de Pan, les mêmes qui avaient auparavant paniqué sa mère. Du côté des hommes, les

manifestations sonores de ce nouveau-venu provoquent la terreur, la fuite et le rejet ; du côté des dieux, elles suscitent la jouissance, l'excitation de *tous* – en particulier celle de Bacchus (Dionysos), dieu de l'ivresse et de la folie (Commelin, 1960). Dans un cas comme dans l'autre, le rejet comme la jouissance me semblent illustrer l'absence de pare-excitation pour le dieu naissant. Les manifestations sonores ne sont pas contenues et métabolisées par le bain sonore familial. Abandonné par sa mère, Pan n'a pour seul « bain sonore » sa grotte, véritable amplificateur le soumettant à une sur-stimulation sonore (Lecourt, 2006). Puis, son rire devient objet d'excitation des dieux qui lui renvoient en écho et de manière amplifiée. « On ne s'étonne pas, dans ce contexte, des déboires amoureux de ce dieu en proie à une surexcitation sexuelle permanente […]. Ses amours féminines principales, Écho et Syrinx, ne lui procurent elles-mêmes que des sons » (ibid., p. 282). Par le sonore, qui n'a pas été métabolisé par le groupe vocal familial, Pan adolescent ne peut toucher l'autre, accéder à l'altérité ; il ne peut que séduire mais à distance et loin du regard, ou posséder, ou encore paniquer l'autre.

Ce mythème me semble indiquer qu'en l'absence de « bain sonore » (offert par et dans le groupe vocal familial), les limites entre l'intérieur et l'extérieur et entre soi et l'autre (qui s'établissent avec l'enveloppe sonore) ne peuvent être opérante à l'adolescence. En effet, le mythe de Pan témoigne constamment de la problématique de l'absence de limite dans la relation à l'autre : entre l'intrusion, qui aboutit à la possession des corps et des esprits, et l'absence de ce dieu, son caractère insaisissable, « qu'on entend mais qu'on ne voit pas » (Borgeaud, 1979, p. 142), qui provoque la panique[120].

Troisième mythème : *Les restes d'Écho sont accueillis par Gaïa et, depuis, imite les voix et les sons des hommes et des dieux. Pan entend résonner les sons de sa flûte et « saute et court par les montagnes » à la recherche de son imitateur qui toujours et à jamais lui échappe.*

Ce mythème me semble en rapport avec la problématique de l'intervalle sonore du soi. Afin de rendre compte des relations de l'identité sonore du sujet avec son environnement sonore, É. Lecourt (1994) propose la notion « d'intervalle sonore du Soi » de laquelle elle distingue « l'intervalle sonore du Soi réflexif », qui renvoie à la relation que l'individu a avec

[120] La possession et la panique sont les deux activités propres à ce dieu, dont il use à travers le sonore (Borgeaud, 1979).

sa propre identité sonore, de « l'intervalle sonore du Soi à l'objet »[121].

Ce mythème traduirait le flou des limites entre le dedans et le dehors du fait de la porosité de l'enveloppe sonore. Pan ne reconnaît pas ses propres sons, il ne reconnaît pas sa propre voix. Le vécu sonore ne peut même pas s'étayer sur le visuel ; « l'imitateur » n'étant qu'une illusion de l'effet d'écho. Par la nymphe, le dieu s'entend lui-même sans le savoir. La capacité réflexive, qui s'origine normalement avec le miroir sonore maternel (comme on l'a vu dans le chapitre 1), n'a pas pu se constituer dans son cas. Or, à l'adolescence, la réflexivité participe pleinement à l'élaboration du pubertaire en prenant appui sur l'autre. Pour se sentir exister subjectivement (construction identitaire), le sujet a besoin d'être réfléchi par l'autre, dans sa similarité et sa différence (Jung, 2015b). À mon sens, le mythe rend compte de la participation décisive de l'expérience sonore – de l'intervalle sonore du soi – à l'élaboration de la capacité réflexive à l'adolescence. Pour Pan, l'autre lui échappe à jamais, entravant cette élaboration. Dès lors, la construction de son identité sonore échoue.

Quatrième mythème : *Syrinx fuit Pan qui tente de la posséder de force. Elle se noie et est accueillie par Gaïa, se métamorphosant en roseaux. De sa rage mêlée à son chagrin, Pan coupe les roseaux, unissant avec de la cire les bouts de tailles inégales, en signe d'amour non égal, et en fit un instrument de musique, la syrinx.*

La syrinx, c'est-à-dire la musique, apparaît chez Pan (dieu musicien) quand s'échappe l'objet de son désir génital : « La musique […] semble ainsi créée par une faille » (Borgeaud, 1979, p. 135). Si P. Borgeaud met en garde de prendre la musique pour un substitut compensatoire, à mon sens, elle peut quand même être interprétée comme une régression phallique face à l'impossible accès à la génitalité. L'historien écrit qu'« elle est ce qu'elle remplace, toute la force efficace du désir, et sa réalité : parole divine qui […] féconde les troupeaux » (ibid., p. 135). Dès lors, je ne crois pas qu'« elle *est* ce qu'elle remplace », mais plutôt qu'elle crée, et je rejoins ici É. Lecourt (2006, p. 285), « l'illusion de la satisfaction ». Chez Pan, la musique est émanation de la toute-puissance infantile (divine), capable de féconder (voire de s'auto-engendrer ?) ; elle ne peut remplacer la rencontre avec un objet d'amour adéquat sous l'égide de la complémentarité des sexes, que Pan aurait cherché en déclarant son amour à Syrinx. D'ailleurs, il faut, selon P. Borgeaud, prêter attention à la cire

[121] Je préciserai cette notion dans le point suivant.

d'abeille qui lie les roseaux pour former la syrinx[122] :

> Elle s'oppose, de par sa consistance (elle est durcie), à la fluidité d'un son que les Grecs, dès Pindare, comparent au miel liquide : Pan « distille son propre miel[123] ». Mais si la musique répandue par la flûte évoque la récolte des abeilles, elle en bouleverse néanmoins la finalité : seule la valeur séductrice du miel (nourriture d'ivresse, douceur où l'on s'enlise) est ici évoquée, loin de thésauriser à la manière des abeilles chastes et laborieuses, Pan dilapide ; il « verse » le chant, inonde l'univers d'une musique de Sirène. Cette séduction agit d'abord sur le registre pastoral : la mélodie inventée par le souffle divin dirige et féconde les troupeaux. (Borgeaud, 1979, p. 128)

La sonorité de la syrinx n'est pas seulement « chant du désir », elle comporte un aspect « funèbre », écrit P. Borgeaud ; je dirais *mélancolique* : « Dans l'*Hymne homérique à Pan*, elle retentit le soir, comme un cri plaintif et sans fin, quand le dieu rentre solitaire de la chasse » (Borgeaud, 1979, p. 129). La flûte elle-même est contrainte à la répétition de l'amour malheureux de Pan : « Daphnis alors prenant la grande flûte de Philétas, en tira d'abord un son douloureux, comme Pan qui se fût plaint de la jouvencelle [Syrinx] ; puis un son passionné, comme la priant d'amour ; puis un son de rappel, comme cherchant partout ce qu'elle était devenue. » (Longus, *op. cit*, p. 31).

Ce mythème témoigne que la musique, pour s'inscrire dans la créativité adolescente, doit répondre aux deux processus complémentaires que sont la sublimation et l'idéalisation (Gutton, 2008), c'est-à-dire qu'elle doit supposer une dérivation quant au but (sexuel) et une rencontre avec l'autre. Or, ici, la syrinx est tout autant substitut du sexuel infantile (pervers polymorphe) qu'objet d'emprise (la possession de l'autre) et de mélancolie[124] (la répétition, œuvre de la pulsion de mort, du cri plaintif) – empêchant l'accès à l'altérité.

Cinquième mythème : *Par le sonore, Pan sème la terreur, la panique des armées et des troupeaux. Pan « trouble les esprits »[125], il désorganise.*

Pan répète le traumatisme qu'il a lui-même vécu par l'effet sonore de la panique : lors de la campagne de Bacchos en Inde, Polyen raconte comment Pan « ordonna à l'armée de Dionysos de pousser des cris aigus. Les soldats obéirent, firent résonner les rochers. Les

[122] Ce qui, dès lors, me semble assez paradoxal avec sa considération que j'ai mentionné juste avant.
[123] D'où la question de l'auto-engendrement.
[124] La syrinx serait figure de « l'ombre de l'objet » qui est tombé sur le moi (Freud, 1917a)
[125] Dictionnaire de la langue française par Émile Littré (1873-1877).

cavités de la forêt retinrent le vacarme donnant l'impression d'une armée beaucoup plus nombreuse. L'ennemi s'enfuit, frappé de *phobos* » (cité par Borgeaud, 1979, p. 141). La panique, activité caractéristique du dieu bouc, semble avoir pour fonction l'intégration de son expérience sonore, mais qui traduit bien le traumatisme de l'abandon : Pan donne l'illusion du nombre, de la masse pour voiler (à lui-même et aux autres) sa solitude, en reprenant à son compte l'effet d'amplificateur sonore de la grotte qui a été son berceau.

On retrouve ici un « effet sonore » (Augoyard, Torgue, 1995) assez typique de l'adolescence : les lieux souvent choisis pour écouter de la musique en groupe, à savoir des caves (d'HLM), des grottes et des cavernes (dans les *Raves Party*), à la fois « lieux du refoulement du monde des adultes » (Marty, 1997a) et lieux inquiétants et dangereux du monde des enfants. Dans ces grottes, l'adolescent s'isole et se protège, réitérant l'expérience d'un bain sonore à travers la musique et le groupe de pairs, qui lui offre la possibilité de renouveler sa *mue* après la mise à nu par le pubertaire. Sans descendre dans les caves, l'utilisation de la musique par les groupes d'adolescents, dans une forme de bruyance sonore, remplit une fonction assez similaire. Dans certains choix musicaux, la violence musicale (des paroles, du timbre, du rythme) rejoint la violence sonore laissant transparaitre celle des éprouvés pubertaires, tout en permettant de « frapper de *phobos* » le malheureux enfant ou adulte pour qu'il s'éloigne au plus vite. Parfois, cette violence sonore n'a pas besoin d'être accompagnée de musique, les bruits du corps se suffisants à eux-mêmes : les pétarades des groupes de garçons ; les cris suraiguës des groupes de filles. La figure pathologique de Pan est miroir d'un fonctionnement adolescent « normal » quant à la (re)conquête d'une enveloppe sonore du Soi, ébranlée par l'effraction du pubertaire.

*

La relecture adolescente et les mythèmes du mythe de Pan apportent un aplomb à la théorie que je vais proposer dans les points qui suivent de la violence sonore à l'adolescence et de la nécessité de son intégration. En effet, la figure mythologique du dieu bouc condense, à mon sens, la problématique des origines et celle de la découverte génitale propre au pubertaire. Le mythe informe que l'expérience sonore détient un rôle de *liant* de cette problématique « bébé/ado »[126].

[126] J'emprunte cette qualification à B. Golse et A. Braconnier qu'ils utilisent dans le cadre de leur congrès dont

Les mythèmes dégagées introduisent les considérations qui suivent concernant le remaniement de l'identité sonore à l'adolescence. En effet, ils témoignent des enjeux de la *violence sonore pubertaire* dans la reconstruction de l'identité sonore. La nécessité de reconstituer l'enveloppe sonore du Soi par l'établissement des limites sonores entre l'intérieur et l'extérieur et entre soi et l'autre (2). De plus, la fonction du groupe vocal familial dans ses remaniements, dont celui du dieu Pan est ô combien pathologique (3). Enfin, le rôle que détient la musique (l'une des deux figures du *sonore adolescens*) dans l'intégration de la violence sonore pubertaire (Chapitre 4).

---

les actes sont publiés dans la collection carnet/psy des éditions érès. Ces congrès portent sur les problématiques conjointes entre les bébés et les adolescents. Dans la présentation de leur ouvrage, « Bébés-ados : à corps et à cri » (publié suite au premier congrès qui s'est tenu en 2004), ils écrivent : « Le bébé dans l'adolescent, l'adolescent dans le bébé ou comment s'occuper d'adolescents sans se mettre les « bébés à dos », et comment penser les bébés comme de futurs « ados-naissants » ? La diagonale du bébé à l'adolescent est riche d'explorations théoriques et cliniques. Du bébé (futur adolescent) à l'adolescent (autrefois bébé), les multiples liens ont été mis en évidence : effets d'avant et d'après-coup, analogies de certains fonctionnements psychiques, mises en résonances mutuelles, remaniements successifs » (Braconnier, Golse, 2008).

2. *Le perceur d'enveloppes*. De la violence sonore à l'adolescence

« Tout son est l'invisible sous la forme du perceur d'enveloppes. Qu'il s'agisse de corps, de chambres, d'appartements, de châteaux, de cités remparées. Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe »

P. Quignard (1996, p. 107)

Dans le précédent point, j'ai cherché à montrer que le mythe du dieu Pan informe des enjeux de la (re)construction de l'identité sonore à l'adolescence. Je poursuivrai ici cette investigation en proposant l'hypothèse que l'enveloppe sonore du Soi (constitutive de l'identité sonore) est percée par l'irruption du sexuel génital. Ce mouvement (de déconstruction) je le nommerai *violence sonore pubertaire* (2.1). Dans un second temps, je chercherai à montrer que ce perçage de l'enveloppe sonore implique la déstructuration des limites sonores du Soi et de ses fonctions. Face à celle-ci j'indiquerai que l'édification de « l'intervalle sonore du Soi » (Lecourt, 1983, 2011) est nécessaire pour la reconstruction des limites du soi (2.2). Enfin, à partir de la clinique de la musicothérapie analytique de groupe, je ferai l'hypothèse que, pour se reconstruire, l'enveloppe sonore exige une mise en représentation (2.3), en particulier à travers l'ébauche de « signifiants de démarcation » (Rosolato, 1985b).

2.1 *De bruit et de fureur*[127]. La violence sonore à l'adolescence

Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières[128]

Un soir de pluie d'été, le 29 août 1952 au *Maverick Concert Hall* de Woodstock,

[127] En référence au film de Jean-Claude Brisseau (1988).
[128] Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, p. 105.

David Tudor entre en scène, s'assoit devant son piano et ferme le couvercle du clavier. Trente secondes plus tard, le pianiste ouvre le couvercle : fin du premier mouvement ; il le referme et l'ouvre après un peu plus de deux minutes : fin du deuxième mouvement ; de nouveau il ferme le couvercle, une minute et quarante secondes s'écoulent avant qu'il ne l'ouvre une dernière fois : fin du troisième mouvement. David Tudor se lève et salue : fin de la pièce du compositeur John Cage intitulée *4'33''*. L'œuvre est interprétée et pourtant aucun son n'est sorti du piano. Le public est déconcerté. Pendant un peu plus de quatre minutes, il n'a « entendu » que du silence… du moins un silence musical. Ce n'est pas tant le silence que J. Cage voulait expérimenter auprès de son public, que d'être attentif aux perceptions sonores – chuchotements, rires, râles ; des bruits du corps à la pluie battante sur le toit – que seul le silence peut permettre (Cage, 1970). Par sa *Silent piece*, il partage à son public l'expérience qu'il a lui-même vécu au sein de la chambre anéchoïque, « insonorisée », « sourde », de l'Université d'Harvard. En entrant dans la chambre, Cage n'entend pas le silence auquel il s'attendait, mais deux bruits : un aigu et un grave. Cage est confus ; l'ingénieur responsable de la salle lui explique : le son aigu est celui de l'activité de son système nerveux alors que le son grave est celui de sa circulation sanguine. *Le silence n'existe pas*. Outre le bruissement de l'environnement, les bruits du corps empêchent l'existence du silence. Voici la leçon de J. Cage.

Le sonore est partout et nulle part, insaisissable, presque innommable, sans frontière ni temporalité, comme l'indique bien les mots de l'écrivain P. Quignard cité en épigraphe. C'est, (on l'a vu dans le précédent chapitre), du fait de ces caractéristiques que P. Aulagnier (1975) élit la fonction auditive et son objet (l'objet-voix) comme paradigmatique parmi les autres sensations pour comprendre les étapes de métabolisations nécessaires à la naissance du Je.

Cette « qualité » d'effraction du sonore est particulièrement saisissante dans les cas de traumatisme. On se souvient qu'après les attentats de Paris en novembre 2015, le moindre fracas – auquel nous étions si peu attentifs auparavant – a pu produire des mouvements de *panique* dans des foules (une ampoule qui explose dans un bar). Des survivants de ces attentats ont pu témoigner du caractère méconnaissable, insoutenable et effrayant de ces petits bruits de la vie quotidienne auparavant bien connus. L'enveloppe sonore, qui nous protégeait jusque là de ces « fracas », perdît sa fonction contenante. Au-delà de l'exemple du traumatisme, la vie quotidienne nous montre la nécessité de se munir d'une enveloppe sonore : comment vivre si le moindre fracas provoquait sursaut ou réveil brut au quotidien ?

Les sons, les bruits, sont omniprésents. Ils nous entourent en tout lieu. Ils traversent et transpercent toutes les frontières. Les oreilles n'ont pas de paupières. Le silence n'existe pas… *Le son est un perceur d'enveloppes*. Alors, prenant en considération ces différentes caractéristiques du sonore, comment peut-il faire enveloppe ?

En effet, l'idée de l'existence d'une « enveloppe sonore » est loin d'être une évidence. Il est alors plus que nécessaire de revenir sur la complexité et la paradoxalité de sa construction. J'en ai précédemment parlé, Didier Anzieu (1976, 1985) propose un élément de réponse : le bain sonore maternel offre à l'enfant un premier miroir – sonore – (antérieur au miroir visuel) dans lequel s'ébauche son Soi – comme une enveloppe. Édith Lecourt (1987) complète dix ans plus tard : le vécu sonore doit s'étayer sur d'autres sensorialités pour faire enveloppe. Cependant, s'il est nécessaire de recourir aux autres sens, peut-on vraiment parler d'« enveloppe sonore » ? Comment arriver à un niveau de mentalisation du vécu sonore assurant les fonctions de l'enveloppe sans recours aux expériences tactiles ou visuelles ? « Je pense, écrit É. Lecourt (1987, p. 235), que ce niveau n'est véritablement atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique ». Ces deux codes, constituant les deux faces de « l'enveloppe sonore musico-verbale », permettent une catégorisation, une différenciation et une délimitation du vécu sonore entre bruits, paroles, musiques et silences ; des sons connus, maitrisables, reproductibles assurant surface, continuité et contenance. Ces deux codes s'établissent par l'intériorisation des structures des échanges familiaux. Autrement dit, ces codes sont, en premier lieu, propres à la famille. Par exemple, d'une famille à l'autre, le seuil de tolérance par rapport à la nuisance sonore ne sera pas la même ; ce qui sera interprété comme « bruit » ou comme « musique » en sera tout aussi différent. Et, É. Lecourt indique dans les dernières lignes de son texte : « L'élargissement de l'environnement au groupe sociétal achèvera leur développement [des codes musical et verbal], et assurera leur mise en forme » (Lecourt, 1987, p. 246). Or il me semble que c'est à l'adolescence que « l'élargissement » s'opère et devient même une nécessité.

Toutefois, l'adolescence ne peut être interprétée que comme un « élargissement » culturel. La puberté confronte l'enfant à l'émergence d'un corps radicalement nouveau qui fait violence à une psyché qui ne pouvait s'attendre à une telle transformation. Ainsi c'est toute l'identité corporelle qui se voit remaniée. Grégor Samsa, le héro de *La Métamorphose* de Kafka en est une figure (pathologique) saisissante[129]. Dans sa métamorphose, le *corps*

[129] Ce qu'A. Birraux (1990) a déjà bien montré.

sonore de Gregor n'est, comme pour tout adolescent, pas épargné : « Il se mêlait à sa voix un piaulement douloureux, impossible à réprimer, qui semblait sortir du tréfonds de son être » (Kafka, 1915). Si « élargissement » il y a, celui-ci se fera sur un terrain en pleine (re)construction. Si l'on suit la proposition d'É. Lecourt, l'établissement des codes musical et verbal contribue à l'intégration de l'enveloppe sonore. Il semble donc pertinent d'envisager que la puberté implique un remaniement de l'enveloppe sonore – du fait des transformations du corps sonore – et que l'élargissement des deux codes sonores (le musical et le verbal) devient une nécessité pour intégrer *la violence sonore pubertaire*. Avant d'arriver à ce point (cf. Chapitre 4), il s'agira en premier lieu de décrire ladite violence sonore à l'adolescence et d'en mesurer les effets psychiques.

La puberté perce l'enveloppe sonore du Soi

La puberté est violence car elle impose à l'adolescent des transformations corporelles et psychiques sur lesquels il ne peut avoir aucun contrôle et qui implique une réorganisation identitaire. L'adolescence correspond à une exigence de travail psychique qu'impose le corps pubère du fait de sa génitalisation. L'« adolescens » (Gutton, 1991) est le processus d'intégration et de transformation de la violence pubertaire. Là où le « pubertaire » implique une déconstruction, « l'adolescens » offre à l'adolescent la possibilité d'une reconstruction lui permettant d'endiguer et de métaboliser la violence pubertaire. Ainsi les transformations pubertaires engagent-elles nécessairement la qualité des enveloppes psychiques, elles-mêmes soumises à un travail de déconstruction-reconstruction essentiel pour la réorganisation structurelle de l'adolescent.

Si la violence pubertaire s'exerce sur l'ensemble du corps adolescent, le *corps sonore* est de fait touché. Je poserai l'hypothèse que *la puberté perce l'enveloppe sonore du Soi*. De cette déconstruction du pubertaire, le travail psychique de l'*adolescens* sera d'offrir des voies de métabolisation de cette violence sonore[130].

Les mots d'Arthur Rimbaud (en épigraphe de l'annonce de la deuxième partie) sont à mon sens particulièrement éloquents à ce sujet. La première phrase « Car Je est un autre » est régulièrement citée, surtout dans les écrits relatifs au processus d'adolescence (Rimbaud a seize ans lorsqu'il écrit cette lettre à Paul Démeny). Aussi, bien que moins citée, la suite est

[130] J'y reviendrai plus précisément dans le chapitre consacré à cette question (Chapitre 4).

intéressante. Il fait état de la transformation particulièrement bruyante d'un corps dont l'adolescent ne peut rien (on pourrait presqu'entendre qu'il ne le souhaite pas) : le cuivre s'éveille en clairon[131] (sorte de trompette au son clair et perçant). Puis vient la dimension réflexive de cette transformation, d'abord passive (j'assiste, je la regarde, je l'écoute), puis active (je lance un coup d'archet) qui permet le passage à la musique (c'est l'archet des instruments à cordes frottées). Ainsi, le fracas devient-il une symphonie (on passe de l'individuel au groupe) qui remue les « profondeurs » (revisite de l'archaïque) ou « vient d'un bond sur la scène » (découverte génitale). Finalement, c'est par la figure de la violence sonore et de sa transformation musicale que Rimbaud poétise l'adolescence.

La réflexion que je propose ici s'origine de la lecture d'un article de F. Marty (1997a) dans lequel il interroge la violence du sonore dans la constitution de soi à l'adolescence. Deux figures sonores de la violence illustrent ses questionnements : la « musique adolescente » et la mue de la voix. L'une comme l'autre semble traduire et trahir la violence qu'exerce la puberté sur le corps de l'enfant devenant adolescent. Mais l'une exprime au dehors, l'autre s'exprime au dedans… Est-ce si clair ? Car, le perçage de l'enveloppe sonore par la puberté ré-introduit un flou des limites entre le dedans et le dehors. F. Marty (1997a) propose l'hypothèse selon laquelle la violence de la musique des adolescents est à la mesure de celle que subit leur corps sonore du fait de l'apparition, voire plutôt *l'intrusion*, des nouveaux rythmes pubertaires[132]. Outre les rythmes et la voix, c'est l'ensemble des bruits du corps (bruits d'organes, respiratoires, borborygmes) qui vont se faire entendre à la puberté, entrant en dissonance avec le corps de l'enfant.

En guise d'illustration, je vais rapporter des éléments significatifs de la psychothérapie d'un adolescent que je dénommerai Pierre. Ce cas clinique me semble assez paradigmatique de la problématique de l'identité sonore à l'adolescence en ce qu'il en condense les multiples enjeux : la violence sonore, son intégration, ses configurations vocales et rythmiques et leurs répercussions dans la famille. C'est donc à partir de ce cas que sera développée, dans ce chapitre, la problématique de la violence sonore à l'adolescence.

Pierre a quatorze ans et souffre depuis plus d'une semaine avant sa première consultation de violentes crises d'angoisse l'amenant parfois jusqu'au malaise. Pierre explique que pendant ses

[131] À l'armée, on « sonne le clairon » pour ponctuer les étapes importantes de la vie des militaires : réveil, garde à vous, aux champs, aux morts, au drapeau…
[132] La « musique adolescente », la mue de la voix et les rythmes pubertaires, comme figures de la violence sonore pubertaire, seront chacune étudiées dans des chapitres séparés.

« crises », il ressent une grande difficulté à respirer, comme si « [sa] poitrine était enfermée ». La première crise est survenue lors d'un cours de biologie. La leçon portait sur les troubles respiratoires, et Pierre s'est mis à écouter sa respiration. « Quelque chose n'allait pas », sa respiration était « bizarre » et Pierre a paniqué. « Pas de problèmes somatiques, allez plutôt voir un psychologue » déclare le médecin traitant. Je rencontre alors Pierre, son visage et sa voix d'enfant, encore tout bouleversé par ce qu'il est en train vivre. Il y a toujours un problème avec sa respiration m'explique-t-il, auquel s'ajoute maintenant un problème au niveau du cœur : « mes battements du cœur sont irréguliers, parfois vraiment lent, parfois bien trop rapide… Je ne comprends pas ce qu'il m'arrive… ». Son corps lui fait défaut et l'angoisse s'exacerbe rendant très difficile son sommeil et sa venue au collège, Pierre étant très inquiet à l'idée d'y faire une crise et encore plus inquiet d'une « mort » imminente. Restant beaucoup à la maison, il s'isole et arrête progressivement les nombreuses activités qui pourtant étaient particulièrement investies (maquettes, dessins, puzzle etc.). Pierre remarque que les seuls moments où il se sent apaisé sont lorsqu'il chante – tel un véritable « enfant de chœur » pensé-je intérieurement. Ses parents se sentent démunis, et ne comprennent pas ce qui arrive à leur fils… « Où est le Pierre d'avant ? Il est toujours là et va revenir », dit le père à son fils lors du premier entretien. « Il est toujours là mais il se transforme et ce n'est peut-être pas si grave » répondis-je, bien que la question ne me soit pas adressée.

Mon interprétation à la fin de cette première consultation n'aura pas grand effet sur l'intensité de l'angoisse. Néanmoins, elle aura le bénéfice de proposer un décalage de la compréhension exclusivement organique des troubles respiratoires et cardiaques, tant chez Pierre que chez ses parents malgré les recommandations du médecin traitant, à un niveau plus psychique.

À la séance suivante, Pierre est seul et toujours très angoissé. Toutefois, il pourra s'exprimer sur autre chose que sur la question des « troubles ». Pierre évoquera un changement dans le domicile familial, peu de temps avant l'apparition des angoisses : il a échangé sa chambre individuelle avec sa petite sœur de douze ans, se retrouvant dans celle partagée avec le benjamin de la fratrie. Si au départ Pierre m'expliquait que ce changement était normal parce que « plus juste » (lui ayant eu « sa » chambre pendant quatorze ans), il évoquera ensuite que celui-ci était peut-être lié « aux trucs de filles »… « Et les trucs de garçons alors ? ». Par ce détour, sera évoquée la puberté : la « nouvelle » respiration, les « nouveaux » rythmes cardiaques y sont-ils liés ?

Troisième séance. Fort de ses questionnements suscités la semaine précédente, Pierre peut finalement assumer une position plus agressive envers ses parents. Pourquoi doit-il changer de chambre alors même qu'il est l'ainé et lui aussi en pleine métamorphose ? Se retrouver dans celle partagé avec son petit frère l'assigne à un éternel enfant. Il semble nécessaire pour ses

parents de se rendre sourd et aveugle de l'arrivée pubertaire qui ne peut alors être ressenti par l'enfant que comme une menace. Cela m'amène à de nombreuses interrogations sur la propre adolescence des parents que, « malheureusement », je n'aurais jamais l'occasion d'aborder en séance. Avec moi, Pierre peut commencer à assumer ses transformations. S'il n'en parle pas, je pense – sans lui en dire mot non plus – à ses pratiques masturbatoires rendues plus ardues alors qu'il se couche dans la partie haute du lit superposé qu'il partage avec son petit frère. Je lui traduis de manière plus détournée, en évoquant ses potentiels besoins d'intimité, d'être à l'abri des yeux et des oreilles de son frère. Pierre se demande comment faire. Va-t-il demander à ses parents de récupérer son ancienne chambre ? Pourquoi pas même, de déménager pour que chacun ait bien sa chambre ?

Le suivi est interrompu par les vacances de printemps. À son retour, Pierre dit se sentir beaucoup mieux, l'angoisse n'étant presque plus présente. Pendant les vacances, il s'est bricolé « son espace à lui » dans la maison et s'y sent bien mieux. Il est toujours dans la même chambre que son frère, mais les parents ont accepté de séparer les deux lits superposés. Pierre s'est approprié « un coin » de cette chambre avec son lit, des étagères en guise de paravent et même avec une chaine hi-fi toute neuve – ils lui auront quand même bien rendu « la monnaie de sa pièce ». La rentrée scolaire n'a pas non plus signé le retour de l'angoisse comme il le redoutait. Pierre m'explique aussi avoir de plus en plus conscience de ses changements corporels et « d'ailleurs, depuis les vacances, tout le monde me fait remarquer que ma voix déraille », me dit-il avec un large sourire. Ma satisfaction d'un travail accompli domine alors largement mon contre-transfert. Pierre est d'accord pour arrêter les consultations.

Dans le cas de Pierre, si le couvercle du silence avait tenté d'être posé sur le chaudron de la puberté, c'est bien par le sonore que cette dernière rugit[133]. Le sonore fait violence à l'adolescence. *Les bruits du corps percent l'enveloppe sonore préalablement établie rendant instable et impliquant un réaménagement nécessaire de la constitution du Soi*. La survenue pubertaire ne peut être mentalisée et provoque ainsi la montée de l'angoisse. Plus spécifiquement, il me semble que Pierre remet au goût du jour l'étiologie freudienne de la névrose d'angoisse :

Dans la névrose d'angoisse, comme dans l'hystérie, il se produit une sorte de « conversion » […]. Toutefois, dans l'hystérie c'est une excitation *psychique* qui emprunte une mauvaise voie en menant à des réactions somatiques. Dans la névrose d'angoisse, au contraire, c'est une tension *physique* qui ne peut réussir à se décharger psychiquement et qui continue, par

[133] La métaphore du chaudron est celle qu'utilise Freud pour décrire le ça comme réservoir des pulsions. On pourrait rajouter qu'à la latence, le couvercle est mis sur le chaudron dont l'eau non plus à ébullition, va être gardée au chaud sans risque d'éclabousser. La puberté va de nouveau faire porter à ébullition cette eau qui fera trembler puis tomber le couvercle.

conséquent, à demeurer dans le domaine physique. (Freud, 1894, p. 85).

En 1895, dans sa description de la symptomatologie de la névrose d'angoisse, Freud met en avant l'« hyperesthésie auditive » c'est-à-dire « une sensitivité excessive aux bruits » souvent cause de l'insomnie (Freud, 1895b, p. 17). Un peu plus loin dans sa liste des formes d'accès d'angoisse, il relève les troubles de l'activité cardiaque (palpitations, arythmie, tachycardie), les troubles de la respiration (dyspnée nerveuse) – symptômes que nous retrouvons bien chez Pierre. Il est intéressant de noter que dans ce même article, Freud (1895b) dresse une étiologie sexuelle de la névrose d'angoisse : un dysfonctionnement dans les rapports sexuels (réels) et en particulier le « coït interrompu ». La frustration du rapport sexuel provoque un excès d'excitation qui ne peut se décharger que physiquement : « *dérivation de l'excitation sexuelle somatique à distance du psychique* » (ibid., p. 31). Pour son argumentation, Freud relie les caractéristiques des symptômes sonores de la névrose d'angoisse avec les bruits qui se manifeste lors du coït :

> Pour confirmer ces vues, je rappelle que, dans le coït normal aussi, l'excitation se dépense conjointement sous forme d'accélération respiratoire, battements de cœur, sudation, congestion, etc. Dans notre névrose, l'accès d'angoisse correspondant nous présente la dyspnée du coït, ses battements de cœur, etc., isolés et exagérés. (Freud, 1895b, p. 35).

En 1895, Freud n'a pas encore abandonné sa *neurotica*. Autrement dit, on est encore loin du « fantasme d'écoute » dans l'étiologie de la névrose qui se présentera plus tard dans son œuvre (Freud, 1897) – et on verra plus loin dans quelle mesure on peut relier cela à l'analyse de Pierre.

Dans le cas de Pierre, on peut faire l'hypothèse que l'excitation sexuelle du pubertaire ne pouvant se transformer en libido psychique est dérivée sur le plan somatique sous forme d'angoisse. Par faute de traduction, le sexuel génital dans son expression sonore traumatise le corps de cet enfant. Si le chant canalise l'angoisse en ce qu'il permet de musicaliser les bruits du corps, il ne suffit pas à la mentalisation du vécu sonore – peut-être parce que dans son cas, la pratique du chant est condensée avec son désir et celui de ses parents de ne pas changer et grandir. En revanche, l'exigence de travail psychique qu'impliquent ces transformations corporelles peut s'effectuer dans le cadre thérapeutique, le psychologue représentant l'« objet parental de transfert » (Gutton, 1996, 2000a), c'est-à-dire celui pour lequel l'enfant pubère accepte de devenir adolescent. La remarque de Pierre sur la mue de sa voix en est une belle illustration. C'est certainement grâce au travail thérapeutique qu'a pu s'intégrer cette transformation de son identité sonore évitant ainsi la violence qu'elle aurait pu susciter

psychiquement. Pierre en est même fier, aussi par rapport aux autres qui lui signifient et bien sûr par rapport à moi (fier de me montrer qu'il est adolescent). Ces quelques consultations ainsi que les vacances, qui sont à considérer comme un temps d'élaboration psychique pour Pierre (comme pour bien d'autres), auront suffi à canaliser l'angoisse et à aider cet enfant devenant pubère à mentaliser la violence sonore exercée par la puberté[134].

Enfin, je crois que le cas de Pierre témoigne bien de la voie sonore par laquelle se fraye le sexuel génital. Point que je propose maintenant de développer.

La voie sonore du sexuel génital : le sonore pubertaire

À l'origine du fantasme, et en particulier du fantasme de scène primitive, se trouvent, pour Freud, le *vu* et *l'entendu* (du coït parental). Dès 1897, Freud évoque, à propos de l'étiologie de l'hystérie, la place du fantasme qui émane « des choses *entendues* mais *comprises bien plus tard* » (Freud, 1897, *op. cit.*). Par la suite, il illustrera cette idée avec le cas de Dora (1905c) ainsi qu'avec celui de la jeune paranoïaque (1915a). À propos de la jeune fille d'une trentaine d'années que Freud expose dans son article « Communication d'un cas de paranoïa… », il parle même de « fantasme d'écoute » à partir du « bruit fortuit » qui la réveille et qui lui donne la conviction d'avoir été épiée et photographiée. Freud l'interprète comme étant ce qui « active le fantasme d'écoute[135] typique contenu dans le complexe parental […]. Ce bruit est bien plutôt nécessairement requis par le fantasme d'écoute et il répète, ou bien le bruit par lequel se trahit le commerce des parents, ou bien encore celui par lequel l'enfant à l'écoute risque de se trahir. » (Freud, 1915a, pp. 215-216). Dans le cas de Dora, Freud suppose l'origine de sa dyspnée d'une scène entendue dans l'enfance « pendant le coït, la respiration haletante de l'homme […]. Les enfants pressentent en pareil cas le caractère sexuel de ces bruits inquiétants. […] la dyspnée et les palpitations de cœur de l'hystérie et de la névrose d'angoisse n'étaient que des fragments isolés de l'acte du coït […] c'est-à-dire au fait d'avoir surpris les rapports sexuels des adultes » (Freud, 1905c, pp. 58-59). Il me semble que l'on peut largement suivre Freud dans l'analyse de la névrose d'angoisse de Pierre. En effet, on verra plus loin[136] son extrême sensibilité à « tous les bruits » des parents au

[134] La suite du cas (Chapitre 5) montrera que c'est plus complexe que cela.
[135] Lecourt (1992) note l'abandon de cette terminologie dans les textes ultérieurs de Freud. Elle en donne une raison : cette terminologie peut être entendue comme une tautologie dans la mesure où Freud « considère l'origine du fantasme comme auditive » (Lecourt, 1992, p. 83).
[136] J'évoquerai la seconde partie du cas de Pierre dans le Chapitre 5.

moment du coucher, et surtout de la dyspnée de la mère auquel Pierre semble s'être identifié (tout comme Dora avec son père, cas de Freud que je développerai dans le chapitre 6).

Dans son analyse de Dora, il me semble Freud (1905c) s'est restreint au registre identificatoire dans la compréhension de ses symptômes sonores. Si elle convoque ce même registre, l'analyse de Pierre ajoute également une dynamique identitaire propre au processus d'adolescence[137], qui, dès lors, permet d'entendre autrement les symptômes sonores de Dora. En se référant à la théorie du « processus d'adolescence », on peut entendre et interpréter ces manifestations sonores d'une toute autre manière. L'adolescence n'est pas seulement un moment, une réédition, voire un après-coup de la sexualité infantile. Le processus d'adolescence implique l'exigence d'un travail psychique de la génitalisation du corps et qui provoque une *réécriture* du sexuel infantile. Ainsi peut-on envisager que la dyspnée de Dora ou le « bruit fortuit » de la jeune paranoïaque ne sont pas tant liés aux « choses entendues mais comprises bien plus tard » (du coït parental), mais qu'il s'agit de l'œuvre du pubertaire, c'est-à-dire de sexualiser ces « choses entendues » et de rendre coupable l'enfant (du passé) d'avoir *activement* écouter[138]. Autrement dit, les « choses *entendues* » chez la jeune paranoïaque comme chez Dora, sont « réécrites », disons plutôt « réentendues », par le pubertaire. Le sexuel génital confère à ces bruits une valeur hautement excitante[139]. À mon sens, le cas de Pierre illustre le travail psychique qu'implique la génitalisation du corps. En effet, chez ce dernier, ce qui fait *effraction* c'est le sexuel génital qui emprunte la voie sonore (à travers les bruits de respiration). Certes, ces bruits renvoient à ceux émis pendant le coït parental, mais ils émanent aussi directement du *corps sonore pubertaire*.

Que ces sons soient « réentendus » par le pubertaire (Dora et la jeune paranoïaque) ou directement entendus et/ou émis à l'adolescence (Pierre), ils font *violence* parce qu'il confronte l'adolescent au réel du sexuel génital. Certes, d'autres voies sensorielles peuvent être empruntés (on connaît, par exemple, l'importance du regard à l'adolescence), mais le sensoriel sonore m'apparaît tout à fait spécifique en ce qu'il fait *irruption* – du dehors ou du dedans, rien n'est moins sûr. Finalement, le *sonore pubertaire* résonnerait comme un « corps étranger interne » qui confronte l'adolescent à une passivité vis-à-vis de lui-même. Là où dans la prime enfance l'expérience de passivité est celle relative à la violence de l'interprétation du porte-parole sur l'*infans* (Aulagnier, 1975), je fais l'hypothèse que *pour l'adolescent c'est son*

[137] Freud n'avait pas cette lecture du processus adolescent ce qui explique que pour lui l'adolescence ne correspond qu'à ce moment où les choses entendues pendant l'enfance sont comprises.
[138] Freud écrit « l'enfant à l'écoute » (Freud, 1895a, *op. cit.*)
[139] « L'enfant pubère séduit son passé lorsqu'il sexualise ses souvenirs d'enfance » (Gutton, 1991, p. 31).

propre corps qui fait violence en imposant au Soi un caractère génital qu'il ne s'attribue pas encore.

Afin d'appuyer ces derniers propos, je prendrai l'exemple du cas d'Emma que Freud (1895a) expose dans l'*Esquisse*... C'est à partir de l'histoire d'Emma qu'il propose la notion d'« *après-coup* » qui permet à Freud de conceptualiser les deux temps du traumatisme dans l'étiologie de l'hystérie[140]. Or, l'histoire d'Emma part d'un son, plus précisément des rires[141] de deux vendeurs d'une boutique où Emma était entrée « *seule* » à treize ans, « peu après la puberté », signale Freud. Ce souvenir est traumatique pour Emma, cause de sa hantise à l'idée d'entrer seule dans un magasin. Mais, celui-ci tire sa valeur de traumatisme parce qu'il est relié à un autre. Alors qu'elle avait huit ans, Emma était entrée dans une épicerie et « le marchand avait porté la main, à travers l'étoffe de sa robe, sur ses organes génitaux. » (Freud, 1895a, p. 364). Le lien associatif entre les deux scènes est le rire, comme Emma le fit elle-même remarquer à Freud. Les vendeurs qui s'esclaffaient dans la boutique où Emma était entrée à treize ans lui a rappelé (inconsciemment) le « sourire grimaçant dont le marchand avait accompagné son geste » (ibid., p. 365). Pour Freud, ce souvenir est le véritable traumatisme expliquant les symptômes hystériques de sa patiente. Scène réelle ou fantasmée[142], nul ne pourra en trancher. La question n'est d'ailleurs « pas là ». En revanche, ce que Freud ne présume pas, c'est que ce souvenir est certainement réécrit par le pubertaire. Emma se positionne comme active de la scène (première) de séduction : elle est, dit-elle, retournée voir le marchand alors même qu'il avait commis ce geste. De plus, elle génitalise ce geste. Cette première scène n'était pas traumatique avant que la seconde ne l'éveille et surtout la sexualise sous le primat du génital. Ce qui est insupportable pour Emma dans la seconde scène, c'est de s'apercevoir qu'elle est activement séduite par l'un des deux vendeurs. Et ce qui l'amène à cette interprétation ne me paraît pas être juste un « détail » : c'est le rire, traduisant et trahissant, pour Emma, l'excitation ressentie par les vendeurs en la voyant entrer dans la boutique. Excitation qu'elle aurait produite par son corps désormais pubère. Le rire,

[140] Cette notion prendra un véritable essor par la suite en s'étendant au concept de temporalité psychique et surtout en s'inscrivant pleinement dans la théorie du biphasage de la sexualité humaine. Elle est d'autant plus importante pour les théoriciens post-freudiens de l'adolescence que Freud la lie directement à la puberté.

[141] Il est d'ailleurs extrêmement intéressant qu'à propos du cas Emma, J.-M. Quinodoz (2004) dans son ouvrage *Lire Freud*, parle non pas des rires mais des « sourires » des deux vendeurs. J'utilise la même traduction que lui pour commenter ce texte, or il est bien indiqué, pour les vendeurs, qu'ils rient et non juste sourient (le sourire est celui de l'épicier). Cet évincement du registre sonore au profit du visuel (avec le regard), me paraît tout à fait révélateur des résistances des psychanalystes à penser les bruits du corps. À ce sujet, on pourra se référer à l'ouvrage d'É. Lecourt (1992) ou encore à l'avant-propos de M. Brody-Baudoin du numéro « Les bruits du corps » de la revue *Corps & Psychisme*.

[142] On est encore avant l'abandon de la *neurotica* ; le souvenir n'est pas pensé en terme de fantasme inconscient.

qui pourrait s'interpréter ici comme une figure du sexuel génital, fait effraction et traumatise Emma qui alors s'enfuit pour ne plus jamais revenir (seule) dans toute autre boutique. Autrement dit, le rire n'est pas seulement un déclencheur du retour de la scène traumatique, il est ce qui fait effraction dans le corps adolescent d'Emma. Cette excitation corporelle se fixe sur une représentation déjà-là, celle de la scène infantile où il y avait déjà eu un même flot d'excitation. Mais ce n'est pas cette scène infantile qui est traumatique, c'est sa réécriture par le pubertaire. L'adolescent fait de l'enfant qu'il était un séducteur actif ressentant un plaisir génital. Cette représentation est insupportable pour le Moi et tombe alors sous le coup du Surmoi : le désir génital devient interdit. Autrement dit, l'idée d'avoir séduit et désiré par et dans son corps génitalisé, d'abord le vendeur puis l'épicier dans une réécriture de la scène infantile qui devient alors une « scène pubertaire » (Gutton, 1991), est refoulée par l'action du Surmoi. Mais, ce refoulement va trop loin (ou plutôt le Surmoi) : Emma ne peut plus entrer seule dans toute autre boutique[143]. Ainsi il me semble, que chez Emma, comme chez Dora, la jeune paranoïaque ou encore Pierre, *le sexuel génital est sonore*.

2.2 Le sonore pubertaire et les limites du Soi

La première partie de l'analyse du cas de Pierre a permis de poser l'hypothèse selon laquelle la violence qu'exerce la puberté sur le corps sonore provoque le perçage de l'enveloppe sonore. Lorsque tout se passe bien, l'enveloppe sonore constituée pendant la petite enfance est suffisamment solide pour résister à la discontinuité que provoque l'adolescence et accepte, plus ou moins bien, les transformations associées. C'est, semble-t-il le cas pour Pierre. Dans d'autres cas, et la psychopathologie offre cette loupe nécessaire à la compréhension du normal, le perçage de l'enveloppe provoque une déstabilisation importante du sentiment d'identité. Dans ces cas, il est fort probable que l'effraction pubertaire ne fasse qu'accentuer la porosité de l'enveloppe sonore constituée dans l'enfance (s'il y en a eu une). D'un autre côté, l'adolescence est le lieu et le temps d'une crise qui pourra offrir des possibilités de reconstruction de cette enveloppe. Je propose de poursuivre le parcours entrepris sur la violence sonore à l'adolescence, en interrogeant maintenant ses effets sur les limites du Soi.

Hugo est un adolescent de 16 ans participant à un groupe de musicothérapie analytique que

[143] On verra plus loin dans quelle mesure la punition peut agir directement sur l'organe phonatoire, en particulier sur le larynx (cf. Chapitre 6).

je mène au sein d'un service de psychiatrie de l'adolescence. Malgré un intérêt fort pour cette médiation, Hugo éprouve de grandes difficultés dans le lien aux autres patients. Dans ce groupe, les adolescents n'ont de cesse que répéter leur difficulté à fermer les yeux pendant les improvisations et surtout Hugo, qui jusque-là, n'a pas tenu une minute sans les rouvrir. Alors, lors d'une séance, je leur propose de garder les yeux ouverts mais de se mettre tous dos-à-dos. Hugo, en se retournant, se retrouve face à la fenêtre. Débordé par l'angoisse, il me demande comment les autres vont l'entendre dans la mesure où « sa musique à lui » (Hugo a choisi à cette séance un djembé) va « partir par-là » (il nous désigne l'extérieur par la fenêtre). Après réassurance de ma part, je lance l'improvisation. Quelques secondes suffisent pour qu'Hugo arrête de jouer, puis bascule le djembé dans son dos afin que celui-ci se retrouve au centre du groupe. Toujours face à la fenêtre, Hugo martèle sur le djembé, dans une position extrêmement inconfortable, tout le reste de l'improvisation.

Chez Hugo, le flou des limites entre l'intérieur et l'extérieur témoigne d'une enveloppe sonore extrêmement poreuse. Si son impossibilité de fermer les yeux lors des improvisations attestait déjà la nécessité que le vécu sonore s'étaye sur le visuel pour « faire enveloppe », ici, privé de ces repères, l'angoisse s'exacerbe : ses sons partiraient par la fenêtre ; les autres et lui-même ne les entendraient plus ; il(s) n'existerai(ent) plus. Face à cette angoisse d'anéantissement, Hugo se doit de trouver des *alternatives de survie*[144] : en basculant son djembé dans son dos, le mettant ainsi au centre du groupe, les sons pourraient ne pas s'échapper et être ainsi audibles. Le martèlement de la pulsation renforce ce mouvement de lutte, sauvegarde (précaire) de son identité sonore menacée. Il me semble que cette séquence illustre la manière dont l'espace sonore du sujet se situe à l'interface entre son corps et son environnement et, ainsi, de la nécessité de se construire des limites sonores suffisamment solide pour ne pas être envahi et/ou s'évanouir par/à l'extérieur.

Afin de rendre compte des relations de l'identité sonore du sujet avec son environnement sonore et la manière dont il en délimite des repères, É. Lecourt (1983, 2011) propose la notion « d'intervalle sonore du Soi »[145]. Nous l'avons vu précédemment, le sonore

[144] Je crois bien qu'on est au-delà (ou peut-être justement en deçà) d'un mécanisme de défense.

[145] Il faut préciser que cette notion est, pour É. Lecourt, d'abord une métaphore : l'intervalle musical peut s'envisager comme métaphore de toute relation humaine. En musique, on retrouve une pluralité de modes relationnels entre deux sons, de l'absence même d'intervalle (unisson) à des écarts plus grands (la seconde, la tierce, la quarte etc.). La musique donne à entendre les modes relationnels privilégiés d'une culture à l'autre. La musique hindoue, par exemple, témoigne d'une négation de l'intervalle. D'une culture à l'autre, observe É. Lecourt, la composition musicale recherche l'intervalle idéal qui est souvent, paradoxalement, l'absence même d'intervalle. Par la musique, l'homme serait à la recherche du temps où n'existait la moindre séparation avec un autre, c'est-à-dire le temps de la fusion originaire au corps maternel (Castarède, 1989 ; Lecourt, 1994, 2011 ; Ntakovanou, 2015, 2018).

perce toutes formes de limites, des murs de la maison à la peau humaine. Pour que le sujet puisse se construire une enveloppe sonore, tisser des limites – entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et l'autre et entre soi et soi (réflexivité) – est un enjeu essentiel pour lutter contre le caractère intrusif du sonore. É. Lecourt (1983, 2006) décrit deux modalités de l'intervalle sonore du Soi : « l'intervalle sonore réflexif » (de soi à soi) qui renvoie à la reconnaissance du sujet de ses propres phénomènes sonores ; et « l'intervalle sonore du Soi à l'objet », c'est-à-dire la relation qu'il entretient avec son environnement sonore et son identification[146]. Ainsi, l'intervalle sonore du Soi offre au sujet les possibilités de dégagement d'un espace sonore propre qui fait enveloppe et qui est constitutif de l'identité sonore. Or, l'adolescence constitue justement une période où les limites corporelles du sujet sont particulièrement effractées (le mythe de Pan en est un témoignage). Le corps nouveau provoque l'exigence d'un réaménagement dans le rapport du sujet à son propre corps et à l'autre. Dans cette recherche (identitaire) de repères qu'implique l'adolescence, le corps sonore n'en reste pas indemne. Ainsi peut-on faire l'hypothèse que *l'intervalle sonore du soi (réflexif et à l'objet) est profondément bouleversé par la puberté, sa (re)constitution devenant alors une nécessité pour garantir l'établissement des limites sonores du soi et donc de l'identité sonore du sujet.* Autrement dit, la (re)constitution d'un espace sonore ferait ainsi partie des fondements du travail de subjectivation adolescent.

Cette possibilité de se situer à l'interface entre son corps (sonore) et son environnement (sonore) – c'est-à-dire sans être ni trop proche (collage entre le corps sonore et l'environnement sonore), ni trop loin (rejet et déni de manifestations sonores propres à soi ou à l'environnement) – est régulée par l'intervalle sonore du Soi. Chez Hugo, on repère bien la précarité de l'intervalle sonore du Soi *à l'objet* qui empêche l'établissement d'une limite entre le dedans et le dehors. Ainsi pourrait-on faire l'hypothèse que les rapports dysharmoniques qu'Hugo entretient avec les autres seraient liés à cette pathologie de l'intervalle sonore du Soi. En effet, pour se faire entendre au sein du groupe, pour que sa « voix » ne s'échappe pas, il faudrait qu'Hugo soit très proche et tourné vers les autres. L'enveloppe sonore ne tient plus sa fonction de contenance, prévenant les débordements. Or, « une défaillance à ce niveau, et l'identité sonore est déstabilisée, l'intervalle sonore devient méconnaissable, les processus projectifs et dissociatifs font alors le jeu des pulsions destructrices » (Lecourt, 1994, p. 38).

[146] Imaginez voir voler une abeille à côté de vous sans qu'elle n'émette le moindre son. L'intervalle sonore du soi à l'objet en serait profondément troublé.

Chez Hugo, les achoppements dans « l'introjection de l'univers sonore »[147] ont troublé la qualité de la constitution de son identité sonore. Il est très probable que ledit achoppement ait eu lieu au moment de la petite enfance et la puberté n'aurait alors qu'accentuée une fragilité déjà bien présente.

À mon sens, cette vignette clinique montre bien que l'intervalle sonore du Soi à l'objet dépend de l'intégration des angoisses paranoïdes, comme l'avance É. Lecourt (2006, 2011). Sans revenir sur l'ensemble de la théorisation de M. Klein concernant la position schizo-paranoïde et la position dépressive, je reviendrai brièvement sur la dynamique intersubjective sous tendant ces angoisses. Le moi immature du nourrisson éprouve dès le début de l'angoisse qui émane de la pulsion de mort et qui tend vers l'annihilation. Pour s'en protéger le moi se clive et projette au-dehors, sur l'objet extérieur originel (le sein) une partie de lui-même qui contient la pulsion de mort. Le sein devient alors mauvais et menaçant pour son moi, éveillant un sentiment de persécution. De cette façon, l'angoisse d'annihilation propre à la pulsion de mort se transforme en crainte d'un persécuteur. Ce n'est plus le Moi qui tend vers cette destruction mais l'extérieur qui veut le détruire. En même temps, la partie du moi contenant la pulsion de vie est aussi projetée à l'extérieur créant un bon sein, un sein idéal c'est-à-dire un objet satisfaisant les efforts du moi à conserver la vie. Ainsi, dans cette position (schizo-paranoïde), l'angoisse dominante est l'anéantissement par le mauvais objet persécuteur de l'objet idéal et du soi (tous deux indifférenciées). Pour survivre, le moi doit mettre en place des mécanismes de défense dont le premier est l'introjection (de ce qui est bon) et le second la projection (de ce qui est mauvais) résultant d'un processus de clivage. Ces mécanismes, au-delà d'éviter la désintégration du moi, permettent l'établissement d'une double limite entre le bon et le mauvais et entre le dedans et le dehors. Ainsi comprend-t-on que toute relation humaine (s'il on admet en tout cas qu'il faut au minimum être deux pour être en relation) résulte à l'origine de l'établissement de cette double limite. Or, il me semble que cette dynamique resurgit à l'occasion du pubertaire et du bouleversement relationnel que ce dernier entraine.

> D'emblée, Albert est extrêmement intrigué par les sons lorsqu'il arrive pour la première fois dans le groupe de musicothérapie analytique. À peine assis sur sa chaise, en compagnie des trois autres adolescents qui participent à la médiation, qu'Albert lève les yeux au plafond afin d'être sûr d'avoir bien entendu… « C'est quoi ça ? », questionne-t-il. En effet, Albert à l'ouïe fine, il a bien perçu que résonnait à l'intérieur de la pièce les bruits de pas des collègues à

[147] D. Anzieu postule que le Soi se constitue « par introjection de l'univers sonore » (Anzieu, 1985, p. 159).

l'étage. Et encore, « c'est quoi ça ? ». Les yeux tournés vers la fenêtre, Albert entend les bruits de voitures à l'extérieur. « Maintenant y'a des voitures qui ne font plus de bruit… ça peut être très dangereux », dit-il. Soudainement, il explose de rire. Albert a eu une pensée, qu'il livre au groupe. Il a imaginé un taureau se faire écraser par une voiture, ses deux cornes transperçant la carrosserie de la voiture et le corps du conducteur. À la séance suivante, Albert répète : « c'est quoi ça ? ». Cette fois, c'est le bruit de la bouilloire que l'on entend à travers le « faux » mur (il s'agit d'une porte coulissante) qui sépare la pièce de la cuisine au sein du centre de consultation. Nous sommes en effet malchanceux… Cette pièce est particulièrement mal insonorisée, le plafond, le mur ou la fenêtre ne réduisant que très peu les bruits environnants. « Il y a un trou dans le mur », se demande Albert. C'est tout comme… Alors, il frappe avec la pomme de sa main à plusieurs reprises contre le mur qui se trouve derrière lui. Albert sourit, il ébauche un rythme, disons plutôt une pulsation, qu'il accompagne en dansant, ou plutôt en se balançant.

Sons du dehors et sons du dedans, sons d'au-dessus et sons d'à côté, entre Albert et l'environnement sonore, la limite est plus fine encore que l'épaisseur du mur qui sépare la pièce du groupe de la cuisine du centre thérapeutique. Si fine que l'on se demande même s'il y en a une (à noter que sur les dix séances où Albert participe au groupe, il n'en manquera qu'une… pour cause d'orages).

Chez Albert, l'intervalle sonore du soi n'est pas structurant, ne lui offrant pas la constitution d'un espace sonore propre (tout comme chez Hugo). Les sons du dehors envahissent l'intérieur du corps et donc aucun espace sonore propre ne peut se constituer. Face à l'absence de limite, l'angoisse de morcèlement surgit – l'impression du trou dans le mur à l'instar de l'image des cornes de taureaux transperçant la carrosserie et le conducteur en témoigneraient (« belles » illustrations de la virulence des angoisses paranoïdes). Pour lutter contre une intrusion désorganisatrice, Albert (se) fabrique un corps de secours, une véritable « muraille sonore », au sens de R. Gori (1975, cf. *infra*). Un mur *de* sons contre les sons perceurs d'enveloppes. D'ailleurs, ses manifestations sonores pendant les improvisations en témoignent : il faudra toujours, à chaque séance, qu'Albert joue plus fort que les autres, que l'on n'entende que lui, dans un volume sonore assourdissant.

Quelques séances plus tard, Albert prend pour improviser le métallophone. Après l'improvisation, il exprimera sa gêne à jouer avec son instrument en associant sur sa perception de différents bruits émanant en même temps de son jeu. Trois sons : le son de la lame en métal, le son du bois bordant le métallophone et le son de l'embout en ferraille qui maintient la lame. En même temps qu'il nous parle, Albert joue avec le métallophone pour bien expliquer ce qu'il

veut dire. Il nous fait entendre ces trois sons, bien différents, qui par moment peuvent résonner ensemble. Il explique qu'il n'a pas aimé que ces trois sons « soient là » en même temps. De mon côté, j'associe sur le groupe : aujourd'hui ils étaient trois à jouer et peut-être qu'il parle aussi de la difficulté à jouer ensemble, en même temps, de faire trois sons différents (il y avait à cette séance un bâton de pluie et un grelot en plus du métallophone). Albert acquiesce.

Si cela est difficile de percevoir et de jouer avec trois sons différents, Albert témoigne de sa possibilité à les discriminer. Les trois sons de son instrument renvoyant, m'a-t-il semblé, aux trois sons du groupe. S'il s'agit de les fondre ensemble, il n'empêche qu'un intervalle, ici entre trois sons, se constitue. Autrement dit, il y aurait l'ébauche d'une perception de la différence entre ces trois sons et entre les trois membres du groupe. La mise en place d'un intervalle m'apparaît comme l'un des principes du travail sonore que l'on peut réaliser en musicothérapie (en particulier avec ces patients aux bords, si ce n'est « tombés », de/dans la psychose). En passant par l'intervalle sonore, c'est toute une perception et une construction de la relation qui peut s'ébaucher en musicothérapie.

Outre l'intervalle sonore du Soi à l'objet, il y a l'intervalle sonore du Soi réflexif, c'est-à-dire la reconnaissance du sujet de ses propres manifestations sonores[148]. On l'a vu dans le premier chapitre, la réflexivité est une caractéristique fondamentale du vivant, indispensable à la construction de l'identité corporelle. L'identité sonore du sujet ne peut s'ébaucher sans la qualité d'une oreille pour entendre et prêter une intentionnalité à ses manifestations sonores, c'est-à-dire de donner à l'éprouvé sensoriel sonore une signification psychique (un signifiant). L'écoute par l'environnement du cri de l'*infans* en est un paradigme. L'intervalle sonore du Soi réflexif s'ébauche, en premier lieu, dans et par la fonction miroir de l'environnement. Ici, c'est bien du « miroir sonore » (Anzieu, 1985) qu'il s'agit. En outre, on peut supposer que si l'intervalle sonore du Soi à l'objet dépend de l'intégration des angoisses paranoïdes, l'intervalle sonore du Soi réflexif dépend de la qualité de la fonction miroir de l'environnement (Winnicott, 1971) et donc de l'élaboration de la « position dépressive »[149].

[148] La dichotomie proposée est plus affaire de clarté dans la théorisation que véritable description de la réalité psychique du sujet, car, comme on l'a étudié dans le premier chapitre, la construction de la réflexivité ne peut faire l'économie de sa racine intersubjective. Autrement dit, la réflexivité se fonde dans la manière dont l'autre nous touche, nous regarde, nous écoute.

[149] L'accès à la position dépressive implique que les processus paranoïdes (de projection) s'affaiblissent. Le nourrisson perçoit sa dépendance envers l'objet et surtout son ambivalence. C'est ainsi qu'il découvre sa propre réalité psychique, qu'il devient attentif à lui-même et aux objets séparés de lui – ébauche donc d'une capacité de réflexivité.

Peter, jeune adolescent de quatorze ans, participe à un groupe de musicothérapie analytique composé de trois autres participants, deux garçons et une fille du même âge. Peter a été adressé au groupe par sa consultante psychologue considérant plus pertinent cliniquement un suivi groupal. Il m'est décrit comme un jeune au « rapport à l'autorité difficile », manifestant de nombreux troubles du comportement, fatiguant son père, sa mère, ses enseignants et ses pairs. Peter est exclu du collège, repoussé, rejeté par les autres qui l'entourent. Peter est seul, triste sans que sa tristesse ne puisse véritablement s'exprimer, sauf à travers ses actes délinquants. Peter cherche l'attention, le regard, l'oreille de quelqu'un qui pourrait l'entendre, lui répondre, le considérer, l'aider, le soigner. Mais cela, Peter ne peut le dire, il ne peut que le crier sans que sa voix ne puisse être entendue. Peter se présente au groupe comme il est à la maison, à l'école et avec sa consultante : il est agité, excité, ne pouvant supporter le cadre groupal. Il se présente aux autres comme à tous les autres qu'il a pu rencontrer jusqu'alors : il bavarde… énormément, ses paroles débordant sa bouche et l'oreille de l'autre.

Dès la première séance, Peter trouvera sa flûte dont il ne sortira qu'un son strident ; un son qui ne s'arrêtera que par nécessité de respirer, et encore… Si au départ cela suscitera des fous rires dans le groupe, l'exaspération viendra très rapidement. Elle touchera tout le monde, les autres patients comme moi… sauf Peter. Deuxième, troisième, quatrième séance, la même chose : Peter ne peut se séparer de sa flûte bien qu'à chacune de ces séances il promet d'utiliser un autre instrument, « un truc tranquille », « un instrument calme… le plus zen possible », exprime-t-il. Mais Peter ne peut tenir sa promesse, gardant précieusement ce qu'il désigne par son « instrument du diable ». Il réussit même à s'en procurer un pour répéter inlassablement ses cris en dehors du groupe : « pour énerver les gens… pour énerver mon père… le rendre fou », nous dit-il un jour. De séances en séances, je lutte pour ne pas être avalé par lui. S'il puise toute mon énergie, j'essaye de tenir, de rester avec l'ensemble du groupe. S'il m'agace, suscitant par moment des désirs de meurtre, j'essaye de tenir, de le voir comme un bébé en détresse, en « désaide » que je dois secourir, nourrir, apaiser. Le groupe s'énerve, ce que Peter ne peut ignorer. Il s'en plaint : « vous dites toujours que c'est de ma faute », renvoie-t-il au groupe sur un ton lancinant, n'entendant peut-être vraiment pas l'expression de sa violence, la douleur qu'il inflige aux autres. Sa posture est toute autre lorsque l'on réécoute les improvisations : il s'enfouit sous sa capuche, cachant la honte de son visage, protégeant ses oreilles de la virulence de ses propres sons. Face à la répétition inébranlable des sons de Peter, le groupe tente de transformer, de métamorphoser cette insupportable violence : « aujourd'hui, c'était un oiseau », dit un premier garçon ; « un oiseau qui se balade et se pose sur une branche », suit un autre ; « il se pose sur une branche et piaille pour ramener ses copains… », conclut Peter. L'oiseau est seul… la branche pourra-t-elle supporter le poids des copains ? Les copains entendent-ils ses piaillements ? Sont-ils des appels à l'aide ? Ou un son dangereux à fuir ? Séance suivante : le

> volume sonore est à son comble. « C'est bon, on est définitivement sourd… », dit l'un ; « encore une heure comme ça et je me suicide », dit un autre ; « oui, on est mort », répond le premier ; « je suis le seul à ne pas être mort, j'avais une double carapace », dit enfin Peter. Double carapace… Une « muraille sonore », pour reprendre l'expression de R. Gori (1975, p. 785), ce « trop-plein-de-sons […] qui – telles des murailles – protègent le Soi d'une communication perçue comme une intrusion menaçante pour les limites du Moi ». Peter fait du bruit pour être vu, en boucle sans retour de l'autre, confronté à l'éternel écho de lui-même.

En rencontrant cet adolescent, j'ai immédiatement pensé au dieu Pan. Leurs histoires se rejoignent en ce qu'elles racontent toutes deux l'abandon d'un enfant, se retrouvant aux prises avec la terreur, survivant par et dans la violence pour défendre les restes d'une identité particulièrement menacée. Peter, tout comme Pan, ne peut devenir sujet, enfermé dans la répétition du traumatisme sonore qu'il projette en retour. Si la violence protège d'un effondrement possible face au traumatisme (Marty, 2007), il me semble que les manifestations sonores de Peter au sein du groupe sont l'une des figures de sa violence. Violence qui, à l'extérieur, prend l'allure de comportements délinquants. Dès 1923, A. Aichhorn expliquait la délinquance des adolescents comme conséquente de l'abandon maternel ; « signe d'espoir » contre l'effondrement mélancolique, ajoute Winnicott (1967). Tout comme Pan, Peter a été abandonné à sa naissance comme un « oisillon tombé du nid » – pour reprendre la formule par laquelle Peter Pan se définit auprès de Crochet (Barrie, 1911, p. 206) et qui fait largement écho aux associations groupales précédemment évoquées. Ses parents qui voulaient rompre, ont tous deux été surpris par son arrivé et ont tenté de maintenir « vivant » leur couple pour protéger leur enfant. La grossesse est difficile, tant pour la mère que pour le père qui ne peuvent cacher leur dépression à cet enfant naissant. La décision est tout de même prise : ils ne se sépareront que lorsque leur fils sera suffisamment grand, « en âge de comprendre ». Illusion et échec : cette séparation, au début de l'adolescence de Peter, ne fait que révéler la détresse en latence depuis sa naissance. Ses parents, profondément déprimés, ont échoué dans leur mission pare-excitante. La violence s'est installée dans la vie de cet enfant sans être intégrée par le moi. Cette violence se dépose « dans les espaces secrets de la vie de l'enfant […] comme une bombe à retardement. Cette bombe pourra éclater un beau jour d'adolescence, comme un coup de tonnerre dans un ciel serein » (Marty, 2007, p. 11). À l'adolescence donc, car l'explosion sensorielle, sensuelle et sexuelle qu'implique la puberté peut potentiellement aggraver la pente déjà bien glissante que l'individu gravit pour « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011). Tout comme le dieu Pan, on peut supposer que Peter n'a pas bénéficié du « miroir sonore » maternel, ou du moins que celui-ci était dépourvu de sa

capacité de transformation. À l'adolescence, il ne renvoie aux autres, par la *violence sonore agie*[150], que l'expression de sa terreur en attente de transformation.

À mon sens, ces trois vignettes cliniques témoignent que l'adolescence serait, par excellence, une période où les limites sonores du soi sont particulièrement menacées et nécessitent un réaménagement. L'adolescence exige de redéfinir les limites du soi, autrement dit de (re)conquérir son corps et ses limites, d'en (re)dessiner les frontières face et suite à l'assaut du pubertaire. Ce travail s'inscrit, me semble-t-il, parmi les enjeux de l'*adolescens*, au sens de P. Gutton (1996).

La notion de limite tire loin ses racines dans l'histoire de la psychanalyse. D. Anzieu (1985) élisait Freud et Federn comme les deux précurseurs de ce que lui nommera « Moi-peau ». Le premier, à travers les notions de « barrière de contact » qu'il évoque dans *L'Esquisse…* (Freud, 1895a), de la pulsion comme « concept-limite » entre la psyché et le soma (Freud, 1915b), ou encore, avec l'introduction de sa deuxième topique, du Moi envisagé comme « interface » (Freud, 1923a). Le second, via celle de « sentiment du moi » et de « sentiments de fluctuation des frontières du Moi » (Federn, 1943). Ces deux auteurs sont, selon D. Anzieu, les précurseurs d'une pensée sur la limite, exigence métapsychologique auquel confronte la clinique des « cas-limites »[151]. À travers sa notion de Moi-peau, D. Anzieu y a apporté une contribution capitale[152]. Dans la suite de ses travaux, on peut citer ceux d'A. Green (1976b, 1982). Ce dernier considère que la limite n'est pas que limitation (entre le dedans et le dehors), elle doit aussi permettre une « circulation à l'intérieur et à l'extérieur de ces portes » (Green, 1976b, p. 126). Ainsi, toute la structure psychique peut-elle se concevoir en terme de limite, et plus précisément comme une « double limite » : entre le dedans et le dehors et, au sein du dedans, la limite interne entre l'inconscient et le conscient (Green, 1982). Enfin, évoquons les récents travaux de M. De Luca (2017)[153] qui propose la notion de « travail de frontière » (subsumant les autres ?). Celle-ci renvoie autant à une délimitation (dedans/dehors) et à une différenciation (bon/mauvais) qu'à une opération de transformation. Ainsi préfère-t-elle le concept de « frontière » à celui de « limite » en ce qu'il rendrait mieux

[150] Je crois que dans ce cas on peut parler de « violence à l'adolescence », au sens qu'en donne F. Marty (1998), c'est-à-dire cette violence agie par l'adolescent qui traduit celle interne, subie par l'effraction pubertaire. F. Marty (1998) propose une dichotomie entre la violence *à* l'adolescence et la violence *de* l'adolescence (qu'il nomme également « violence pubertaire »).
[151] C'est également le point de vue d'A. Green (1976b).
[152] Je renvoie ici à un chapitre précédent où j'ai largement évoqué cette notion.
[153] Il s'agit ici de son H.D.R dont la partie qui nous intéresse a ensuite été publiée dans une revue (De Luca, Louët, Suarez-Labat, 2019).

compte du mouvement dynamique (entre construction et déconstruction) propre à un processus de transformation. Ce travail renvoie en premier lieu à la liaison entre les « éléments féminins originaires » (réceptivités) et les « éléments masculins originaires »[154] (solidité et résistance) pour que le corps se constitue une enveloppe supportant la délimitation et la différenciation. C'est parce que ces éléments sont liés que le travail de frontière pourra accompagner les transformations et déformations du moi au cours de l'existence de l'individu. Au-delà de l'apport métapsychologique que cette notion de « travail de frontière » revêt, elle m'intéresse particulièrement ici parce qu'elle s'enracine dans une conceptualisation du processus d'adolescence. En effet, l'adolescence constitue le paradigme des enjeux et du travail de frontière (De Luca, 2017) – ce que ni D. Anzieu ni A. Green ne stipulaient à propos de leurs notions respectives. La puberté trouble profondément les frontières du Moi remobilisant le travail de frontière pour accéder à une représentation unifiée de soi. L'explosion pulsionnelle que provoque la puberté se doit d'être traitée et d'être transformée sous le primat du génital et, pour ce faire, les frontières doivent être autant épaisses que souples afin d'éviter tout mouvement *d'envahissement* ou (son corollaire) *d'emmurement*.

Les cas d'Hugo, d'Albert et de Peter témoignent des échecs de cette conquête d'un espace sonore propre. L'adolescence ne peut offrir au travail de frontière sa fonction de transformation tant les achoppements dans la construction de l'enveloppe sonore ont été importante dans la prime enfance. Chez Hugo, les frontières ne sont pas suffisamment solides pour garder, à l'intérieur de lui, ses propres sons qui pourraient ainsi s'échapper. Chez Albert, dans un mouvement inverse, mais traduisant la même porosité des frontières du moi, les sons de l'environnement l'envahissent au point de ne plus pouvoir délimiter ce qui vient de l'extérieur de ce qui vient de l'intérieur. Et cette précarité dans la délimitation entre le dedans et le dehors empêche toute possibilité d'accéder à l'altérité. Chez Peter, l'absence d'un miroir sonore accueillant et lui renvoyant ses propres sons l'enfermerait dans un mouvement de répétition qui, à l'adolescence, l'empêcherait d'accéder à l'altérité. À l'instar du dieu Pan, Peter ne pourrait que *retrouver* chez l'autre un miroir sonore lui renvoyant sa propre terreur. Il me semble que chez ces trois patients, l'intervalle sonore du Soi n'a pu se constituer, les empêchant alors de s'ancrer dans une relation génitale à l'adolescence. L'autre-sujet doit être évincé, car il est une menace à la survie de leur identité sonore, déjà bien en souffrance. Le seul rempart à cette menace est l'établissement d'une « muraille sonore » (Gori, 1975), signe

[154] De Luca fait ici référence aux notions de Winnicott.

de la pathologie de leur enveloppe sonore. La frontière établie est bien trop épaisse et rigide. Certes, elle évite l'envahissement mais provoque l'emmurement.

En référence à la proposition théorique de M. De Luca (2017), on pourrait dire que le sensoriel sonore convoque particulièrement ce « travail de frontière », en ce qu'il trouble toutes formes de limites entre l'intérieur et l'extérieur et entre le soi et l'autre. En outre, les remaniements du corps sonore à l'adolescence vont (re)convoquer ce travail qui devra également accueillir les transformations dans le développement psycho-sexuel (le surgissement de la génitalité) qu'impliquent la puberté. Il s'agit alors, pour l'enfant pubère, de reconquérir un espace sonore (son territoire sonore) afin de tolérer et d'accueillir ses transformations. On l'a vu, en établissant une différence entre deux sons, l'intervalle sonore du Soi offre au sujet un espace sonore propre, différent et différencié de son environnement. Il apparaît alors intéressant de concevoir l'intervalle sonore du Soi comme l'un des axes constitutif et constituant du « travail de frontière ». L'expérience sonore pose, plus que toutes autres modalités sensorielles, la question des limites entre soi et l'autre, entre l'extérieur et l'intérieur ainsi qu'entre le subjectif et l'objectif[155]. L'intervalle sonore du Soi permet d'établir ses limites afin que le sujet ébauche un espace sonore propre, une enveloppe sonore sécurisante et étayante sur laquelle il peut construire son identité sonore. Si l'ébauche de l'intervalle sonore est décisif dans le premier chapitre de la vie pour que l'*infans* se construise son identité sonore et investisse un « chez soi sonore » (Lecourt, 2006), cet enjeu, on l'a vu, se repose nettement à l'adolescence ; l'identité sonore et le chez soi sonore se doivent d'intégrer les transformations que le sexuel génital leur impose.

Les fragments cliniques présentés m'ont permis d'illustrer dans quelle mesure le sonore pubertaire questionnait les limites sonores du Soi. On l'a vu, les limites entre le dedans et le dehors et, de fait, entre soi et l'autre sont mises à mal avec l'entrée par effraction de la puberté. Dès lors, l'espace sonore de l'adolescent devient un véritable champ de bataille, meurtri par les éclats d'obus et autres fracas de bombes, à (re)conquérir. É. Lecourt indiquait déjà que la « question des limites sonores de soi, de l'autre, dans l'environnement acoustique,

[155] L'hallucination auditive peut être envisager comme paradigmatique de la pathologie de l'intervalle sonore du Soi en ce qu'elle témoigne des entraves à ces trois niveaux de limites. Dans son ouvrage *Le Jour où le Soleil Explose*, Christopher Bollas (2015) tente de comprendre la fonction des voix hallucinées du schizophrène. Celles-ci, propose C. Bollas, permettent d'animer tout un monde objectal inanimé : un arbre, un rocher ou encore un ruisseau. Face à la menace d'annihilation de son *self*[155], le schizophrène peut le projeter, en partie, dans ces corps inanimés. Et ainsi, « quand ces derniers lui parlent, il se parle à lui-même avec leurs voix » (Bollas, 2015, p. 93). Dans ces cas pathologiques, l'intervalle sonore du Soi n'a pas pu se constituer entravant vigoureusement l'établissement des limites sonores entre soi et l'autre (animé et/ou inanimé) et entre soi et soi.

constitue bien un des axes de recherche de repères dans la quête identitaire de l'adolescent » (Lecourt, 2006, p. 36). C'est de cette reconquête – véritable « travail de frontière » (De Luca, 2017) – dont je vais maintenant parler.

2.3 L'enveloppe sonore à l'adolescence. L'exigence de représentation du *sonore pubertaire*

Je crois, et les fragments cliniques ont pu en témoigner (en particulier Albert), qu'un des enjeux cliniques de la musicothérapie analytique de groupe est d'offrir aux adolescents la possibilité d'un travail de (re)conquête de cette enveloppe sonore. C'est d'ailleurs bien la pratique de la musicothérapie analytique qui m'a amené à ces réflexions relatives à la violence sonore à l'adolescence. Parce que l'objet de médiation est le sonore, les groupes de musicothérapie analytique révèlent particulièrement les enjeux de l'enveloppe sonore. Autrement dit, ce dispositif clinique me paraît particulièrement sensible pour révéler la dynamique propre à la construction (et la déconstruction) de l'enveloppe sonore. On pourra y observer tant la violence qui s'exerce sur elle que ses « fonctions »[156] : de « contenance », c'est-à-dire de réceptacle et de maintien (Ciccone, 2001) ; de « conteneur » (Kaës, 1979) c'est-à-dire de transformation ; et, j'ajouterai, de *limitation* c'est-à-dire d'établissement de frontières (entre le dedans et le dehors) et *d'écart* (entre soi et l'autre)[157]. En effet, les observations cliniques présentées m'ont amené à l'idée que le sonore pubertaire, en perçant l'enveloppe sonore, trouble ses deux fonctions, celle de contenance c'est-à-dire de *limitation entre le dedans et le dehors*[158], et celle d'individuation du soi, c'est-à-dire *d'écart entre soi et l'autre* – l'une allant de pair avec l'autre. On l'a vu à travers l'exploration du mythe de Pan, D. Anzieu (1985) postule la préexistence du Soi d'un point de vue topique (topique subjective originaire), qui se constitue par l'introjection de l'univers sonore et qui forme « une cavité psychique préindividuelle » (ibid., p. 159). C'est autour du Soi que se différencie le Moi par étayage sur l'expérience tactile (Moi-Peau). À partir de ce que je comprends de la théorisation de D. Anzieu, je propose de dégager la fonction de contenance et celle d'individuation de soi

[156] Je rejoins A. Ciccone (2001) envisage les enveloppes psychiques comme une fonction psychique et non comme un objet psychique. Il s'agit d'une théorisation relative à l'ensemble des enveloppes psychiques ; fonction que l'on peut attribuer à l'enveloppe sonore même si celle-ci met à mal, plus que les autres, ces différentes fonctions.

[157] Finalement, ceci n'ajoute rien à ce qu'Anzieu (1985) décrivait déjà parmi les fonctions propres au Moi-peau : la maintenance, la contenance, l'individuation du Soi.

[158] Que Freud (1925a) avait déjà appréhendé dans son article « La négation ».

(deux fonctions du Moi-Peau) comme propres au Soi, c'est-à-dire à l'enveloppe sonore[159]. C'est parce que l'*infans* se dote de ces fonctions pour faire face à l'effraction sonore que, dans un second temps (voire plutôt en même temps), son Moi peut fournir au Soi un ensemble de limites, nécessaire à sa continuité d'existence, par étayage sur la peau. Par la différenciation entre le dedans et le dehors, c'est toute la structuration de l'image du corps qui est engagé. Par celle entre soi et l'autre, c'est le « sentiment d'être un être unique » (Anzieu, 1985, p. 102) qui est apporté.

Trois dimensions me permettent de penser que le groupe de musicothérapie analytique révèle particulièrement cette problématique de la construction de l'enveloppe sonore. Premièrement, le groupe lui-même, car bien avant de constituer une enveloppe, il est d'abord « une atteinte narcissique » (Lecourt, 2007c). Deuxièmement, l'enveloppe sonore est d'autant plus sensible à ces fonctions (contenance, conteneur, limitation, écart) que celles-ci sont antinomiques des paramètres mêmes du sonore. L'exigence de travail psychique d'intériorisation d'une enveloppe sonore est alors d'autant plus importante. Cette exigence, et ce sera le troisième et dernier point de cette partie, se montre encore plus nécessaire que ces groupes sont menés auprès d'adolescents. Or, il me semble que la puberté, à l'instar du sonore, peut être envisagée comme un perceur d'enveloppes. Je propose d'illustrer mes propos par la description de deux séances de musicothérapie analytique d'un groupe (MAG2) – qui servira donc de référence. En effet, ces séances me semblent particulièrement témoigner de la fonction d'écart [séance 5] et de la fonction de limitation [séance 11] de l'enveloppe sonore.

L'écart et la différence [Séance 5]

> Les patients[160] arrivent petit à petit sauf Camille et Clémence, qui comme à leur habitude, sont déjà installées dans la salle. Jean est absent aujourd'hui, ils nous avaient prévenu, tout comme ma co-thérapeute. Très rapidement, le groupe se fait de plus en plus entendre : la densité et le volume sonore s'intensifient considérablement, m'évoquant l'image d'un groupe de petits

[159] Lorsqu'il dresse sa liste des neufs fonctions du Moi-peau, D. Anzieu (1985, pp. 97-108) relie directement la fonction de contenance et celle d'individuation de soi au Soi. L'une comme l'autre (et seulement elles), fondent (je dirais renforcent) le « sentiment de continuité » (p. 101) et « d'unicité » (p. 102) de Soi. À propos de la deuxième fonction, il écrit : « L'angoisse, décrite par Freud (1919), de l'« inquiétante étrangeté » est liée à une menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci » (ibid., p. 102). Autrement dit, le Soi, qui correspond au sentiment d'identité, a déjà pu s'offrir des frontières (par introjection de l'univers sonore), que le Moi-peau renforcera.

[160] Cette séquence clinique a déjà été publiée ailleurs (Brault, Lecourt, 2019).

enfants turbulents arrivant à l'école – on parle à ce propos de « bruissement de groupe » (Lecourt, 2007b), premier élément repérable de l'identité sonore groupale.

Dans un premier temps, un retour sur la dernière séance est proposé. Les patients sont d'accord pour dire qu'il s'agissait d'une « bonne séance », « très marrante », « la meilleure », et ce grâce au synthétiseur qui avait été utilisé pour la première fois. Ils se souviennent également de la relation très forte et exclusive qu'il y avait dans le jeu entre deux patients : Élise et Marc. N'ayant pas plus d'éléments à ajouter, je leur propose de choisir un instrument pour la première improvisation. C'est dans une certaine précipitation que tous choisissent leurs instruments : Élise prend le métallophone, Cynthia le balafon, Marc le pianot', Camille les bongos, Clémence, un œuf sonore et enfin David reprend, à l'instar de la séance précédente, le synthétiseur.

Après leur avoir demandé de fermer les yeux, je lance le début de la première improvisation. Immédiatement, tous jouent en même temps, sauf Clémence qui, comme lors des quatre précédentes séances, n'improvisera pas. Le volume sonore est très intense et s'accompagne des résonances longues du pianot' et du métallophone me faisant éprouver une sensation de perte de repère. David s'accroche au synthétiseur répétant, de manière compulsive, les mêmes bruitages que lors de la séance dernière, ressemblant très fortement à des cris orgasmiques, suscitant de nombreux rires chez tous les participants. Élise et Marc retrouvent rapidement leur « complicité » habituelle. Ils entrent en dialogue à travers un jeu de questions-réponses en glissandi[161] mais qui s'excite rapidement, à tel point que je n'arrive plus à distinguer l'un de l'autre. Il nous semble que Cynthia essaye d'entrer en lien avec eux mais échoue rapidement. Camille a également du mal à jouer avec le groupe, elle profite par moments des quelques silences pour se faire entendre mais ils se font rares. Dans l'ensemble, l'improvisation m'est très désagréable et donne l'impression, du fait de l'intensité du volume et de la forte densité, d'une « masse sonore[162] ».

Dès l'arrêt de l'improvisation[163], Marc s'exprime : « C'est pas possible de jouer avec ça les yeux fermés ! [en parlant de son instrument] ». « Sans blague !!, lui rétorque Cynthia en s'adressant également à Élise, franchement j'ai remarqué, on peut pas entrer en relation avec vous deux », suscitant des rires chez les autres membres du groupe. En guise de réponse, Marc

[161] Le glissando est un « passage d'une hauteur à une autre de façon continue, en glissant sans palier » (Siron, 2004, p. 190).
[162] La masse sonore est un concept décrit par É. Lecourt (2007b) pour représenter un effet sonore du groupe se caractérisant par son ambiance compacte et très élevé au niveau de la densité et du volume, comme une sorte de remplissage sonore. La masse sonore est le témoin d'un moment d'atemporalité dans le groupe, défense contre l'inscription dans le temps, moment d'indifférenciation temporelle comme si le temps était figé.
[163] À noter que dans ce cadre c'est le musicothérapeute (moi) qui donne le signal de la fin des improvisations au bout de cinq minutes.

explique qu'avec Élise, ils faisaient « n'importe quoi », mais que surtout « les instruments étaient bien trop différents les uns des autres pour pouvoir communiquer ». David ajoute alors : « c'est justement ça qui fait la force de la France c'est qu'il y a plusieurs instruments ». Je me lance dans une reformulation sous la forme de question : « Pour entrer en relation, il faudrait avoir des instruments plus proches ? ». Tous acquiescent. Cynthia se tournant vers Camille, lui demande quel était son instrument ne l'ayant pas entendu pendant l'improvisation. Camille, visiblement gênée, répond timidement qu'elle avait « peur de déranger », ce à quoi les autres répondent en chœur : « faut pas ! », « dérange-nous ! », « tu crois qu'on a peur de déranger nous ! ». Je relève alors l'intérêt du commentaire de Camille – s'adjoignant à la remarque de départ de Cynthia – et interroge Élise et Marc sur l'impossibilité d'être en relation avec eux pendant l'improvisation. Élise me rétorque alors sèchement : « en fait, on est très connectés ». Camille ajoute qu'elle ne voulait pas casser le lien entre Marc et Élise. Cette dernière remarque fait alors sortir Clémence de son mutisme : « j'ai cru qu'il y avait une *battle* entre les deux. C'était à qui voulait faire le plus de bruit ! ».

Personne n'associant sur les propos de Clémence, je leur propose de réécouter l'improvisation. L'écoute est difficile pour les patients qui ont du mal à rester concentrés. Lors du temps de verbalisation qui suit, ils n'arriveront pas à en dire grand-chose et reconnaissent ne pas vraiment avoir écouté. Je m'étonne alors en posant un avis sur l'improvisation : « c'était chargé », créant un silence glacial dans le groupe. Finalement, David casse le silence : « c'était bien » et Marc lui répond, avec une agressivité certaine : « Putain ! J'étais sûr qu'il allait dire ça lui ! Non mais ça rime à rien, c'est à celui qui fera le plus de bruit ! », engendrant alors un autre moment de silence.

Arrêtons-nous pour cette première partie de séance. Ce qui vient s'exprimer ici est à l'image de ce qui se produit chez l'adolescent dans ses réaménagements identitaires. En effet, cette première partie de séance illustre bien ce qu'il en est de la violence pulsionnelle pubertaire. On perçoit assez facilement la valence extrêmement sexuelle qui est injectée dans le groupe à travers le sonore. L'excitation est à son climax, surtout à travers le jeu de Marc et d'Élise, d'autant plus mis en valeur par les bruitages orgasmiques de David. Le volume sonore, particulièrement intense, crée de la confusion dans le groupe : le but n'est plus tant d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons que de se faire entendre en s'imposant par la force. C'est la violence sonore brute émergeant du corps de l'adolescent qui est ici projetée dans le groupe. Cette violence engendre bien sûr de l'exclusion que Camille, Cynthia et d'une certaine manière Clémence, arrivent à formuler. Le « fantasme de grand chaos[164] » est à

[164] Manifestation sonore groupale se caractérisant un volume assourdissant engendrant un vécu de confusion

l'œuvre et s'exprime tant au niveau sonore, par la confusion qu'implique le volume assourdissant, qu'à travers les verbalisations particulièrement agressives voire même destructrices de certains membres du groupe. Mes contre-attitudes vont également dans ce sens, car en disant « c'était chargé », je renvoie avec violence au groupe sa propre violence. Afin d'expliquer ladite « cacophonie », Marc et Élise sont décriés dans le groupe, mais n'étant pas encore capables de vraiment s'entendre faire, ils projettent le problème ailleurs : sur les instruments. Ce n'est pas le choix des instruments qui est remis en cause mais bien leurs caractéristiques mêmes – belle illustration musicale de ce que François Marty (2009) nomme la « paranoïa ordinaire de l'adolescent ». Des instruments « plus proches » semblent nécessaires pour entrer en relation. Et pour cause, quelle meilleure défense que la fusion contre l'hétérophonie la plus confusionnante ? Revenons à la séance.

> Suite à ce qui a été soulevé après la première improvisation, je leur en propose une seconde, toujours les yeux fermés mais cette fois-ci, exclusivement avec des instruments à percussions rythmiques. Marc prend alors le tambour de l'océan, Élise le güiro, Cynthia les maracas, David le tambour de basque, alors que Camille garde les bongos et Clémence échange son œuf contre le petit caxixi. L'improvisation commence immédiatement par un « appel » de David secouant les cymbalettes du tambour de basque. Tous répondent immédiatement par le même rythme les uns à la suite des autres, très rapidement. Suite à un jeu de questions-réponses rythmiques entre les patients, s'installe un rythme commun, simple, s'appuyant sur une pulsation forte et binaire. A l'instar de l'improvisation précédente, le jeu est très intense au niveau du volume mais cette fois-ci, j'ai l'impression que chacun arrive à se faire entendre ; même Clémence est plus dans le jeu, bien qu'elle soit peu audible. L'improvisation se construit en deux grandes parties répétitives, se basant sur le même rythme, entrecoupées par trois signaux d'appels de David, marquant le « début », le « milieu » et la « fin ». Le troisième « appel » marque littéralement la fin, au bout de cinq minutes, dans la mesure où s'ensuit un silence, sur lequel j'arrête l'improvisation.
>
> Après cette improvisation, les premières verbalisations arrivent lentement mais c'est d'abord un silence d'une lourdeur certaine qui primera. Finalement, Cynthia sera la première à parler : « C'était bien mieux comme ça. C'était plus simple, on avait tous des instruments à valeurs égales » ; ce sur quoi David associe : « C'est plus facile de communiquer quand on se ressemble quoi. ». L'association de David engendre un silence pesant. Je leur propose alors de réécouter l'improvisation. Pendant l'écoute, j'observe un groupe assez apathique, chacun étant en retrait. Néanmoins lors des verbalisations, certains vont exprimer des images à partir de leur

total et suivie de verbalisations nettement agressives voire destructrices (Lecourt, 2007b).

écoute : alors que Cynthia dit avoir vu « des indiens qui dansaient autour d'un feu », Élise, quant à elle, a « plus vu un défilé militaire », à l'instar de David, s'expliquant selon elle par les instruments « très au carré » et par le fait que « tout le monde faisait la même chose ». Et David ajoute, tout en rigolant, « c'est marrant de voir que quand on a une façon extrémiste de jouer, c'est plus simple de communiquer ! ». Alors, Cynthia propose une hypothèse assez intéressante : « Peut-être que la seule manière pour entrer en relation c'est d'imiter le son de l'autre ». Les autres membres du groupe n'associeront pas sur ce dernier commentaire venant alors clôturer la séance.

Face à la potentielle fusion que pourrait engendrer la similarité des instruments, il est intéressant de noter que le premier mouvement du groupe est une sorte de présentation : chacun leur tour, ils font entendre leur instrument – leur « voix » – comme s'ils s'assuraient de leur propre présence et de celle de l'autre. Le rythme commun qui s'installe ensuite prend la forme d'un « martèlement sonore » (Lecourt, 2007b) auquel tous les patients adhèrent. Ce rythme commun est à entendre comme une défense face au fantasme de grand chaos de la première improvisation. Cette « rythmicité de base », au sens d'O. Avron (2012), traduit certes un besoin fondamental de sécurité mais permet également une « adaptation rythmique » assurant une « interliaison psychique de base » – pour reprendre les termes de cette même auteure. De plus, à l'inverse de la masse sonore relative à la première improvisation, cette fois-ci, le rythme – soutenu par la répétition des « appels » de David – permet une organisation temporelle du groupe. L'intériorisation par le groupe de la durée de la séquence d'improvisation témoigne également de la qualité de cette organisation temporelle[165].

À noter également qu'à travers cette seconde improvisation c'est l'homophonie (l'unisson) qui prime, là où l'hétérophonie était à son comble lors de la première. Cet unisson est l'idéal recherché grâce au choix d'instruments qui « se ressemblent ». L'homophonie rendrait compte des fragilités narcissiques et des angoisses propres à l'adolescence face à la séparation et à la différenciation. Ce passage entre l'hétérophonie et l'homophonie dans le groupe renvoie directement à la question du « même », de « l'identique » et donc à la question de l'identité. La communication dans la mise en relation, serait plus accessible à partir du moment où les membres du groupe « se ressemblent » – ce que David exprime tout au long de

[165] Ici, c'est David qui donne le signal de la fin par et dans le sonore. Nous pourrions faire l'hypothèse qu'ainsi il devient *leader* du groupe, en concurrence avec le musicothérapeute qui normalement marque la fin de l'improvisation. Pourrait-on alors se demander si le *leadership* de David pourrait venir protéger le groupe du *leadership* de l'adulte ?

la séance, en faisant allusion à la politique actuelle[166]. La question du même, de l'identique, comme facilitateur de la mise en relation est particulièrement prégnante au moment de l'adolescence dans une double configuration entre identité individuelle et identité collective. Le sentiment d'appartenance à une communauté, une idéologie, un groupe est d'autant plus fort à l'adolescence que l'identité individuelle est mise à mal. Comment rester le même, comment continuer à se sentir exister lorsque le corps et la psyché deviennent eux-mêmes des étrangers ? C'est cette question qui est au cœur de la problématique de tout adolescent. Au-delà de permettre à ce dernier de se dégager du groupe familial et du danger des fantasmes incestueux et parricides qu'il recouvre, l'identification au groupe vient apaiser les interrogations anxieuses de l'adolescent quant à son identité dans la mesure où le groupe va agir tel un « double narcissique » (Schiavinato, 2005). Bien que le dégroupement soit l'objectif du groupe thérapeutique, l'unisson, la fusion, comme réactualisation du bain sonore, est une alternative efficiente pour lutter contre le risque du fantasme de grand chaos et donc la destructivité[167].

Notons que, la traduction dans le verbal de l'expérience sonore homophonique – « c'est plus facile de communiquer quand on se ressemble » – produit un mouvement dépressif dans le groupe. Pourtant, utiliser des instruments plus semblables était un désir du groupe afin de mieux entrer en relation. Nous sommes face à un véritable paradoxe entre ce désir premier et la dépressivité engendrée par la réalisation de ce désir. Il me semble que ce paradoxe rejoint celui auquel l'adolescent est soumis entre son désir de séparation et la crainte que cela suscite (Bernateau, 2010 ; Jeammet, Corcos, 2001). Si la recherche de l'identique à travers l'unisson renvoie certes le sujet au bain sonore fusionnant et sécurisant permettant la réassurance narcissique nécessaire, il me semble qu'elle signe également l'entrave des processus de subjectivation.

Cela étant, il s'agit d'un chemin long et tortueux que les adolescents ont à accomplir et le parcours thérapeutique n'en est pour l'instant qu'à son prélude. Revenons justement à ce dernier, quelques séances plus tard.

La limitation entre le dehors et le dedans [Séance 11]

[166] La séance a eu lieu dans l'entre-deux tour de la « primaire de la droite et du centre ».
[167] En espérant que dans un second temps, chaque membre du groupe puisse faire entendre sa voix dans une polyphonie bien tempérée

Nous sommes deux séances après le retour des vacances de noël. À mon arrivée, les patients sont déjà tous présents (sauf Clémence qui est malade aujourd'hui). Ils sont assis dans la salle qu'ils ont installée (cela fait plusieurs séances qu'ils descendent[168] et disposent les instruments par eux-mêmes). Ils bavardent, une musique de rap en fond sortant du téléphone de Marc, qu'il éteint juste après mon arrivée. La séance précédente nous avions joué au « chef d'orchestre[169] ». Les patients s'en souviennent, ils avaient trouvé l'improvisation « calme » et « agréable ». Alors aujourd'hui, ils souhaitent de nouveau un chef d'orchestre. Mais avant, il faut « digérer » pour Marc – association que je considère en lien avec la séance précédente où il avait été question du retour des vacances de noël et du besoin de digérer les nombreux plats mangés. Si cette intervention de Marc n'est pas immédiatement reprise par le groupe, elle résonnera plus tard. Maintenant, il s'agit surtout de choisir qui sera le chef d'orchestre. Ma co-thérapeute demande qui n'a pas encore eu ce rôle dans le groupe et Jean est rapidement désigné. Il accepte à la surprise du groupe. Sa première tâche est de distribuer les instruments. Elle s'avère ardue pour Jean qui ne résiste pas aux suggestions des patients. David, malicieux, lui propose de donner à Marc le didgeridoo, ce qu'il fait non sans agacer ce dernier car, et de fait, cet instrument est particulièrement difficile à jouer. Marc s'essaie pendant la distribution des autres instruments et les sons qu'il en sort font bien rires tout le monde. « À un moment y'a un mec qui va aller aux toilettes [et se dire] : j'adore ce truc », dit David. « Ça fait vibrer mon pantalon » poursuit Marc, suscitant l'hilarité générale. Entretemps, Jean a réparti les instruments : David a le triangle ; Camille, la kalimba ; Élise, le djembé ; Cynthia, le synthétiseur (on se souvient de l'effet qu'il avait suscité à la cinquième séance). Il donne à ma cothérapeute une guitare et s'octroie le petit caxixi (lorsqu'il est chef d'orchestre, le patient a le choix de prendre ou non un instrument). Devant le choix fait par Jean, je suis assez interloqué par la concordance entre les instruments et la personnalité de chacun des membres du groupe : Jean a attribué les instruments les plus intenses à ceux qui prennent généralement le plus de place et font le plus de bruit dans le groupe (Élise, Marc, David) et inversement (Camille et lui-même). Je l'exprimerai – de manière très peu subtile dois-je avouer – lors du premier temps de verbalisation après l'improvisation suscitant un long et lourd silence dans le groupe.

Pour cette première improvisation, trois niveaux se font entendre dans l'organisation sonore groupale (mais sans lien direct entre eux). La mélodie à la guitare (l'introduction du morceau *Nothing Else Matters* du groupe de métal Metallica), jouée par ma co-thérapeute, et plus « à distance », « au loin », quelques notes de kalimba. Au fond sonore, le son en continu du

[168] Les instruments se trouvent dans un placard, un étage au dessus de la salle où a lieu le groupe.
[169] Il s'agit d'un petit jeu, amené depuis quelques séances, suite à la plainte du groupe de leur difficulté à « communiquer ensemble ». Un membre est désigné par le groupe pour prendre ce rôle. C'est lui qui choisira les instruments, leur dira quand et comment jouer grâce à quelques signes issus de la technique du *soundpainting* que je leur ai enseigné. On en verra un exemple clinique avec Clémence un peu plus loin.

digeridoo alternant avec des inspirations assez fortes de Marc et une pulsation battue par le djembé. Entre ces deux niveaux, un ensemble de signaux sonores : des coups de triangles (David), des secouements de caxixi (Jean) ainsi que des bruitages au synthétiseur par Cynthia (un coquelinement, un meuglement et des gémissements[170]). Au milieu de l'improvisation, un silence de quelques secondes (demandé par le chef d'orchestre) qui est supplanté par un *crescendo* des gémissements, s'accompagnant par des rires de certains membres du groupe ; avec, le didgeridoo, toujours en son continu. Enfin, s'installe un dialogue rythmique entre Élise (au djembé) et Marc (ce dernier tapotant sur le didgeridoo avec sa bague), qui est rapidement stoppé par Jean. Les cinq minutes se sont écoulées, j'arrête l'improvisation ; David frappe un coup sur le triangle et Marc souffle une dernière fois dans le didgeridoo. S'ensuit un esclaffement général.

Marc commente d'emblée : « j'ai frôlé l'AVC… ouais j'avais plus de… j'avais plus d'oxygène… c'était tendu ! ». Si cette déclaration de Marc fait rire David, ce dernier exprime malgré tout une once de culpabilité : « à la base j'ai demandé à Jean de lui donner cet instrument et euh… c'était pour rigoler… mais je pensais pas qu'il allait l'avoir et je pensais pas que t'allais en jouer [il s'adresse directement à Marc] ». David oublie le nom du didgeridoo. Je lui rappelle et il commente : « c'est marrant on a un autre nom pour ça, ça commence par un C… ». Les autres patients évoquent le caractère « confus », « expérimental » de cette improvisation. Jean témoigne de sa difficulté à « faire jouer » les instruments ensembles. Ceux-ci étaient trop différents pour pouvoir « communiquer », ajoute Élise. Marc évoque le moment de l'improvisation où il était en lien avec « le tambour » (il fait référence au djembé qu'avait Élise) ; il est déçu que Jean les (lui et Élise) ait alors « stoppés ». David reprend l'ensemble des bruits qu'il y eut dans l'improvisation en les imitant par des bruits de bouche – ce qui engendre, à nouveau, de nombreux rires. Camille, elle, s'est sentie « bien à l'écart » et les autres lui renvoient qu'ils ne l'ont pas entendue.

Après la réécoute, Marc se plaint directement de la mise en lien rythmique tout de suite avortée – ce dont il parlait déjà précédemment. David se demande ce « qu'ils en pensent dans les bureaux à côté ». Élise associe sur le « smecta », le médicament antidiarrhéique, engendrant rires et commentaires sur la pub de ce médicament. Les associations s'enchaînent sur les bruits de pets : des bruits d'Aliens qui arriveraient sur Terre en pétant, ce qui serait une arme de destruction massive. De plus, avec le didgeridoo, on peut « couvrir le bruit des autres », de « quelqu'un qui va aux toilettes et qui revient juste après que ça se finisse… » Ni vu, ni connu !

Je propose une seconde improvisation, toujours les yeux fermés (ce qui fait râler Élise et

[170] Les mêmes que lors de la séance 5, joué par David.

Marc). Marc décide de garder le didgeridoo et Éri, la guitare. Cynthia et Jean échange leur place afin que ce dernier puisse prendre le synthétiseur. Cynthia, elle, prend le balafon ; Camille, le tambour de basque ; David, le güiro en forme de crapaud et Élise le pianot'. La confusion sonore est assez marquante dans cette improvisation. Mais celle-ci ne s'accompagne pas d'un fort volume sonore. Pendant les premières minutes, on entend tous les instruments ensembles sans accordage évident entre eux : une mélodie répétitive à la guitare, au balafon et au pianot' (différente pour chaque instruments) ; des bruits de coq et de gémissements au synthétiseur ; le son continu du didgeridoo ; une pulsation, presqu'inaudible du tambour de basque et par moment du güiro. À la moitié de l'improvisation, le groupe accélère jusqu'arriver à une forme de « brouillage sonore »[171] (Lecourt, 2007b) de quelques secondes, scandé par un esclaffement. J'arrête l'improvisation ; Jean fait entendre une dernière fois le coq chanter.

Marc s'exprime tout d'abord par un long soufflement me semblant exprimer une certaine amertume. Il dit : « non mais en tant qu'être humain c'est pas facile à écouter… ». En étant des aliens ce serait plus simple, pensé-je intérieurement. Les associations du groupe concernent l'impossibilité de jouer et d'entendre les autres en même temps, tant le volume sonore de chaque instrument serait intense, en particulier pour Marc qui explique qu'en plus ses sons étaient majorés par ses résonateurs internes (il parle de sa mâchoire) le rendant sourd aux autres. Ils étaient « chacun dans leur coin », « isolé », « jamais si moins en lien ». Les associations sont rythmées par des silences verbaux lors desquels des bruits de reniflements se font beaucoup entendre : « ça sent la "coconut" » dit Marc. De nouveau, le groupe parle des « bruits de pets », des « flatulences » du didgeridoo. Mais cette fois, les filles (Cynthia et Élise[172]) s'en plaignent : d'autres sons pouvaient être joués que ceux-là. Et d'ailleurs, pourquoi avoir garder cet instrument ? « Tu aimes le son ou tu aimes juste te faire entendre ? » demande Cynthia à Marc. « C'était une sorte de combat entre les garçons. Qui se fera le plus entendre ? », avance Élise sur un ton d'énervement. J'associe : « Comme un combat de coqs ? ». Cette interprétation est en lien avec une association de Luc, formulée juste avant. Après la réécoute de l'improvisation, ce dernier exprima s'être représenté une image d'un marché où l'on vendait « des poissons et des coqs ». « C'est surtout Marc, on l'a entendu non-stop ! », poursuit Élise. Jean tente de le défendre : « c'est faux, il fallait bien qu'il respire ». « La respiration, c'est un bruit », rétorque Élise. Marc, visiblement exaspéré, dit haut et fort que la prochaine fois il prendra « un œuf ». « Que faire d'autres que ces sons avec cet instrument » demande Marc au groupe. « Plein de choses » répondent en chœur les deux filles, même « taper sur la tête des gens » dit Élise. Les garçons (me) demande si cela est possible à faire dans le groupe. Je ne réponds pas. David informe Marc qu'Élise est de toute façon trop loin pour qu'il puisse la frapper mais Marc, et ce

[171] Manifestation sonore caractérisée par le jeu simultané par les membres du groupe de sons très proche (de type effacement et/ou secouement) créant une sorte d'indifférenciation sonore dans l'improvisation.
[172] Camille restant, comme lors des improvisations, à l'écart de ces associations verbales.

sont ses mots, a « le bras long ». Je tente de « calmer » l'agressivité que je sens presque débordante en renvoyant au groupe qu'on pouvait aussi entendre quelques moments de liens dans l'improvisation. Ma tentative ne crée qu'un silence (lourd). « Heureusement » (pour moi), c'est la fin de séance. Marc râle, il ne souhaite pas ranger, il faut qu'il parte rapidement parce qu'il a un rendez-vous à l'extérieur. En plus, il doit prendre son scooter et il pleut dehors ; il risque de « glisser » s'il va trop vite.

De la digestion première aux pétarades, cette séance est marquée par la thématique des bruits du corps. Si la situation groupale expose le corps (Kaës, 1995), celle de la musicothérapie dévoile ses bruits. Ici : *le groupe est un anus*. On parle de ce qui se passe à l'intérieur du corps et de ce qui en sort, à l'extérieur, ces bruits du derrière : les « flatulences ». Les frontières du corps groupal sont alors questionnées : qu'en penseraient les personnes à l'extérieur du groupe ? D'ailleurs, nous entendent-ils ? Le dehors s'élargit par-delà les frontières de l'humanité avec les « Aliens » qui représentent un ailleurs, un autre, un *extra*-terrestre tout aussi lointain que menaçant. Les limites deviennent de plus en plus poreuses dans le groupe : l'odeur (hallucinée) de « coconut » (pour ne pas dire « de merde ») s'adjoint même aux bruits.

Dans un article sur les « enveloppes corporo-psychiques », Geneviève Haag (2007) se demande pourquoi les enfants autistes sont si particulièrement sensibles aux borborygmes des engloutissements de tuyaux – renvoyant aux borborygmes intestinaux – et à la voix humaine. Peut-être, propose-t-elle à partir des écrits de S. Maïello (dont j'ai déjà parlé), tente-t-il de retrouver ce qui du sonore prénatal pouvait faire enveloppe tout en apportant une ébauche de différenciation (la voix maternelle comme les borborygmes intestinaux étant deux sonorités aléatoires du monde sonore intra-utérin). Pourrait-on interpréter l'intérêt du groupe pour les bruits du corps de façon similaire ? Certes pas tant du côté de la vie intra-utérine que de celui des premiers stades du développement libidinal et, plus précisément, celui du stade sadique-anal.

Il y a, dans la psychanalyse, de nombreux auteurs qui ont souligné le rapprochement de la création et/ou la passion musicale avec l'érotisme anal (Michel, 1965). Le 25 juin 1931, Freud répond à la lettre que lui avait adressé Stephan Zweig quelques jours auparavant et à laquelle ce dernier joignait neuf lettres de Mozart écrites à vingt-et-un ans. Freud écrit :

Le fait que Mozart appréciait et cultivait le « son des cloches salopes » m'était, je ne sais plus

> d'où, connu. Il n'y a rien à opposer à l'explication que vous donnez[173]. J'ai remarqué, en analysant plusieurs musiciens, un intérêt particulier, et qui remonte jusqu'à leur enfance pour les bruits que l'on produit avec les intestins. S'agit-il seulement d'un des aspects de leur intérêt général pour le monde sonore, ou bien faut-il penser qu'il entre dans le don pour la musique (qui nous est inconnu) une forte composante anale ? Je laisse la question en suspens. (Freud, Sweig, 1995, p. 83)

Il est probable que Freud fasse ici référence à un article de S. Ferenczi, écrit une dizaine d'années plus tôt, dans lequel il remarquait à propos d'un de ses patients que son intérêt pendant l'enfance « pour les bruits accompagnant l'évacuation des gaz intestinaux n'a pas manqué d'influencer son choix professionnel : il est devenu musicien » (Ferenczi, 1910, p. 132)[174]. Aussi, le psychanalyste P. Germain (1928) propose l'idée que le goût pour la production musicale est, pour l'enfant, une vengeance (inconsciente) prise après l'interdiction posée par la famille envers les bruits provoqués par les activités intestinales. De même que, M. Klein (1923, p. 137) selon laquelle « l'intérêt pour la musique et du don musical » s'origine dans l'érotisme anal et complète en proposant qu'ils proviennent aussi du plaisir ressenti par l'enfant à l'écoute des sons du coït.

Je reviens maintenant à l'analyse de la séance. La régression à l'analité dans le groupe me semble ici trahir les défaillances de l'enveloppe sonore tout en aidant à en réexplorer les limites entre le dedans et le dehors s'adjoignant à celles entre soi et l'autre[175]. Autrement dit, la régression à l'analité peut s'envisager dans une double dynamique : à la fois comme témoin de la précarité de l'enveloppe sonore groupale et à la fois comme tentative pour la solidifier en ce qu'elle apporte des défenses nécessaires à la *limitation* dedans-dehors et à *l'écart* soi-autre. Il me semble que l'investissement de l'analité dans le groupe se trouve plus du côté de la destructivité, du sadisme – c'est-à-dire de l'expulsion – que du côté de la rétention. Pour être éliminée, la pulsion destructrice est projetée[176] sur un bouc émissaire (en particulier des filles), Marc, qui va jusqu'à frôler la mort (l'AVC ou l'accident de scooter)[177]. Aussi, elle est projetée à l'extérieur – *très très loin* : la figure des Aliens aux pets « armes de destructions

[173] S. Zweig proposait l'hypothèse d'un lien entre le talent musical de Mozart et son goût, apparemment prononcé, pour la coprolalie.
[174] Par la suite, Ferenczi a proposé d'envisager l'érotisme anal comme base pulsionnelle de la phonation (Ferenczi, 1916), ce que I. Fonagy (1983) démontrera plus tard.
[175] D'ailleurs, Green (1993) préfère parler de « relation anale » plutôt que de stade dans la mesure où la fonction même de l'analité est de mettre en relation un intérieur avec un intérieur, un intérieur avec un extérieur et un objet partiel avec un objet total (Green, 1993, p. 63).
[176] Je me réfère ici à la théorie de M. Klein (1946) des tous premiers instants de la vie psychique où la pulsion de destruction tente d'être éliminée par le clivage et la projection à l'extérieur.
[177] En outre, Marc sera absent aux deux prochaines séances, suscitant beaucoup d'inquiétudes dans le groupe.

massives » représente les fantasmes destructeurs propres au sadisme anal, bien décrits d'abord par K. Abraham (1924), dans la première phase sadique du stade anal, puis par M. Klein (1928). Chez M. Klein, on ne retrouve aucune allusion à la rétention, on se trouve plutôt du côté de l'annihilation et de la destruction. Les matières fécales sont assimilées à des bombes « explosives » (Klein, 1952). Certes destructeurs, ces fantasmes impliquent aussi une *limitation* (clivage fonctionnel ?) entre l'intérieur (bon) et l'extérieur (mauvais) du groupe. Cette régression (temporelle) au stade anal repose la question des limites entre le dedans et le dehors et entre ce qui est à soi et ce qui est à l'autre (ou du moins « pas à soi ») qui renvoie aux enjeux de ce que Green (1993) nomme « l'analité primaire », repérable chez les patients limites où l'opposition sert à la délimitation de leur identité et de leur différence à l'autre.

Les improvisations peuvent elles-mêmes en témoigner : à l'écoute c'est la confusion, la pagaille (« le marché ») pour ne pas dire la « chienlit » voire même la « merde » (c'est d'ailleurs ce que me prête Marc lorsqu'il me demande mon avis concernant la seconde improvisation). Le groupe se met même à *sentir* la merde. Ce réinvestissement de l'analité peut être entendu comme une défense face à « l'assimilation excessive », c'est-à-dire face une menace d'indifférenciation. En effet, le réinvestissement de l'analité à l'adolescence revêt une double fonction du réinvestissement de l'analité à l'adolescence : une défense contre la génitalité tout autant qu'une protection contre un risque identitaire majeur, celle de « l'assimilation excessive » (Perret-Catipovic & Ladame, 1998). En tout cas, cette séance arrive après plusieurs lors desquelles le groupe expérimentait et recherchait l'unisson (à la suite de la séance 5 précédemment décrite). On pourrait alors envisager ces fantasmes destructeurs comme des « fantasmes de casse » (Anzieu, 1975) – contrepartie de l'illusion groupale qui, bien que véhiculant des angoisses tant du côté de la castration que de l'annihilation, amorce la possibilité d'un travail de perte, de deuil (du « bon » groupe) et de différenciation (entre ses membres).

Ainsi arrive-t-on à la dynamique « trophique » du réinvestissement de l'analité dans le groupe. Les bruits de pets du didgeridoo peuvent s'interpréter comme un « son passeur » (Lecourt, 2007b)[178]. Au départ saisissant, pour ne pas dire sidérant, ce son ouvre une zone frontière et s'inscrit dans la relation – il s'agit, selon É. Lecourt (2007b), d'un « signifiant de démarcation » (au sens de G. Rosolato, 1985a). Dans le groupe, le son du didgeridoo crée une limite (une démarcation) entre le dedans et le dehors et ouvre à un nouveau type de relation

[178] Et il est intéressant de noter que c'est aussi à propos des *sons de pets*, ceux de son patient David, qu'É. Lecourt élabore cette notion.

groupale où commence à s'ébaucher des différences. On entend, dans le fil associatif groupal, l'installation de la différence des sexes – par l'intermède des cris de coq (que l'on pourrait interpréter comme un son passeur). Si celle-ci repose particulièrement sur l'opposition phallique/châtré (qui aura la plus « grosse » chez les garçons ; le « long » bras pourra permettre de frapper sur la tête des filles avec le « long » didgeridoo), on peut aussi entendre l'ébauche d'une différenciation homme/femme (basée donc sur la complémentarité des sexes) à travers l'association de Marc, qui, la prochaine fois, prendra « un œuf ». En l'occurrence, des « œufs sonores » sont bien à disposition pour le groupe parmi l'ensemble des instruments de musique. Il est intéressant de noter que dans le fil associatif groupale, cette allocution arrive après celle concernant les coqs. Alors, lequel pourra féconder les poules qui donneront ses œufs ?

Les deux séquences cliniques présentées ici peuvent témoigner du recours à la violence dans et par le sonore pour répondre à la violence sur l'enveloppe sonore. *D'une violence l'autre*, car l'enveloppe sonore peut s'envisager autant comme un « bain sonore » (Anzieu, 1976a, 1985) au qualité de contenance et de transformation qu'une barrière *contre* le sonore, c'est-à-dire contre l'effraction de certains sons – et cette barrière ne doit être ni trop rigide ni trop souple[179]. Il me semble que les illustrations cliniques amènent à un point clef pour la compréhension des enjeux de l'enveloppe sonore dans les remaniements adolescents de l'identité sonore : *la violence sonore sur l'enveloppe implique l'exigence d'une représentation.* De cette manière le sonore *attaque* moins qu'il *construit* l'adolescent. Je proposerai maintenant d'expliquer cette proposition en la mettant en parallèle avec les travaux de P. Aulagnier (1975) relative à la métabolisation de la violence primaire et de G. Rosolato (1985a, 1992) sur la fonction des « signifiants de démarcation ». Avant je reviendrai sur les conceptualisations de ces deux auteurs en esquissant leur rapprochement.

On l'a vu précédemment, P. Aulagnier (1975) avance l'hypothèse que la psyché du sujet se forme par et dans la violence, la « violence primaire ». Plus précisément, il s'agit de la violence du discours du porte-parole imposée à la psyché de l'*infans*. Elle est aussi radicale que nécessaire, car confronté à l'anticipation de la psyché maternelle, celle de l'*infans* doit impérativement « forger une représentation d'elle-même ». Ladite violence primaire est sensorielle, elle passe par les organes des sens. Et, parmi toutes les sensations, c'est bien le

[179] Michel Angioli me proposait ainsi de comparer la construction de l'enveloppe (sonore) à celle de l'isolation thermique d'une maison : les murs doivent être suffisamment poreux pour que la chaleur (en hiver) reste à l'intérieur tout en laissant entrer l'air de l'extérieur pour ventiler la maison (et éviter la suffocation).

sonore qu'Aulagnier élit comme paradigmatique pour comprendre les effets de cette violence sur la construction de la psyché (ce dont j'ai largement parlé dans le second chapitre). La mise en représentation, c'est-à-dire la « métabolisation », de la violence sonore (« primaire »), qui surgit (à nouveau) à l'adolescence (*violence sonore pubertaire*), est un impératif pour garantir la continuité de l'existence dans un monde où les bruits franchissent toutes les barrières. La fonction du primaire est alors de métaboliser le bruit, « tout bruit », en une « suite sonore » qui informe de la présence ou de l'absence de la mère (du moins de l'objet-voix) et du désir de plaisir ou de déplaisir de la mère envers l'*infans*. La suite sonore devient, par les processus primaires, une « série de signes » qui informe du désir de l'Autre. Le signe ici est une suite sonore, un « signe primaire » (ibid.), sans mot ou plutôt avec le mot avant que le langage ne donne un sens plus partageable à ces signes. Il s'agit alors d'un signifiant analogique (un signifiant sonore ?). À la suite des travaux de P. Aulagnier, G. Rosolato (1985a, 1992) s'est penché sur cette question délicate des signifiants analogiques qu'il nomme « signifiant de démarcation ». Ces signifiants archaïques, qui précèdent le langage, se situent à l'origine de la pensée et sont constitutifs de l'activité de représentation. Ils offrent des repères premiers – une délimitation (démarcation) – des stimulations sensorielles, qui rendent alors soutenable la « relation d'inconnu » (on entend bien ici la proximité de cette conceptualisation avec celle de P. Aulagnier). En effet, ils permettent « de recueillir, de traiter […], de conserver, de récupérer et d'utiliser *l'information* grâce au codage de la représentation » (Rosolato, 1992, p. 161). C'est ainsi que des variabilités de la « constante sonore maternelle » (ibid.) peuvent être perçues (déjà par le fœtus) et offrir des repères constitutifs d'une activité de représentation (en particulier de la présence et de l'absence de la mère). À l'instar du postulat de P. Aulagnier concernant l'originaire et de sa représentation (le pictogramme), G. Rosolato supposent que les signifiants de démarcation, qui distingue le plaisir du déplaisir, le bon du mauvais, sensibilisent à une représentation de l'absence et de la présence de ce qu'il nomme le « référent » (P. Aulagnier dirait le « porte-parole »). Ces paires d'oppositions sont précocement organisatrice (on est au niveau de l'originaire). Ensuite, vient une deuxième catégorie de paires d'oppositions, qui renverrait plutôt aux processus primaires, « au fur et à mesure que la réalité est prise en considération » (Rosolato, 1992, p. 159) : l'activité et la passivité, le dedans et le dehors, le Soi et l'Autre.

Il me semble que l'on peut trouver dans ces théorisations une réponse fondamentale à la problématique de l'enveloppe sonore. Pour « faire » enveloppe, le sonore implique l'exigence d'une représentation constituée par les « signifiants de démarcations » (Rosolato),

les « pictogrammes »[180] ou, ensuite, les « signes primaires » (Aulagnier). Autrement dit, l'établissement de « signifiant de démarcation » (Rosolato, 1985a) est un impondérable pour intégrer la violence sonore. À mon sens, l'expérience sonore convoque particulièrement la paire d'opposition (originaire) entre l'absence et la présence (les travaux de S. Maiello dont j'ai déjà parlé en sont le témoignage) et aussi celles de la deuxième catégorie (primaire), en particulier le dedans et le dehors, le Soi et l'Autre (le sonore perçant toutes frontière).

Les situations cliniques précédemment mentionnées (celles du groupe en particulier mais aussi celle de Pierre et celle du dieu Pan) témoigneraient ainsi des destins de l'originaire à l'adolescence. En effet, on y retrouve ces expériences originaires – que l'adolescent partage avec le bébé – des premières différenciations entre le dedans et le dehors et entre le soi et l'autre qui s'organisent autour des fantasmes originaires de scènes primitives (figuration de l'origine de l'individu), de séduction (l'origine de la sexualité) et de castration (l'origine de la différence des sexes). À l'origine de ces fantasmes originaires, Freud situait « *l'entendu* » du commerce parental, le « petit bruit ». Les séances présentées illustrent ma proposition selon laquelle la médiation sonore favoriserait l'émergence de cette fantasmatique

Mais, à la *grande* différence du bébé, l'adolescent est soumis à une nouveauté au potentiel traumatisant : la génitalité. Les bruits de pets et les bruits de coqs peuvent certes s'interpréter comme des « signifiants de démarcation » c'est-à-dire à des processus originaires qui font retour à l'adolescence, mais qui sont nettement colorés de sexuel génital. Lors de la seconde séance de groupe présentée, on peut observer dans le fil associatif groupal que les bruits de coq renvoient à la problématique de la castration et ainsi origine la différence des sexes mais aussi l'ébauche de leur complémentarité à travers l'œuf qui éclot à la fin. De même pour les bruits de pets qui évoque la reprise de l'analité promouvant une complémentarité du dedans et du dehors – d'ailleurs P. Gutton (1991, pp. 137-138) conçoit le pubertaire sous l'angle d'une reprise structurale anale. En outre, c'est certainement la première séance qui est d'autant plus paradigmatique de la problématique génitale. Celle-ci, dont deux patients (Élise et Marc) sont les mandataires, envahit le groupe par l'excitation qu'elle produit (et est alors inexorablement rejetée). Pour lutter contre cette violence du sexuel génital qui perce l'enveloppe sonore groupale, le retour à l'unisson, nécessaire à la reconstitution du Soi (Anzieu, 1976a), devient une nécessité. *La recherche d'unisson pourrait alors s'interpréter comme un retour aux origines (radical et nécessaire) pour appréhender la*

[180] Dans sa récente thèse, Xanthoula Ntakovanou (2018) propose de parler de « sonogramme » pour distinguer les pictogrammes propres à la fonction auditive.

violence sonore pubertaire. Au delà des groupes de musicothérapie, il me semble que l'on retrouve ce besoin fondamental d'unisson dans d'autres circonstances et problématiques adolescentes que je développerai dans le chapitre suivant. Dès à présent je proposerai l'hypothèse que cette exigence d'unisson propre à la musique, au-delà d'être la « recherche du temps perdu » de la fusion originaire au corps maternel (Castarède, 1989 ; Lecourt, 1994, 2011 ; Ntakovanou, 2015, 2018), serait aussi une lutte contre le sexuel génital.

*

Le chemin parcouru jusqu'ici me permet de proposer ici une synthèse :

1. La puberté entraine avec elle des transformations corporelles qui provoquent une rupture avec le corps de l'enfant et cette rupture peut s'envisager comme une « violence primaire » (Aulagnier, 1975). Seulement, là où la violence chez le bébé est celle du discours sexuel anticipateur de la mère, à l'adolescence c'est le corps lui-même qui agit cette « violence de l'interprétation ». Autrement dit, le corps fait violence parce qu'il impose au Je de l'enfant pubère un caractère génital qu'il ne s'attribue pas encore. Autrement dit encore, ce qui fait violence, c'est le sexuel génital qui *fait effraction* dans le corps de l'enfant pubère. Cette violence interne inhérente à l'effraction pubertaire, je la nomme, à l'instar de F. Marty (1998, 1999b), *violence pubertaire*. Celle-ci s'exprime par tous les pores, par tous les orifices, par toutes les sensations de ce corps nouveau. J'ai proposé, pour penser les enjeux de cette violence, de mettre l'accent sur le sensoriel sonore jusqu'à même postuler que la violence pubertaire emprunte de manière privilégiée la voie sonore (*violence sonore pubertaire*). On l'a vu, il y a plusieurs raisons à cela : déjà, le sonore est, parmi l'ensemble des sensations, celle qui illustre au mieux les effets de la violence du fait de ses caractéristiques (son absence de limites et de concrétude, sa simultanéité omniprésente) ; de plus le Soi (Anzieu, 1976a, 1985), comme premier sentiment d'une identité corporelle, se forme comme une enveloppe sonore. Autrement dit, l'*infans* soumis aux stimuli sonores, se doit de se former une enveloppe pour garantir sa continuité d'existence, son sentiment d'identité corporelle (c'est d'abord la mère qui « prêtera » sa propre enveloppe sonore).

2. J'ai alors proposé l'hypothèse que la puberté, par les changements qu'elle impose au corps sonore, *perce l'enveloppe sonore du Soi*, ce que j'ai nommé *violence sonore pubertaire*. Il m'a semblé que cette violence nécessite la revisite archaïque des premières différenciations, en particulier celles entre le dedans et le dehors ainsi qu'entre le Soi et

l'Autre. Tout l'intérêt de faire ce focus sur la violence sonore à l'adolescence est justement de pouvoir observer la manière dont se reconstruit l'enveloppe sonore du Soi après son perçage par le pubertaire. En m'appuyant sur une notion d'É. Lecourt (1983, 2011), j'ai proposé l'hypothèse que l'intervalle sonore du Soi offre au sujet les possibilités de dégagement d'un espace sonore propre à l'adolescent ; les pathologies de l'enveloppe sonore (en particulier chez Hugo, Albert et Peter) en témoignent.

3. Enfin, j'ai avancé l'hypothèse que pour « faire » enveloppe, le sonore pubertaire implique alors l'exigence d'une représentation constituée par les « signifiants de démarcations » (Rosolato, 1985a). Toutefois, l'adolescence se doit, non pas juste de « reprendre » ces oppositions (dedans-dehors ; soi-autre) mais aussi d'envisager leur complémentarité. La complémentarité entre le dedans et le dehors via la reprise structurale anale (que la séance 11 illustre particulièrement) et la complémentarité entre soi et l'autre sous l'angle de la « complémentarité des sexes » (que la séance 5 illustre, mais aussi la 11 à sa façon).

À travers la revue de la littérature (Chapitre 2), on a vu que l'identité sonore se structurait chez l'*infans* à partir de deux modalités : l'enveloppe sonore du Soi et le groupe vocal familial. Le mythe du dieu Pan nous a éclairé afin de pouvoir indiquer que cette structuration de l'identité sonore subissait une déconstruction avec l'entrée en fonction du pubertaire. Dans ce second point, on a vu que celle-ci était l'œuvre de la *violence sonore pubertaire* et j'ai cherché à montrer comment se reconstruisait l'enveloppe sonore du Soi à l'adolescence. Je passe maintenant à la deuxième modalité de structuration de l'identité sonore : le groupe vocal familial.

3. *Violence dans la famille*. Les remaniements du Groupe Vocal Familial

« *Et il s'assit auprès de Zeus et des autres Immortels, et il leur montra son fils. Et tous les Immortels se réjouirent dans leur cœur, et Bakkhos Dionysos fut surtout charmé. Et ils le nommèrent Pan, parce qu'il les avait tous charmés.* »

Hymne homérique au dieu Pan

Observant que l'écoute plurivocale (capacité à discriminer et suivre plusieurs voix à l'intérieur d'une musique) n'apparaît vraiment qu'à partir de l'adolescence, É. Lecourt (1994) envisage que cette possibilité est liée aux remaniements du groupe vocal familial. En effet, l'adolescence correspond, écrit-elle, au « moment d'une plus grande écoute des voix intérieures et de l'affrontement à leur multiplicité souvent contradictoire, dans un mouvement d'intériorisation et d'identification avec le Groupe Vocal Familial » (Lecourt, 1994, p. 228). C'est cette intuition que je propose d'investiguer dans cette dernière partie de ce chapitre. Je proposerai de dégager deux scènes du groupe vocal familial : la scène externe que je nommerai corps sonore familial (3.1) et la scène interne (3.2), le « plurivocalisme interne » (Richard, 2000) ou le « groupe vocal familial internalisé » (Lecourt, 1994).

3.1 L'adolescence du Groupe Vocal Familial

Au-delà de la « crise » individuelle qu'implique la puberté, celle-ci signe une série de bouleversement au sein de la famille. Autrement dit, l'adolescence de l'enfant implique des remaniements du groupe familial. Sans se référer directement à une épistémologie psychanalytique groupale, P. Gutton (1991) évoque bien qu'à l'adolescence une des fonctions du pubertaire est de réactiver celui des parents, au risque que ceux-ci (ou juste l'un d'eux) investissent de manière sensuelle leur enfant pubère plutôt que de manière tendre (cause de multiples affections psychopathologiques chez l'adolescent). L'approche de la psychanalyse groupale et familiale ajoute à ce niveau intersubjectif un niveau transsubjectif : le processus

d'adolescence perturbe les configurations du groupe familial, en particulier la qualité de son enveloppe (Robert, 2013, 2017), et l'état des relations entre ses membres (les rôles, les places et les alliances conscientes et inconscientes) (Benghozi, 2009 ; Robert, Houssier, 2011). P. Benghozi (2009) propose la notion d'« identité groupale-adolescence » pour bien décrire les enjeux du groupe familial dans la construction identitaire de l'adolescent. Cette mutation de l'enfant pubère entraîne tant une crise narcissique individuelle que groupale-familiale. Les entraves psychopathologiques à l'adolescence sont, pour cet auteur, en lien direct avec la manière dont le groupe familial va vivre cette crise : si le « contenant groupal familial » tient, c'est « la crise d'adolescence » ; s'il rompt, il s'agit d'une « adolescence en crise » ; s'il se déchire c'est « l'adolescence catastrophe » (ibid.). Afin d'éviter ces possibles entraves, l'adolescent doit se détourner de son groupe d'appartenance primaire, sans pour autant le dénier, tout autant que ce dernier doit résister à cette perte (Benghozi, 2009 ; Robert, 2013).

Je rappelle qu'É. Lecourt (1994) a proposé la notion de « Groupe Vocal Familial » pour rendre compte de l'ensemble des manifestations sonores propres à une famille. L'écoute de ces manifestations donnerait un bon aperçu de la structuration psychique familiale. Je propose l'hypothèse que *l'adolescence va profondément troubler la structuration du Groupe Vocal Familial*, en ce que les remaniements de l'identité sonore du sujet impliquent une nouvelle composition musicale au sein de la famille, sauf peut-être dans le cas des « adolescences blanches » ou « silencieuses » pour filer la métaphore.

Les bruits du corps de l'adolescent vont s'exprimer peu ou prou intensément, impliquant nécessairement un travail psychique familial et ce d'autant plus que ces bruits se génitalisent. Le « se faire entendre » au sein du groupe vocal familial n'a plus la même valeur qu'au temps de l'enfance de part la coloration sexuelle génitale qu'il détient désormais. Si cette notion dépasse, selon É. Lecourt, la seule dimension vocale, sa mention est importante à interroger, car il me semble que cette notion renvoie en particulier à l'intériorisation des échanges vocaux dans la famille – pas seulement le discours verbal mais bien l'ensemble des caractéristiques sonores des différentes voix qui la composent (il s'agit, bien sûr, de différencier le « réel » de ces voix avec le traitement psychique que la famille en fait). É. Lecourt (1994) mentionne que les caractéristiques vocales de l'individu sont le témoignage sonore de ses identifications au sein de la famille et de la qualité de sa différenciation (accession à l'identité sonore). Ce niveau d'intériorisation du groupe vocal familial que j'ai nommé « secondaire » renverrait à l'identification de la différence des sexes et des générations au moment du complexe d'Œdipe. On comprend alors que les transformations

sonores provoquées par la puberté vont bouleverser cette structuration première. Or, parmi l'ensemble des manifestations sonores adolescentes, la mue de la voix peut s'envisager comme paradigmatique – et en particulier pour la question que je traite ici. La dimension « vocale » du groupe familial apparaît d'autant plus clairement à l'adolescence que lorsque l'enfant devient pubère, une *nouvelle voix* advient dans la famille…

> Dans le centre thérapeutique où j'exerce, un jeune adulte de vingt-et-un ans et sa mère me consultent dans l'espoir (surtout de la mère) d'apaiser la grande violence qui règne entre eux. Les séances sont envahies par les « cris » et les « hurlements », « tout comme à la maison », me disent-ils. Si le père est invité à chaque consultation il ne vient pas, laissant le « couple » s'étriper devant moi. Il me paraît assez net que la violence entre mère et fils est autant une manière d'éviter l'inceste qu'une façon de le réaliser : « C'est trop chaud entre nous… On se rentre dedans sans arrêt », répètent-ils. Un jour, la mère évoque un fait témoignant parfaitement de la double fonction de ce violent « corps à corps » : « Ce que je ne supporte plus, beugle-t-elle, ce sont ses cris avec sa voix… Sa grosse voix, très forte, qui porte… Je ne la supporte plus ! ». Elle accompagne la fin de sa phrase d'un frissonnement qui parcourt l'ensemble de son corps traduisant autant son irritation que trahissant son excitation.

Une nouvelle voix advient… Et cette voix est désormais génitale. Avec l'enfant pubère, une troisième voix sexuée se fait entendre dans la famille (pour le meilleur comme pour le pire). La voix pubère de ce grand adolescent fait l'objet d'un investissement sensuel chez sa mère. La « chaleur » de leur relation, dont la voix est un témoignage sonore, obstrue le processus d'adolescence du jeune et de sa famille.

Ainsi, si la manière dont l'environnement familial module spontanément le sonore va profondément marquer l'enfant dans la construction de son identité sonore, la « modulation » de la voix de l'adolescent – par et dans sa famille – lui donnera accès (ou non) à la génitalité : *la voix de l'enfant pubère (se) module autant que le Groupe Vocal Familial lui accorde*.

Par conséquent, c'est dans et par le sonore que les symptômes peuvent trouver une voie d'expression. Du normal au pathologique, les métamorphoses de la voix peuvent donner à entendre jusqu'à quel point cet accès à la génitalité peut être barré. Parmi ces symptômes, on retrouve la « mue faussée », ce retard de la mue sans cause organique. Alors même que l'organe phonatoire est pubère, l'adolescent oscille encore nettement entre voix d'adulte et voix d'enfant. Dans un autre chapitre, je parlerai de ce trouble de la phonation avec bien plus de précisions, en évoquant la littérature à ce sujet et en proposant l'hypothèse que la voix faussée, à l'instar de la voix cachée et la voix hallucinée, signe le refus de ce que je nomme la

voix génitale (Chapitre 6). En complément de ladite hypothèse, j'en propose ici une seconde : *la mue faussée signe l'impasse du processus d'adolescence du groupe vocal familial*. Il s'agit d'une hypothèse complémentaire (et non antinomique), car là où, dans le chapitre 6, j'aborderai la dynamique intrapsychique et intersubjective de ce trouble, ici je l'articule à sa dynamique transsubjective (familiale). Pour illustrer cette hypothèse, je vais décrire quelques consultations avec un adolescent de vingt ans que j'ai dénommé Victor[181].

Victor est étudiant dans une école de commerce depuis deux ans. Mais, depuis un mois, Victor ne se rend plus à l'école. Il reste dans sa chambre, isolé autant de son environnement social que de sa famille alors même qu'il vit, seul, chez ses deux parents. Dans cet isolement, Victor se déprime. Il vient, par lui-même consulter, sentant bien que sa situation se dégrade de jours en jours. Il espère que la psychothérapie l'aidera à reprendre ses études. Que cela l'ouvre à étendre ses relations sociales, il n'y croit pas, il n'a jamais été « très sociable » et de toute façon « ça ne [l']intéresse pas ». Il n'éprouve, dit-il, aucune nécessité à être « en dehors de [sa] famille ». Que cela l'aide à améliorer ses liens avec ses parents, il n'y croit pas non plus. Ils ne se sont jamais intéressés à lui, dit-il. Non, ce qui l'amène c'est son décrochage scolaire. Il parlera dans le détail de ses cours (me faisant éprouver un atroce ennui), sans vraiment comprendre les raisons pour lesquels il n'arrive plus à s'y rendre. Un jour, Victor évoque la première fois où il est parti de l'école, en plein cours : « il y avait beaucoup trop de bruits », dit-il. Il s'est mis à avoir tous les symptômes d'une crise d'angoisse et a dû partir au plus vite. « Trop de bruits », cela m'interroge. Je lui demande si à la maison aussi, il y a trop de bruits. Est-ce pour cela qu'il s'enferme dans sa chambre ? Au contraire, me répond-il, ses parents sont bien silencieux. À part un léger « ça va ? » « Oui et toi » lorsqu'il revient de classe, le silence est d'or dans cette famille où « rien ne se parle ». Et avec moi, en séance aussi, rien ne se parle…

Un mois après sa première consultation, je reçois un appel de sa mère. Je suis extrêmement surpris, car Victor m'avait toujours dit qu'il n'avait pas informé ses parents de son suivi. Elle aurait trouvé le carton de rendez-vous sur lequel était noté mon nom ainsi que le numéro de téléphone du centre de consultation. Inquiète pour son fils, elle souhaite savoir pourquoi il consulte. Sans lui répondre, je suis tout de même interloqué par cette question. Rien ne se parle dans cette famille, mais surtout rien ne se voit ni ne s'entend. Cela fait maintenant deux mois que Victor ne va plus à l'école et reste cloîtré dans sa chambre… Je lui explique qu'il me faut en parler à son fils avant de pouvoir dire quoi que ce soit de la consultation. « Surtout pas ! », s'exclame-t-elle, il ne faut absolument pas parler à Victor de cet appel, il risquerait, dit-elle,

[181] On verra que si la mue faussée est un trouble qui se retrouve particulièrement chez le garçon, il peut également s'observer chez la fille (en particulier le cas de Diane, 15 ans)

« d'être très en colère ». Je réaffirme que je lui en parlerai à la prochaine séance, et l'invite à en faire de même avant. La séance a lieu et je comprends qu'elle n'en a dit mot. Je le fais, « à sa place », me dis-je. Victor s'énerve avant de fondre en larmes. Il est « méconnaissable ». Lui qui parlait d'une voix si basse (à la limite du chuchotement), là elle s'élève et monte largement dans les aiguës. Ses parents sont toujours « sur [son] dos », « je veux me débarrasser de ça ! ». C'est malheureusement bien difficile car, dit-il, « ils sont trop fort, ils parlent d'une seule et même voix, c'est impossible de s'imposer à eux… ils sont supérieurs ». Au-delà de ses paroles, je suis médusé par la hauteur de sa voix. C'est ce que je lui renvoie, sans rien signifier du contenu lui-même. On lui aurait déjà signalé mais lui ne s'en rend pas vraiment compte. Il aurait eu, ajoute-t-il « une puberté tardive ». Les caractères physiques de sa puberté ne seraient apparus qu'à la fin de ses dix-sept ans. Cette « voix d'enfant » apparaît lorsqu'il s'énerve ; peut-être même est-ce sa voix lorsqu'il parle avec ses parents, (se) questionne-t-il. À la séance suivante, Victor revient sur le pouvoir parental contre lequel il ne pourrait pas lutter. Est-ce si certain ? Il est confus, car, entre-temps, il a repensé à une scène qui s'est déroulée il y a quelques années : un gros conflit entre sa grande sœur et ses parents, dont il ne peut se rappeler des enjeux (il se souviendra plus tard que c'était au moment où sa grande sœur s'était décidée à quitter le domicile familial). Cependant, il se souvient de l'effet sur ses parents. Il avait été « très blessés », dit-il, en particulier son père. Peut-être sont-ils finalement « très fragiles » ? En tout cas, cet épisode l'a suffisamment marqué pour ne pas « s'opposer » à eux. Aurait-il le pouvoir de les détruire ? Je fais le lien avec son impossibilité à trop s'éloigner de sa famille, comme s'il fallait les soutenir sans jamais s'en séparer, même pas pour quelques autres relations. Cela semble faire sens chez Victor. Il décrit la relation conjugale comme « très repliée sur elle-même » ; ses parents, poursuit-il, n'auraient, eux non plus, aucune relation à l'extérieur… Ils se sont rencontrés jeunes, à vingt ans, et seraient toujours restés « collés ».

À vingt ans, Victor, lui, n'a pas trouvé l'amour et est loin d'être « invincible ». Je ne peux laisser au hasard que Victor va chez le « psy » au même âge qu'avaient ses parents lorsqu'ils se sont rencontrés. Cherche-t-il une voie de sortie par cet acte (bien inconscient) ? « Rien n'est impossible ». Le « second processus d'individuation-séparation » (Blos, 1967) est bien caduque dans son cas, ce que sa voix, qui reste dans les aiguës lorsqu'il s'énerve (voire même lorsqu'il serait simplement en famille), exprime terriblement. Que Victor n'ait, dès l'adolescence jusqu'à aujourd'hui, pas éprouvé d'intérêt à aller voir en dehors du cercle familial, cela n'a aucunement inquiété ses parents. On peut même penser qu'au contraire, il ne fallait que cet enfant devienne trop bruyant (la puberté en aurait été ainsi retardée ?). Pourquoi prendre le risque que l'adolescence vienne troubler le « chœur des muses », ou plutôt le « chœur de furies » ? Victor souhaite « se débarrasser de ça » mais ne peut rivaliser contre la

voix combinée « trop forte » de ses parents. Porter sa voix, c'est prendre le risque de voir s'abattre sur lui le châtiment des Furies[182] et/ou leur anéantissement. À ce propos, il est intéressant de noter que dans la mythologie grecque, les Furies (Tisiphone, Mégère et Alecton) avaient pour devoir le maintien de l'ordre et de l'harmonie dans la famille (Commelin, 1960, pp. 232-235) ; l'harmonie ici renvoie sans doute au sens qu'en donne X. Ntakovanou (2015, 2018), c'est-à-dire la recherche de l'unisson. D'ailleurs, une représentation de Némésis (que la mythologie a souvent relié aux Furies) la montre avec un doigt sur la bouche : signe de discrétion, de prudence et de modération (Commelin, 1960, p. 235), ou plutôt signe de prohibition de l'affirmation de sa voix ?

« Si l'enfant doit devenir adulte, ce passage s'accomplira alors sur le corps mort d'un adulte » (Winnicott, 1971, p. 259) ; les parents, « ce qu'ils ont de mieux à faire, c'est de *survivre* » (ibid., p. 260). Or, je crois que dans le cas de Victor, « muer » est l'équivalent inconscient d'un *meurtre* du groupe vocal familial.

Du groupe vocal familial au corps sonore familial

Je l'évoquais précédemment, la notion de groupe vocal familial dépasse l'unique dimension vocale, mais recouvre l'ensemble des manifestations sonores propres à une famille. Pour cette raison, je propose de remplacer cette notion par celle de *corps sonore familial*, que j'envisage comme l'une des configurations du « corps familial ». J'emprunte cette notion de « corps familial » à D. Anzieu (1975) qui l'a mentionné à propos du cas de Palatine, dans les derniers paragraphes de son ouvrage *Le groupe et l'inconscient* : « le groupe familial est caractérisé par un excès de corps : cohabitation, contacts physiques, corps à corps sexuel des parents, engendrement du corps des enfants » (Anzieu, 1975, p. 239) – j'ajoute : *transformations du corps de l'adolescent*. Il reviendra dessus plus tard, avec l'élargissement de son concept de Moi-peau au groupe, en établissant un énoncé fondamental : « l'image du corps et le schéma corporel sont deux des principaux organisateurs du groupe » (Anzieu, 1993, p. 399). La famille, en tant que groupe, est donc régie par ce même énoncé dont l'enveloppe correspond à une peau psychique : le « Moi-peau familial » (ibid.). En se référant

[182] Il est intéressant de noter que dans la mythologie grecque, les Furies (Tisiphone, Mégère et Alecton) avaient pour devoir le maintien de l'ordre et de l'harmonie dans la famille (Commelin, 1960, pp. 232-235) ; l'harmonie ici renvoie sans doute au sens qu'en donne X. Ntakovanou (2015), c'est-à-dire la recherche de l'unisson. D'ailleurs, une représentation de Némésis (que la mythologie a souvent relié aux Furies) la montre avec un doigt sur la bouche : signe de discrétion, de prudence et de modération (Commelin, 1960, p. 235), ou plutôt signe de prohibition de l'affirmation de sa voix ?

à ce que j'écrivais dans le chapitre 2 concernant la notion de Moi-peau, je postulerai que le corps familial n'est pas seulement organisé par la peau mais aussi par les autres enveloppes psychiques. Dès lors, l'enveloppe sonore en constituerait une structure originaire que je propose de nommer *corps sonore familial*.

L'adolescence provoquerait un remaniement du « corps familial », comme l'ont déjà montré C. Lebrun (2012) ou encore C. Vicente (2013). En effet, si le corporel – dans son courant tendre – structure les liens familiaux, sa génitalisation adolescente implique une nouveauté aux potentialités de déstructuration. Autrement dit, la puberté implique l'exigence d'une intégration psychique des transformations du corps (sonore) familial. On l'a vu, la voix offre un témoignage sonore paradigmatique de la crise adolescente du corps sonore familial, en ce qu'elle convoque la problématique du « se faire entendre » par l'adolescent dans sa famille. Mais, il n'y a pas que le « se faire entendre » qui n'a plus la même valeur pour l'enfant pubère et sa famille, il y a aussi « l'entendu » des bruits familiaux et en particulier ceux qu'émettent les parents, qui prennent désormais une toute autre tournure (dont on a vu plusieurs exemples précédemment à travers le cas de Pierre ou celui de Dora).

> Une collègue psychothérapeute me rapportait les mots d'une de ses patientes de treize ans : « les bruits de mes parents lorsqu'ils sont en train de manger m'insupportent ! J'entends tout ! Mon père qui avale, qui ingurgite, qui mastique… Ce sont, des cochons très sales ! ».
>
> Un patient du même âge racontait que, depuis quelque temps, être dans sa chambre était devenu un enfer. Celle-ci étant accolée aux toilettes du domicile familial, il pouvait entendre, depuis son lit, tous les bruits qui faisaient ses parents – et en particulier ceux de sa mère. Pour s'en protéger, il montait au maximum le volume de sa stéréo, ce qui, de l'autre côté, agaçait grandement ses parents.

Du normal au pathologique, *les transformations du corps sonore à l'adolescence troublent l'homéostasie du « corps sonore familial »*. Ce bouleversement est une violence qui peut être si *radicale* qu'elle pourrait conduire à une impasse de l'élaboration pubertaire comme on l'a vu chez Victor. Toutefois, elle est *nécessaire* pour que l'adolescent trouve, à sa manière, des moyens de construire des digues psychiques contre l'effraction du sexuel génital, et ce, afin d'entrer dans cette « seconde latence » que P. Gutton (1996) nomme l'*adolescens*. Le dégoût comme formation réactionnelle ou la musique, pourrait avoir cette fonction de recouvrir et de protéger l'adolescent de l'excitation génitale que le corps sonore familial réveille en lui. Lorsque la nécessité de se protéger prend le dessus sur la nécessité de se

subjectiver, ces solutions prennent un caractère répétitif et enfermant, les symptômes apparaissent, témoignant de l'impasse des transformations familiales qui auraient été nécessaires.

Jusqu'à présent, j'ai surtout évoqué les transformations du groupe vocal familial qui se déroulent, à l'adolescence, sur la *scène externe*. C'est-à-dire, ce que des sons, produits ou entendus par l'enfant pubère, provoquent comme bouleversement dans le *corps sonore familial*. Il s'agit maintenant de rendre compte de ce qu'il se passe sur la *scène interne*, c'est-à-dire de l'intériorisation de la structure du groupe vocal familial qui, dès, lors ferait office de « groupe interne » (Kaës, 1976a ; Lecourt, 1994)[183]. En effet, si le corps sonore familial se transforme, on peut intuitivement envisager que cela entrainerait des transformations de sa représentation interne.

3.2 La scène interne du Groupe Vocal Familial : entre découverte génitale et revisite des origines

L'hypothèse qui oriente cette sous-partie est formulable ainsi : l'adolescence constitue un nouveau temps d'intériorisation du groupe vocal familial. É. Lecourt (1994) en avait eu l'intuition, en notant que c'est à l'adolescence que se développe « l'écoute plurivocale », c'est-à-dire la possibilité de discriminer et suivre plusieurs voix à l'intérieur d'une musique. Je propose de faire correspondre cette possibilité musicale de l'écoute plurivocale avec, à un niveau psychique, la notion de « plurivocalisme interne » proposé par F. Richard (2000) à partir de sa lecture de l'ouvrage « *L'adolescent* » de Dostoïevski[184].

En partant du postulat que l'appareil psychique individuel est toujours divisé (topiquement) et s'inscrit dans des groupes, F. Richard définit le plurivocalisme interne

[183] Au-delà des seuls objets internes, les groupes internes sont le résultat de l'internalisation des liens entre les objets qui forment une organisation groupale intrapsychique. R. Kaës (1976, 2015) en décrit sept : l'image du corps, les fantasmes originaires, les réseaux des identifications, les complexes œdipiens et fraternels, les imagos, les instances de l'appareil psychique. Ces groupes internes structurent les liens intersubjectifs et se trouvent au fondement de la formation de l'appareil psychique groupal.

[184] Il est tout à fait intéressant de noter la place de Dostoïevski dans les travaux relatifs à l'aspect « pluriel » de l'espace psychique. L'analyse de Freud (1928) concernant les quatre parties non synthétisées de la personnalité de Dostoïevski a impliqué des changements métapsychologiques importants. Freud a ainsi rendu compte d'un moi aux multiples facettes liées à la pluralité des identifications. Un an plus tard, Bakhtine (1929), historien de la littérature, propose une nouvelle forme artistique à partir des écrits de Dostoïevski, celle du « roman polyphonique ». Kaës (1990 ; 2002a) reprend les apports de Bakhtine pour étayer sa théorie de la « groupalité interne » et surtout de la « polyphonie du rêve », tout comme Hermans & Kempen (1993) pour établir leur théorie du « *dialogical self* ».

comme l'ensemble des voix internes qui compose le psychisme du sujet. Celles-ci peuvent s'épouser, se repousser ou encore s'entrechoquer dans ce que R. Kaës nomme le « parloir interne du sujet » (*in* ibid.). Le « monologue interne de la vie quotidienne » (ibid., p. 132), notamment chez l'hystérique, serait, selon cet auteur, une figure du plurivocalisme interne. Ce dernier se constituerait dès les premiers instants de la vie psychique[185], mais c'est à l'adolescence que le sujet le vivrait le plus intensément (ibid.). Car, le processus de subjectivation nécessite un travail de deuil des objets internes parentaux entrainant, dans un paradoxe cohérent, leur recrudescence dans le psychisme : « La subjectivité de l'adolescent contient les voix de ses objets internes, et doit en permanence s'accommoder à la dissymétrie entre sa propre voix et celle de ses interlocuteurs » (ibid., p. 162). Notons que, par le terme de « voix », F. Richard désigne surtout la forme digitale du langage verbal. Redonnons alors à ces voix leur valeur sonore : le sujet les entend ; elles ont un timbre, une hauteur, une intensité spécifiques. En outre, leurs formes à l'intérieur du psychisme du sujet sont tout à fait dissociables de celles qu'elles ont dans la réalité externe. Si, selon cet auteur, le psychodrame psychanalytique révèlerait au mieux le plurivocalisme du patient (les thérapeutes incarnent sur la scène ces différentes « voix » de l'intérieur[186]), je montrerai plus loin que la musicothérapie analytique de groupe peut aussi être un dispositif « révélateur » de cette dimension de l'appareil psychique.

De plus, je crois qu'il est aussi possible de rapprocher cette notion de plurivocalisme interne avec celle de « self dialogique » proposé par H. Hermans, dans un contexte de clinique auprès de migrants et de leurs enfants (Hermans & Kempen, 1993). Skandrani et Bouche-Florin (2009) reprennent cette théorisation afin de rendre compte des conflits dans la construction identitaire de ces adolescents aux origines multiples. Le *self* comprendrait « la multiplicité de positions du Je » pris dans des conflits entre les différentes « voix » qui composent la psyché de l'adolescent. Trois types de relations dialogiques possibles entre ces différentes voix peuvent être distinguées : un « processus de polyphonie lorsque le self endosse simultanément différentes positions opposées entrant en dialogue les unes avec les autres » ; un « processus d'expropriation » lorsqu'une voix domine, écartant les autres

[185] Il me semble que l'hypothèse du « jumeau paraphrénique » de Michel de M'Uzan (2005) illustre ce point. Avant que ne s'opère la différenciation moi/non-moi, le sujet doit d'abord se différencier d'avec lui-même, par la création d'un double. Et, les rapports du sujet à son double s'enracine dans des modalités langagières « tout à fait étrangères » : loin du langage verbal, le « dialogue » est sonore et celui-ci va « peu à peu assurer la langue naturelle des échanges avec autrui » (de M'Uzan, 2005, p. 31). Je révoquerai cette théorisation un peu plus loin (cf. Chapitre 6).

[186] Ainsi, pour F. Richard, « Dostoïevski est le véritable inventeur du psychodrame, dont l'enjeu est la mise en récit du plurivocalisme interne au psychisme » (Richard, 2000, p. 162).

possibles ; enfin un « processus de ventriloquie [qui] permet à une voix de s'exprimer à travers une autre voix ou d'endosser la position d'une autre voix » (Bhatia, Ram, 2004, *in* Skandrani, Bouche-Florin, 2009, p. 219). Même si cette conceptualisation réfère surtout à la forme digitale du langage verbal, les termes utilisés font entendre son lien avec la musique[187]. De plus, cette conceptualisation ne semble pas « propre » à la clinique transculturelle mais peut largement s'étendre à celle de l'adolescence.

Je propose de relier ces deux différentes notions à celle de « groupe vocal familial intériorisé » qui, si l'on suit É. Lecourt (1994), ajouterais, aux notions de plurivocalisme interne et de *dialogical self*, une dimension structurale au niveau transsubjectif (et pas seulement intersubjectif). Ce ne serait donc pas seulement les différentes voix familiales qui sont introjectées et/ou incorporées dans certains cas, mais aussi la structuration même de la famille : les rôles, les places et les alliances entre ces voix au sein du corps familial. Autrement dit, le plurivocalisme ne serait pas qu'un dialogue interne, mais s'inscrirait dans toute la structure familiale (entre homophonie, hétérophonie et polyphonie). Dès lors, la musicothérapie analytique de groupe semble alors être un dispositif pertinent pour approcher cet aspect du psychisme (cf. *infra*).

Afin d'illustrer mes propos je vais rapporter quelques éléments issus de la psychothérapie d'un patient que je dénommerai Daniel. Ce patient de seize ans était venu consulter seul sur les recommandations de son médecin scolaire, inquiet de ses difficultés dernières qui se traduisaient, selon lui, par une baisse spectaculaire de ses résultats depuis le début de l'année.

> Daniel m'explique qu'en classe, il est ailleurs. Sa pensée part dans tous les sens, il se pose des questions qu'il qualifie d'existentielles (sur le sens de la vie), ce qui, dit-il, l'angoisse terriblement. Daniel est venu seul, il a préféré ne pas prévenir ses parents. De toute façon, « ils sont sourds », ils l'ont toujours été. Peut-être est-ce lié au vieillissement, se demande-t-il. Finalement, il ne pense pas, car ses parents ont toujours été vieux. Daniel me demande si la surdité sélective existe comme handicap, car « ce qui est bizarre », c'est que ses parents sont sourds mais qu'avec lui. Les autres, ils arriveraient à les entendre. Par exemple, poursuit-il, ils entendent très bien son petit frère de dix ans. D'ailleurs, il ne l'aime pas son petit frère. Il est particulièrement agaçant, car à la maison il se prend pour un troisième parent ; il est très autoritaire. C'est comme si c'était lui l'ainé. Et puis, en plus de prendre cette place, ses parents

[187] D'ailleurs, un article de Monti et Austin (2017) témoigne de l'application de cette théorie dans leur pratique de la musicothérapie.

lui donnent bien, ce qui l'énerve encore plus.

Daniel rencontre pour la première fois un psychologue. Précédemment, il avait juste consulté une orthophoniste pour faire un bilan mais « c'est tout », ajoute-t-il. Inquiet de ce premier entretien, je me demande comment, jusqu'à présent, cet adolescent est passé entre les mailles du filet de tout type de soins. Si ces parents sont « sourds », ils doivent aussi être aveugles, parce qu'au-delà des propos extrêmement étranges que Daniel tient, son corps lui-même parle : une dysharmonie corporelle peut nettement s'observer. Alors, je demande à rencontrer ses parents. Daniel est d'accord, d'autant que ce n'est pas lui qui est « fou » mais bien eux : « c'est eux qui ont besoin de consulter ». La semaine d'après, je suis surpris de ne voir que Daniel dans la salle d'attente. Sa mère l'aurait juste déposé devant le centre de consultation, sans répondre à mon invitation. Finalement, j'arrive à les rencontrer – non sans mal – après les avoir appelés directement. Les parents confirment les propos de leur fils. Il n'a jamais consulté de psychologue ou de psychiatre auparavant, ils sont d'ailleurs très surpris de son initiative. Pour eux, cela ne sert à rien, car un bilan réalisé auprès d'une orthophoniste, il y a plusieurs années, avait conclut en son « intelligence supérieure ». C'est son seul problème, sa précocité, qui de fait, me disent-ils, ne nécessite ni de soins psychologiques ni psychiatriques. Malgré tout, j'arrive à leur faire entendre que la précocité n'est pas indemne d'une éventuelle souffrance psychique. C'est vrai, reconnaissent-ils, que depuis le début de son adolescence, ils trouvent leur fils changé : « avant, il était très bavard… maintenant, il est silencieux ». Ils acceptent de rencontrer tous ensemble un médecin psychiatre. En outre, cela me permet de continuer à suivre Daniel seul, alors que le psychiatre recevra la famille – ce qui, dois-je dire, me « soulage ». Je comprendrai plus tard que ce ressenti d'être « soulagé d'un grand poids », n'était pas sans lien avec la problématique de Daniel. Pour lui aussi, ses parents sont très « lourds » et, surtout, prennent beaucoup de place. Surtout sa mère, qui rentre dans sa chambre sans lui dire et fouille partout… Ce qu'elle cherche, il n'en sait rien. Elle souhaite juste « être partout, tout le temps, même en classe », m'explique-t-il. Parfois, alors même qu'il est en examen, elle est là, à ses côtés. Il le sait, il l'entend, elle lui parle… Il y a ses pensées, la voix de sa mère, celle de son père mais aussi les cris de son petit frère… C'est ça qui l'empêche de se concentrer, « c'est trop bruyant ». À la maison, il s'en sort en s'y rendant « sourd » grâce à la musique qu'il met à fond dans son casque. En séance, il ne serait pas dérangé par eux, parce que je suis là et qu'il me parle.

Dès 1914, Freud introduit la notion de « conscience morale », à partir de son illustration la plus pathologique, le « délire d'observation »[188] :

[188] Aussi, chez Lacan, la conceptualisation de la voix comme un objet pulsionnel tire ses racinces dans l'étude des hallucinations psychotiques et notamment dans le délire paranoïaque.

> Les malades [délirants] se plaignent alors de ce qu'on connaisse toutes leurs pensées, qu'on observe et surveille leurs actions ; ils sont avertis du fonctionnement souverain de cette instance par des *voix*[189] qui leur parlent, de façon caractéristique, à la troisième personne (« maintenant elle pense encore à cela » ; « maintenant il s'en va »). Cette plainte est justifiée, elle décrit la vérité ; il existe effectivement, et cela chez nous tous dans la vie normale, une puissance de cette sorte qui observe, connaît, critique toutes nos intentions. (Freud, 1914a, p. 100).

La conscience morale se forme, selon Freud (1914a), par l'intériorisation des voix (critiques) des parents[190]. Les hallucinations auditives, dans ce type d'atteinte pathologique, correspondent à la « figure régressive » de la conscience morale qui revient alors au sujet, « comme action hostile de l'extérieur », après qu'il ait tenté de se dégager de l'influence des parents, mais aussi des « éducateurs, [des] professeurs et [de] la troupe innombrable et indéfinie de toutes les autres personnes du milieu ambiant » (ibid., p. 100). Entre les lignes, on pourrait comprendre que Freud fait référence à l'adolescence. En effet, l'intériorisation impossible des nouvelles configurations du plurivocalisme interne, en particulier l'échec du deuil des objets internes parentaux de l'enfance (Richard 2000) et de leur conflictualisation (Freud, 1914a), produirait la recrudescence de leur « influence » dans le psychisme de l'adolescent, que le Moi, dans le cas de l'hallucination, interprète comme venant de l'extérieur. Dans le cas de Daniel, cette dimension hallucinatoire n'est pas aussi nette que dans les cas de psychoses plus structurées. Ses symptômes de type hallucinatoire me semble plutôt faire référence à ceux d'une « psychose émergente », non structurée et typiquement adolescente (Sleiman Haidar, 2018). Ces symptômes psychotiques pourraient ainsi être compris comme des modalités de traitement du pubertaire (ibid.).

À mon sens, les voix du Surmoi composeraient le plurivocalisme interne du sujet. Or, c'est « à l'adolescence que le Surmoi devient une instance interne » (Lampl-de Groot, 1960, p. 108). L'adolescent se doit de renoncer aux interdits que le surmoi lui impose dans la mesure où ils sont directement liés aux objets parentaux incestueux de l'enfance (ibid. ; Richard, 2000). Et, « le fait même que ces contenus du Surmoi [les restrictions, les normes et les idéaux] soient internalisées implique que l'adolescent doit abandonner une partie de lui-

[189] C'est moi qui souligne.

[190] Avec l'introduction de sa deuxième topique, Freud remplace la conscience morale par l'instance du Surmoi tout en maintenant l'idée que lui aussi « ne peut dénier ses origines dans l'entendu » (Freud, 1923a, p. 268). D'ailleurs, dans son dessin de sa deuxième topique, où ne figure pas encore le Surmoi, Freud (1923a, p. 236) attribue au Moi une « calotte acoustique » tournée vers l'influence du monde extérieure. Dans son schéma de 1933, la calotte acoustique disparaît et se voit remplacée par le surmoi, non pas accolé à l'extérieur mais bien à l'intérieur de l'appareil psychique. On peut à mon sens entendre cette substitution comme l'intuition freudienne d'une origine essentiellement acoustique du surmoi. P. Quignard (1996) indique bien que la racine latine du moi « ouïr » (obaudire) renvoie au terme « obéir » : « l'audition est une obéissance », écrit-il.

même » (Lampl-de Groot, 1960, p. 109). C'est, je crois, cette partie de l'adolescent lui-même qui fait retour dans l'hallucination auditive, considérée comme un étranger à soi. Cette voix, ou ces voix, comme provenant de l'extérieur remplit ce qui à l'intérieur manque. Autrement dit, *la voix hallucinée signe l'échec de l'abandon de cette partie de l'adolescent lui-même, à savoir les objets parentaux internalisés sous la forme de voix*. L'éclat de la psychose pubertaire, comme cela semble le cas chez Daniel, nous donne directement à entendre cela, là où dans les psychoses adultes plus structurées, les hallucinations ne semblent pas aussi directement rattachées – sur la scène consciente – à un personnage familier (comme l'un des parents). C'est bien la voix de sa mère qui poursuit Daniel au quotidien, jusque dans les moments des plus exigeants et contraignants de la vie d'un lycéen : les examens. Dans la psyché de Daniel, comme dans la mienne pendant les consultations, ses parents pèsent un sacré poids. La musique est un moyen, assez précaire, de faire taire ses voix, de s'y rendre sourd.

Je proposerai ici le rapprochement avec la notion de « point sourd » (Vivès, 2002, 2014a). À la suite des travaux de J. Lacan, J.-M. Vivès soutient l'hypothèse que pour tenir une position de « sujet invocant » (considérant un « Autre non sourd » susceptible de l'entendre et de lui répondre), *l'infans* devra en premier lieu se rendre sourd à la « voix primordiale » (ce qui achopperait dans la psychose). Ainsi, le sujet peut-il se constituer un « point sourd » définit comme « le lieu où le sujet, après être entré en résonnance avec le timbre originaire, s'y est rendu sourd pour pouvoir disposer de sa propre voix en se mettant à l'abri de celle de l'Autre » (Vivès, 2014a, p. 267). Je ferai ici le lien avec la théorie de P. Aulagnier (1975), car, avec certes une autre terminologie, je pense qu'elle propose une conceptualisation analogue. En effet, la voix primordiale correspondrait à la violence primaire du discours de la mère sur l'*infans*, le dotant d'un Je identifié. Ce qui achopperait dans la psychose, pour P. Aulagnier, c'est le passage de ce Je identifié à un Je identifiant, autrement dit que le sujet dispose d'une voix qui lui serait propre en se rendant sourd à la voix-mère (l'ombre parlée). En effet, la clinique de l'adolescence m'amène à cette idée que si la constitution du point sourd est primordiale afin que l'*infans* puisse acquérir une voix, elle l'est tout autant à l'adolescence. Dès lors, l'hallucination auditive dans la psychose pourrait être le signe de l'impossibilité à s'être rendu sourd à la voix de « l'Autre primordial » (Vivès, 2002, 2014a), et/ou aux voix parentales internalisés auxquelles l'adolescent n'aura pas réussi à se *déprendre*. Chez Daniel, la surdité des parents serait alors une projection à l'extérieur de sa propre nécessité de devenir sourd à leur voix. Comme toute projection, celle-ci se fonde sur

un élément de la réalité – et après avoir rencontré ses parents, j'ai pu en faire le constat. De l'enfant bavard il est devenu l'adolescent silencieux, en tout cas pour ses parents qui se sont rendus sourds à son adolescence qui m'a paru pourtant bien bruyante.

Il me semble que le plurivocalisme interne de l'adolescent (et ses potentielles transformations) dépend du miroir (de l'écho) qui lui est renvoyé par l'environnement. Dans les cas où ce dernier ne peut supporter les bouleversements identitaires créés dans le groupe familial, il revient à un tiers, et notamment au thérapeute, de garantir la possibilité à l'adolescent de trouver un reflet et un écho à ses grondements intérieurs. Pour certains, les dangers de la relation duelle amèneront à penser la nécessité d'un dispositif de groupe qui permet de rejouer ces impasses relationnelles et de leur offrir un espace de transformation.

3.3 La musicothérapie analytique de groupe : un dispositif révélateur du plurivocalisme interne

Je l'énonçais précédemment, la notion de groupe vocal familial ajoute à celle de plurivocalisme interne une dimension structurale. La musicothérapie analytique de groupe, comme le postule É. Lecourt (1994), pourrait s'envisager comme un dispositif « révélateur » de cet aspect du psychisme.

Dans sa « théorie du dispositif clinique » R. Roussillon[191] propose que le dispositif, pour être, à proprement dit, « clinique », doit être *attracteur*, *condensateur* et *révélateur* du transfert. Pour être *attracteur*, il doit proposer d'être un espace de sécurité subjective afin que la souffrance psychique puisse s'y déposer et s'y élaborer. Aussi, il doit être *condensateur* des processus transférentiels, au sens où il doit convaincre le sujet de son intérêt dans le but de l'élaboration des processus psychiques. Enfin, il doit être *révélateur* du transfert, c'est-à-dire qu'il offre au sujet une reproduction et un renouveau, dans l'espace thérapeutique, d'une situation passée.

Il me semble que le dispositif de musicothérapie analytique de groupe révèle les enjeux de la construction du groupe vocal familial – et donc de sa déconstruction et reconstruction à l'adolescence. Les travaux de recherche d'É. Lecourt (1994) ont pu montrer comment l'analyse de la structure musicale de ces groupes laissait apercevoir la structuration

[191] Https://reneroussillon.com/cadre-dispositif/theorie-du-dispositif-clinique/

du groupe vocal familial des participants. Il ne s'agit bien sûr pas d'une reproduction à l'identique de cette structuration familiale dans le groupe thérapeutique, néanmoins chaque membre du groupe va utiliser les traces qu'il a en gardées afin de communiquer par l'intermédiaire des sons. À mon sens, lesdites « traces » s'inscrivent dans ce que R. Kaës (1976) nomme « les groupes internes ». Ceux-ci vont être projetés sur la scène groupale (l'objet-groupe) en tant que « schèmes organisateurs inconscients du processus groupal, de la réalité psychique inconsciente du groupe et des liens du groupe » (Kaës, 1990, p. 91). Ainsi, les groupes, thérapeutiques ou de formations, sont à comprendre comme une répétition de la fantasmatique du groupe familial (Chapelier, 2000, 2019 ; Kaës, 1976 ; Rouchy, 1998). En ajoutant à la médiation groupale celle du sonore, il est envisageable de penser que ce qui va être projeté sur la scène groupale, pourra être entendu comme les *résidus* du groupe vocal familial des participants.

Les recherches de J.-B. Chapelier (2000, 2019) indiquent qu'à l'adolescence, le passage de la scène primitive à la scène pubertaire – dans laquelle l'enfant pubère à une place active (Gutton, 1991) – conduit à une réorganisation des groupes internes. Cette transformation implique l'éclatement du groupe familial infantile. L'adolescent doit alors recourir à d'autres groupes (social, de pairs) pour étayer ses besoins narcissiques et l'amener à une position plus subjective[192]. Dès lors, je ferai l'hypothèse que le groupe de musicothérapie analytique auprès d'adolescents offrirait un aperçu des remaniements du groupe vocal familial. Afin d'étayer mes propos, je vais aborder le cas clinique de Clémence[193], une patiente de seize ans qui participe à l'un de mes groupes de musicothérapie analytique :

> Lors des premières séances, Clémence se fait « remarquer » par son refus de participer aux improvisations tout en critiquant ardemment le groupe sur leur création : « c'est que du bruit », répète-t-elle souvent. Les semaines passant, Clémence s'autorise à jouer avec les autres membres du groupe. Néanmoins, ses manifestations sonores restent très discrètes, presque inaudibles – elle utilise d'ailleurs des instruments l'aidant beaucoup à ne pas se faire entendre : un caxixi, un maraca… Malgré un très léger changement dans ses conduites sonores, ses verbalisations tout comme son comportement non-verbal restent agressifs envers les autres membres du groupe et moi-même. Verbalisations que l'on pourrait résumer ainsi : « c'est trop bruyant ». Pendant la réécoute des improvisations, Clémence somnole voire même s'endort,

[192] Cela témoigne de l'intérêt des groupes thérapeutiques à l'adolescence dont l'objectif serait d'aider les patients à passer de l'indifférenciation entre ses membres à un « fonctionnement groupal différencié » au sein duquel l'adolescent pourra faire l'expérience de l'individuation, de la séparation et de la subjectivation sans que son identité groupale (primaire) ne soit complètement perturbée (Chapelier, 2000).
[193] J'ai déjà publié (Brault, 2018a), que je reprends ici, sans modification majeure.

comme si c'était son seul moyen pare-excitant pour faire face à la *violence sonore* du groupe.

Plusieurs séances après l'ouverture du groupe, suite à la plainte des patients quant à leur impossibilité à « s'écouter et être ensemble » et à ma propre écoute de leur difficulté, je propose un changement au niveau du cadre en introduisant le jeu du « chef d'orchestre ». Un membre du groupe se proposant et/ou étant désigné par les patients prend cette fonction dans le groupe en choisissant pour chaque membre un instrument et en décidant quand et comment il doit jouer.
Lors d'une séance, les patients désignent Clémence comme chef d'orchestre et bien qu'elle ne réponde pas à cette demande dans le verbal, elle ne s'y oppose guère. Je l'encourage alors à prendre cette place. Clémence éprouve beaucoup de difficulté à choisir les instruments et demande même à déléguer. Elle dit « virer tout ce qui la dérange » : « donc déjà tout ce qui est percussions rythmiques on oublie ». Très hésitante au début de l'improvisation, elle finira par mieux prendre ses marques et semble même éprouver un certain plaisir dans sa fonction. Pour la première fois depuis le début du groupe, j'entends une improvisation très calme, l'intensité sonore du groupe étant assez faible. Un patient le soulignera, non sans une certaine agressivité, lors du premier temps de verbalisations, avant l'écoute : « c'était calme… très calme… trop calme… ». Je propose alors au groupe une interprétation : « à l'image de Clémence ». Après un « oui » général, Clémence lance : « je n'aime pas trop le bruit ». Selon elle, « c'était une berceuse et ça changeait de d'habitude », et les autres patients acquiescent l'idée.

Pour la seconde improvisation, cette fois-ci sans la règle du chef d'orchestre, Clémence m'étonne en choisissant le balafon : un instrument plus imposant, mélodique et plus audible que ceux qu'elle choisit habituellement. L'improvisation se divise en deux parties répétitives : lors de la première, malgré un fond sonore assez chaotique – que le groupe relèvera par lui-même ensuite – un patient, au métallophone, s'en dégage en prenant la place de soliste ; lors de la seconde, c'est Clémence qui reprend le flambeau du soliste, rejouant une mélodie très proche de la première partie. Je relève lors des verbalisations cette position de soliste qu'a pris Clémence et elle y répond par une grimace témoignant, me semble-t-il, une certaine gêne. Je lui demande alors : « vous n'aimez pas être soliste ? » et interprète directement « comme s'il ne fallait pas trop déranger… ». Immédiatement, Clémence approuve et répond « faut dire que j'ai grandi dans une famille nombreuse… », sa phrase s'achevant par un long silence.

Clémence semble être en « mal d'enveloppe sonore ». Son mutisme dans les premiers temps du groupe se dresse telle une muraille aphone et sourde, protection « contre » les bruits intrusifs des autres : « Le silence est une protection efficace qui ne relève rien de soi, et l'enveloppe d'un voile par lequel il cherche à se rendre invisible, inaudible, à passer entre les mailles d'un réel qui l'effraie » (Le Breton, 1997, p. 113). Au cours de cette séance, la valeur interprétative groupale par et dans le sonore permet quelque peu de traiter

ce mal d'enveloppe, ce qui peut s'entendre par l'adoucissement du clivage « bruit/musique » (Lecourt, 1994) : Clémence qualifie la première improvisation de « berceuse » la faisant ainsi entrer dans le code musical. Ce n'est plus juste du bruit, déliant et angoissant, mais une « petite musique de nuit » qui apporte la liaison, la contenance et la maitrise nécessaire afin que Clémence puisse s'autoriser à sortir du silence et se faire plus entendre dans le groupe (et la suite des séances ne viendra que confirmer ce qui s'amorce ici).

Mais revenons à l'hypothèse de départ. Cette vignette clinique illustre bien comment le groupe de musicothérapie mobilise le groupe vocal familial intériorisé de chacun des participants et ici plus particulièrement celui de Clémence. Elle en utilise les traces à travers ses manifestations sonores qu'elle projette inconsciemment sur « l'objet groupe » (Kaës, 1990). Et le groupe lui-même répond à cette projection en renvoyant, tout aussi inconsciemment, ce qu'il a pu percevoir de ces traces et du besoin qu'elles avaient à être mises sur la scène du manifeste. Mais dans un premier temps, rien de tout cela ne peut être verbalisé ni par Clémence ni par les autres membres du groupe. À travers mon interprétation « à l'image de Clémence », je deviens « le porte-parole » (Aulagnier, 1975), de ce que le groupe ne peut qu'éprouver inconsciemment et manifester par le sonore. Ce qu'il me paraît très intéressant à noter c'est comment, grâce au bon assemblage entre le jeu sonore groupal et mon interprétation, Clémence peut alors s'autoriser à une place différente au sein du groupe. En effet, lors de la seconde improvisation elle choisit un instrument différent, plus audible, et prend même une place de soliste. En lui renvoyant qu'elle était bien entendu *par* le groupe, Clémence peut s'autoriser à se faire entendre *dans* le groupe. Malgré tout, s'autoriser est une chose, s'assumer en est encore une autre ; la gêne qui ressort de sa grimace me conduit d'abord à penser puis à dire à quel point il est difficile pour elle de se faire entendre sans considérer qu'elle puisse déranger. Et ainsi, tout ce maillage transférentiel qui s'incarne d'abord dans et par le *sonore*, peut s'actualiser dans et par le *verbal* : « faut dire que j'ai grandi dans une famille nombreuse… ». La puissance et la virulence de l'intensité sonore du groupe l'aurait-elle renvoyées à celles de son groupe vocal familial et aux difficultés qui lui sont liées de pouvoir s'y faire entendre ? Certainement. La pesanteur du silence clôturant son propos semble être à la mesure du bruit que cette phrase a pu faire résonner intérieurement.

Suite à ce focus sur le cas de Clémence qui m'a permis d'illustrer que le groupe de musicothérapie analytique était révélateur des (ré)aménagements du groupe vocal familial

internalisé (plurivocalisme interne), j'en viens maintenant à une analyse de la dynamique de groupe.

Dans une précédente recherche, j'avais procédé à l'observation de six séances de musicothérapie analytique de groupe (MAG1), afin d'analyser les modalités d'organisations groupales. J'avais observé que la grande majorité des improvisations se structuraient en une superposition des différentes voix (pulsation, ostinato, rythme, mélodie) sans accordage évident entre elles. Ces modes de composition groupale étaient décrits par le groupe comme « pas harmonieux », « confus », « fouillis », « non musical ». Les patients ont également pu témoigner de leur difficulté à « s'accorder », à « être ensemble ». En apparence, l'appareil psychique groupal tendrait vers l'hétérophonie : on observe une superposition des différentes voix sans accordage entre elles. Mais, ici, l'hétérophonie aurait plutôt à voir avec ce que R. Kaës (2005) nomme le « tourbillon » – troisième pôle organisateur de l'appareil psychique groupal (après l'isomorphie et l'homomorphie). Cette troisième modalité de l'appareillage des psychés dans le groupe serait « le résultat de l'instabilité chaotique de l'accordage des psychés » et traduirait une « fuite du processus de subjectivation » (ibid., p. 22). Autrement dit, et c'est ce que j'ai observé dans ce groupe, la seule modalité d'accordage est le non-accordage. Malgré ce « faux-semblant » de plurivocalisme, on observe plus spécifiquement une structuration sonore divisée en deux voix bien discriminées : le fond sonore (rythme, pulsation, ostinato) d'une part, et la mélodie jouée par un soliste d'autre part. Il semblerait alors que la monodie, c'est-à-dire l'expression d'une seule voix, soit idéalisée dans ce groupe – ce que l'on pouvait entendre lors des temps de verbalisation. À travers cette idéalisation de la monodie, les patients du groupe rechercheraient l'unisson, l'homophonie, comme si seule une voix pouvait se faire entendre. Le groupe me semble être ici l'expression même du besoin et du désir de l'adolescent, d'une structuration homophonique du Groupe Vocal Familial, lui évitant une confrontation trop directe à la différenciation et la séparation. Ce besoin de tendre vers l'unisson – exprimé tant au niveau sonore que verbal – témoigne à mon sens des fragilités narcissiques et des angoisses propres à l'adolescence face à la séparation et à la différenciation. À partir de cette analyse, j'avais proposé d'établir l'hypothèse selon laquelle *les groupes d'adolescents tendraient vers l'homophonie, c'est-à-dire la recherche et le besoin d'unisson, de fusion sonore et musicale*. Cette recherche de l'homophonie viendrait signifier la lutte contre l'émergence du plurivocalisme interne. En d'autres termes, une lutte contre le remaniement du groupe vocal familial, c'est-à-dire contre l'émergence d'un Je adolescent différencié au sein du Nous familial.

À partir de l'observation d'autres groupes menés durant ces trois années de recherche[194], je souhaite préciser cette hypothèse[195] à partir de trois observations :

1. En premier lieu, il s'agit de reconnaître que je n'ai pas retrouvé dans chaque groupe ce que j'ai énoncé plus haut, à savoir le « non accordage » comme seul moyen de s'accorder, ou encore, l'idéalisation de la monodie. Concernant l'idéalisation de la monodie, je pense que celle-ci était liée à la présence dans le groupe d'un patient musicien (guitariste), Adrien, dont le jeu, parce que plus musical, était fortement idéalisé. Quant à la question du « non accordage », j'y reviendrai plus loin.

2. En revanche, une dynamique est revenue dans tous ces groupes : celle de la recherche de l'homophonie qui ne peut être obtenu que par l'indifférenciation des membres du groupe. En effet, chaque groupe a exprimé ce besoin « d'accordage », de « s'accorder » – ce signifiant revient dans chaque groupe – alors même que la consigne est de « tenter d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons » et non de « s'accorder ». Ce qui est particulièrement frappant, c'est le moyen utilisé pour réaliser ce désir d'accordage que j'ai retrouvé dans tous les groupes : l'indifférenciation entre les participants. Celle-ci passe par deux paramètres : l'utilisation des mêmes instruments (et/ou très proches[196]) ; le rythme commun qui se figure très souvent par un martèlement de la pulsation. De plus, ce besoin exprimé n'est pas juste une *passe* dans le groupe, mais se cristallise (et ainsi devient le moteur même du travail thérapeutique).

Concernant l'utilisation des mêmes instruments, le groupe dans lequel participe Julia[197] en est une « caricature » :

> Il s'agit de la deuxième séance d'un groupe de six patientes entre 14 et 16 ans. Après une première improvisation, les patientes se sont plaintes de la trop grande « similarité » des instruments pour réussir à « faire de la musique ensemble ». Dès lors, elles se mettent d'accord pendant ce temps de verbalisation pour changer d'instruments pour la seconde improvisation ; ce qu'elles font, mais en s'échangeant entre-elles leurs instruments. Malgré la plainte exprimée,

[194] En particulier l'analyse du groupe MAG2, renforcée par les observations du groupe MAG3 (tous deux s'étant déroulés sur une trentaine de séance).
[195] Au début du parcours de thèse, l'idée était de proposer une analyse comparative entre des groupes d'adolescents et des groupes d'enfants de la latence. Finalement, je n'ai pas eu l'occasion d'aboutir ce projet, mais il me semble que cette méthode serait particulièrement intéressante pour un travail futur.
[196] Il faut dire que je n'ai jamais pu proposer aux groupes des instruments très exactement identiques. Au mieux : deux djembés, deux métallophones, deux paires de claves, deux paires de maracas, des œufs sonores. En posant directement la question, les adolescents dans les groupes ont plusieurs fois évoqué qu'ils auraient apprécié cette possibilité d'avoir les mêmes instruments.
[197] Je présenterai ce cas plus loin (Chapitre 6, 2.1)

les instruments utilisées pour la première improvisation ont été exactement les mêmes lors de la seconde. Ce n'est qu'à la réécoute de cette seconde improvisation qu'elles remarqueront cet « acte manqué » ; à la sortie de l'improvisation, elles étaient émerveillées d'avoir réussi à « être ensemble » et ce, grâce à leur idée de changer d'instrument (le déni opère pour établir l'illusion groupale ?). Suite à l'écoute donc, elles se disent qu'il faudra, pour la prochaine séance, choisir ensemble un rythme commun avant d'improviser (ce qu'effectivement elles accompliront la semaine suivante).

En outre, la cinquième séance du groupe MAG2, que j'ai déjà présenté (*supra* 2.3) me semble paradigmatique de ce désir d'accordage qui passe à la fois par une indifférenciation instrumentale et rythmique. Concernant cette deuxième modalité, j'y reviendrai plus précisément dans le chapitre spécifique à la question du rythme.

3. Malgré le désir exprimé par les groupes de tendre vers l'homophonie et les stratégies mises en œuvre pour le réaliser, au niveau sonore, l'écoute et l'analyse des improvisations (des groupes MAG1 et MAG2) témoignent d'un procès inverse, c'est-à-dire que la structuration sonore est hétérophonique (assemblage de sons sans accordage apparent des uns par rapport aux autres). Dès lors, suite aux improvisations, la plainte de ne pas réussir à « s'accorder » se répète et un désir de retrouver l'unisson avec. Bien sûr, cette dynamique n'est pas une constante qui se répéterait à l'identique entre chaque séance et entre tous les groupes. D'ailleurs, je pense que si c'était le cas cela témoignerait de l'échec du processus thérapeutique à transformer la répétition. Néanmoins, il s'agit d'une dynamique groupale que j'ai observée dans tous les groupes et dans une majeure partie des séances.

Enfin, une exception quand même, et pas des moindres : l'analyse des improvisations du groupe MAG3 témoigne le plus souvent d'un accordage « parfait », c'est-à-dire d'une structuration sonore homophonique. Malgré la pauvreté des verbalisations qu'il y eût dans ce groupe, la satisfaction d'être « accordés » et « bien ensemble » a pu se verbaliser, même, fait plus surprenant, lorsque « objectivement » (en tout cas pour moi et pour la stagiaire observatrice) les improvisations étaient à la frange de la cacophonie. Il me semble que cette dynamique groupale est liée aux modalités psychotiques du fonctionnement psychique des patients du groupe. En effet, on peut penser que ces derniers ne sont pas impactés par le groupe et les aléas entre attraction et danger d'une unisson-jouissance dans laquelle ils se confondraient du fait de leur évitement du sexuel pubertaire. L'indifférenciation devient alors source de sécurité, « un corps, une voix, une psyché pour tous et l'on restera ainsi éternellement unis ».

Quelques pistes peuvent être dégagées pour comprendre ces observations

Tout d'abord, on pourrait se demander si la recherche d'indifférenciation ne serait pas propre au dispositif groupal. En effet D. Anzieu précise que « le groupe est une réalité psychique antérieure à la différence des sexes. Les liens narcissiques et les liens homosexuels inconscients y sont les plus forts » (Anzieu, 1975, p. 195). L'état psychique d'« illusion groupale » s'observe dans tous les groupes, qu'ils soient naturels, thérapeutiques ou formatifs (ibid.). Toutefois, la spécificité du groupe d'adolescent, réside en l'impasse dans laquelle le groupe se trouve pour sortir de l'illusion groupale. Si celle-ci se caractérise par l'indifférenciation des sexes et des générations ainsi que par la toute-puissance phallique, son élaboration « serait pratiquement une sortie de l'adolescence » (Chapelier, 2000, p. 35). Le fonctionnement dans l'illusion groupale, auquel les adolescents restent accrochés, correspondrait à une annulation de la différence des sexes et des générations qu'implique la structure et la fonction du groupe familial (Chapelier, 2019). J'ai retrouvé dans ma pratique de musicothérapie auprès d'adolescent ce même constat dressé par J.-B. Chapelier. Ici, du fait de la spécificité de la médiation, par la recherche de l'unisson[198]. Ces groupes pourraient alors témoigner de l'annulation des réaménagements du groupe vocal familial à l'adolescence. En cherchant l'unisson, les adolescents procèderaient à un déni de la différence des sexes, je précise, entre masculin et féminin, car, comme on l'a vu précédemment dans une des séances du groupe MAG2 (séance 11, *supra*, 2.3), la différence des sexes se présentifie dans le groupe mais dans son versant phallique-châtré.

Dans ses groupes de musicothérapie analytique (formatifs), É. Lecourt a constaté le recours au « groupe-musique », qui correspond au mécanisme de l'illusion groupale. Ce phénomène, dans ses groupes, est une *passe*, aussi importante à réaliser qu'à s'en dégager. D'ailleurs, « dès l'instant que le groupe qualifie sa production de musicale, il s'introduit dans le code, et bascule dans un mouvement de différenciation, […], pour, ensuite trouver à faire groupe autrement que dans la fusion » (Lecourt, 2007b, p. 73). C'est cet « autrement que dans la fusion » qui ne se ferait pas dans mes groupes d'adolescents ; le groupe-musique forme une

[198] À une différence près, dans un groupe (MAG2), au bout de plusieurs séances, l'illusion groupale semblait prendre une forme négative : « on est pas bien ensemble ». Il me semble qu'il ne s'agit pas du *pendant* de l'illusion groupale, les fantasmes de casses que décrit D. Anzieu (1975), mais plutôt le *négatif* de l'illusion groupale. Le groupe s'est soudé autour de ce fantasme, jusqu'au point de faire grève tous ensemble (« on est pas bien ensemble il faut nous séparer mais on reste tous ensemble pour le signifier »). Même lorsqu'ils étaient « en grève » et ne venaient pas au groupe, les patients restaient ensemble à l'extérieur. Je nommerai cet état psychique la désillusion groupale. Je ne pourrais pas plus développer à ce propos au sein de ce travail, mais j'espère pouvoir le faire à une autre occasion.

impasse. Plus précisément, l'analyse de ces groupes a montré que le « groupe-musique », après l'avoir atteint, est un idéal vers lequel les patients tendent sans arrêt. Autrement dit, cet idéal devient *inatteignable* une fois réalisé. Est-ce la raison pour laquelle la bascule ne peut opérer ? La « désillusion », qui est arrivée dans deux groupes (MAG1 et MAG2), fût liée, me semble-t-il, à l'incapacité du groupe de prétendre à nouveau au groupe-musique. Le groupe se plaint alors de la répétition, de « l'ennui mortel »[199], d'abord de leurs propres improvisations, puis – ne voyant aucune transformation opérer – du dispositif lui-même, et enfin, du thérapeute.

> Dans le groupe MAG2, les adolescents, après un temps de grève pendant lequel d'abord ils refusèrent d'improviser, puis de venir au groupe, demandèrent finalement à changer de médiation[200], que je leur propose un nouveau support. Après une longue discussion en équipe, je leur ai proposé un temps d'écoute musical avant d'improviser, mais cela ne suffit pas à modérer leur désillusion et le groupe se disloqua complètement au bout de quelques séances. Aujourd'hui, je me rends compte que cette fin violente de groupe aurait pu se dérouler autrement si j'avais été capable d'interpréter leur impossibilité à atteindre l'unisson (bien trop idéalisé).

La considération précédente qui s'ajoute aux observations susmentionnées (en particulier le troisième point) m'amène à me décaler quelque peu de l'hypothèse de J.-B. Chapelier. Il me semble que le groupe d'adolescent n'est pas tant « bloqué » dans l'état psychique de l'illusion groupale que dans celui du *paradis perdu*. Je fais ici référence au poème de John Milton « Le paradis perdu » (*Paradise lost*) publié en 1667 qui, en particulier, renvoie à la chute d'Adam et Ève sur Terre dans le récit de la Genèse. Chassés du paradis par Dieu après avoir croqués dans le fruit de l'arbre défendu, Adam et Ève voient ce qu'ils ont perdus en découvrant la mortalité, la sexualité et la souffrance. Je crois que la « chute » rend bien compte des enjeux du pubertaire.

Pour rappel, l'illusion groupale se verbalise par les membres du groupe sous la forme suivante : « Nous sommes bien ensemble ; nous constituons un bon groupe ; notre chef […] est un bon chef » (Anzieu, 1975, p. 76). Si cela survient dans mes groupes, je ne peux pas dire que c'est la forme qui s'impose, *a contrario* d'un autre fonctionnement que propose de nommer le paradis perdu. À mon sens, le paradis perdu serait un état psychique organisé par

[199] Une patiente formulera ainsi son ressenti dans ce moment groupal où tous se plaignaient de la répétition de leurs improvisations séances après séances.
[200] J'ai eu le « malheur » de leur demander ce qu'ils revendiquaient.

le fantasme originaire de retour dans le ventre maternel[201]. Dans les groupes, ils s'observent par ce besoin constant de retrouver l'unisson (pour vouloir le retrouver, il faut d'abord l'avoir trouvé), sans jamais y parvenir. En reprenant la théorie de R. Kaës (2015), il me semble que deux alliances inconscientes régissent ce fonctionnement psychique groupal : une *alliance offensive* (le groupe s'organise pour réaliser ce projet de retrouver l'unisson), qui se joue, dans mes groupes, au niveau verbal ; et, dans le même mouvement, une *alliance défensive*, un pacte dénégatif (les membres du groupe s'accordent pour ne pas réaliser le désir de retrouver l'unisson), qui se joue plutôt au niveau sonore. Il me semble que la première alliance est préconsciente-consciente, alors que le pacte dénégatif est profondément inconscient et œuvre pour que le paradis reste bien perdu.

À un niveau préconscient-conscient, le paradis perdu serait verbalisé sous la forme suivante : « Nous sommes un mauvais groupe ; nous n'y arrivons pas ; nous ne sommes pas bien ensemble ; notre thérapeute est un mauvais thérapeute ; *mais nous allons y parvenir* ». À mon sens, cette forme renvoie à ce que l'on pourrait nommer une *désillusion groupale*. Le groupe n'est pas *bien*, mais *ensemble* (la source de plaisir étant projetée à l'extérieur). C'est une verbalisation d'une patiente dans l'un de mes groupes qui m'a amené à formuler ainsi cette idée : après une improvisation, elle dit (et les autres membres du groupes acquiescèrent) : « c'était nul, on était pas bien, mais, au moins, on était ensemble ». Il ne me semble pas qu'il s'agisse du *pendant* de l'illusion groupale, les « fantasmes de casses » (Anzieu, 1975), mais plutôt le *négatif* de l'illusion groupale[202]. Le groupe MAG2 s'est soudé autour de ce fantasme de désillusion groupale, jusqu'au point de faire grève tous ensemble. « En grève », les patients ont d'abord refusé de jouer puis ne venait plus au groupe, restant *ensemble* à l'extérieur.

S'il me semble que les groupes MAG1 et MAG2 ont procédé dans cet état psychique du paradis perdu[203], son aboutissement a été quelque peu différent. Dans le premier cas (MAG1), la désillusion groupale est restée vivante jusqu'à la fin du groupe. Dans le second cas (MAG2), celle-ci n'a pas tenue, l'illusion de réussir à retrouver l'unisson ne put soutenir la désillusion d'être un mauvais groupe. Je pense que cette différence fût liée à ma posture dans ces deux groupes. Dans le premier, j'étais stagiaire et le groupe prenait fin avec la fin de mon stage qui avait été énoncé dès le départ. Dans le second groupe, j'étais psychologue, et

[201] Je reprends ici la conceptualisation de D. Anzieu (1975) selon laquelle il y aurait cinq organisateurs psychiques inconscients du groupe parmi lesquels les fantasmes originaires.
[202] Il me semble que cet état psychique s'observe dans les groupes naturels avec les mouvements de grève.
[203] Je crois que dans le groupe MAG3, le paradis n'est pas perdu, comme si la « chute » n'avait pas eu lieu.

ce groupe n'avait pas de date de fin posée. Je pense que le fonctionnement en dés-illusion groupale est trop coûteux psychiquement pour que le groupe procède continuellement avec. Dès lors, à la désillusion groupale se substitut les « fantasmes de casse » (Anzieu 1975) : « notre groupe est un mauvais groupe à cause du thérapeute ; il doit être détruit ».

> Finalement, il y eût une « dernière séance » (du groupe MAG2). Les patients, contraints par leurs soignants référents, « acceptent » de venir à une dernière séance pour « au moins dire au revoir ». Une patiente est venue avec des bonbons, des « langues de chats », dit-elle. Ça promets, me dis-je. Et, en effet, la communication est d'abord difficile dans le groupe, les bonbons collant à leur palais. Aucun n'a de musique à faire partager au groupe aujourd'hui. J'en met une [Tigran Hamasyan : The Cave of Rebirth[204]]. « C'est le calme après la tempête », exprimera d'emblée Camille à la fin de l'écoute. « Ça m'a fait penser au cycle de la vie : au départ on peut penser à l'insouciance de l'enfance, puis, ensuite, les turbulences de l'adolescence… jusqu'à la fin de vie et puis une renaissance », dira Jean (dans une proximité étonnante avec le titre même de la musique[205]). Ils associent alors sur les études scientifiques sur la musique et les musiques utilisées pour « apaiser » et aussi pour « faire pousser des plantes ». Nous passons à l'improvisation. Élise, la meneuse du groupe pendant le temps de la grève, exprime à nouveau son mécontentement ; elle ne souhaite pas improviser : « si j'avais su, je ne serais pas venue ! ». Toutefois, elle est fortement encouragée par les autres : « fais un effort c'est la dernière ». Finalement, elle prendra le guïro qu'elle grattera très intensément pendant la première minute de l'improvisation, masquant totalement le son des autres instruments, avant de s'arrêter pour ne plus rejouer lors des quatre minutes restantes. Les trois autres patients arrivent à trouver un mode de relation : ils réalisent un dialogue sonore à trois en imitant, les uns à la suite des autres, les notes de chacun. En particulier, Camille et Clémence retrouvent leur « complicité », grâce à leur choix conscient de prendre deux instruments très similaires (le métallophone et le pianot'), utilisées pendant de nombreuses séances auparavant : « on a retrouvé notre côté « tic et tac[206] » ! », dit d'ailleurs l'une d'elles. Jean, au synthétiseur, demande d'emblée à retrouver le « mode drôle », ce mode qui avait été utilisé à partir de la cinquième séance[207] (alors même que Jean n'était pas présent à cette séance), et quelques fois après, et qui avait suscité un véritable plaisir à jouer dans le groupe (l'effet sonore fondateur de l'illusion groupale). Les associations qui suivent l'improvisation évoquent la question de

[204] Le titre en dit long sur mon contre-transfert. Jusqu'au dernier moment, l'espoir ne m'a pas quitté de réussir à ressouder le groupe, comme si je pouvais leur faire vivre une « renaissance », accomplir avec eux l'illusion groupale.
[205] Étonnante car il s'agit d'une musique instrumentale, aucune parole n'aurait pu l'aiguiller dans ses propos. De plus, aucun membre du groupe ne connaissant ce titre.
[206] Elles font référence au duo infernal et inséparable de tamias (créé par les studios *Disney*, en anglais *Chip and Dale*), voisins perturbateurs de Donald Duck, presqu'en tout point semblable.
[207] Qui a été présentée précédemment (cf. 2.3).

l'indifférenciation, en particulier entre Clémence et Camille. Lorsqu'Élise exprime un avis négatif sur le groupe, elle est vite rattrapée par l'un des membres, par exemple : « ça m'a complètement déprimée, surtout à la fin quand Jean a mis le « mode orgue » » ; « ah bon ? Moi, j'ai pensé aux musiques jouées lors des cérémonies de mariage », lui rétorque immédiatement Clémence. Le groupe se termine par des associations sur le plaisir de la fin de l'école et des vacances qui arrivent.

Dans cette dernière séance, les thèmes qui ont porté le groupe dans sa fondation (les bases de l'illusion groupale dans ce groupe) reviennent à travers le choix des instruments (en particulier du synthétiseur[208]), la question de l'indifférenciation (en particulier entre Clémence et Camille), et le jeu en imitation. Les associations après l'écoute musicale sont particulièrement intéressante à prendre en considération dans cette dynamique : la musique ferait revenir le calme ; elle pourrait apaisée ; et, elle aide à « pousser » (grandir ?) voire à « renaitre » (la mort est annulée). D'ailleurs, il me semble que Jean parle du déroulé du groupe par son association sur « le cycle de la vie », en omettant le temps adulte et en postulant une renaissance qui évite la confrontation à la mort après la fin de vie. Même Élise, qui garde fermement sa posture en contre, est empêché par le groupe de trop l'exprimer. D'ailleurs, les verbalisations après la réécoute en sont une illustration. Les patients se rendent compte seulement à ce moment de l'intensité du jeu d'Élise au guïro, qu'ils n'auraient pas entendus pendant le temps de l'improvisation. « Tu as essayé de nous faire taire mais on a résisté », lui dira même Clémence. La fin du groupe est rapidement traitée, à travers le plaisir qui lui est corrélatif de la fin de l'école et des vacances.

Je reviens à mon hypothèse. J'ai retrouvé chez R. Kaës (1973) des réflexions très proches de celles que je viens d'élaborer sur la spécificité du groupe à l'adolescence[209]. Celles-ci me permettront de relier mes observations à la question du groupe vocal familial. Pour R. Kaës, « c'est à l'adolescence que le groupe se définit le mieux comme un objet de retour (de régression) vers les modalités relationnelles et expressives les plus anciennes » (Kaës, 1973, p. 206), c'est-à-dire l'objet originaire (la mère). Le groupe, en se constituant comme un bon objet, retrouve l'objet originaire maternel. C'est alors que les processus et fantasmes propres à la position dépressive se réactive, car « se profilent la menace d'une nouvelle perte et le travail d'un nouveau deuil. À peine retrouvé, l'objet maternel groupal est

[208] On peut penser qu'avec cet instrument, Jean présentifie le patient qui s'en est beaucoup servi tout au long du groupe, absent aujourd'hui.
[209] L'analyse de groupe de formation révèle ces spécificités du groupe d'adolescents, car « la situation de groupe de formation replace les participants en situation d'adolescence » (Kaës, 1973, p. 169).

à perdre irrémédiablement » (ibid., p. 207). L'échec de ce travail de deuil, comme il arrive en particulier à l'adolescence, conduit les membres du groupe à « se fermer les yeux pour ainsi s'accrocher désespérément à la toute-puissance d'un *paradis perdu*[210] » (Bigras, 1968, cité par ibid., p. 207). Alors, se fomentent une « quête incessante de l'objet perdu, du groupe-mère ». Finalement, les membres s'organisent autour de la nostalgie d'un groupe néo-paradisiaque ; rêve d'un retour au temps de l'origine, d'avant la « chute » (pubertaire), c'est-à-dire d'avant la mort, la sexualité et la souffrance.

À partir de mes observations, de l'hypothèse énoncée et renforcée par les considérations de R. Kaës, je reviens maintenant à la question du groupe vocal familial à l'adolescence.

Si, dans le transfert, le groupe de musicothérapie analytique révèle particulièrement le groupe vocal familial intériorisé des participants, comme je l'ai précédemment montré, les observations peuvent témoigner que, dans le cas de mes groupes d'adolescents, c'est le groupe vocal familial originaire[211] (la voix-mère) qui ferait retour. Si « l'espace groupal est celui du corps maternel » (Kaës, 1973, p. 209), je pense que la musicothérapie analytique de groupe (et peut être spécifiquement à l'adolescence ?) convoque plus particulièrement l'un de ses objets partiels : la voix. Autrement dit : *le groupe est une voix*. La situation groupale suscite la régression à cette voix-mère, mais dans le cas de mes groupes, il semblerait que son deuil soit impossible à élaborer (on peut d'ailleurs penser que si c'est la voix-mère qui fait retour, cela signe bien l'échec de l'élaboration de la position dépressive qui est, pour M. Klein, corrélative à la constitution de l'objet total). Dès lors, les adolescents s'aventurent dans cette incessante quête de retrouver cette voix-mère, objet pourtant bien perdu avec l'entrée en fonction du pubertaire. Toutefois, cette quête serait, dans un mouvement conjoint, *suspendue* par le pacte dénégatif, qui s'agit dans et par le sonore, posant l'interdit de retrouver ce paradis perdu. Je crois que cette alliance inconsciente, qui agit en paradoxalité avec la quête du groupe, me semble protéger les patients de la réalisation de cette quête qui les contraindraient à la confrontation au groupe vocal familial originaire et donc à l'exigence d'un travail de deuil, car le groupe, malgré tout, à une fin. Dans le premier groupe (MAG1), cette fin a été prononcée dès le départ (la fin de mon stage), permettant aux patients l'économie de ce travail

[210] C'est moi qui souligne.
[211] Je préfère ici utiliser ce terme, que j'ai introduit précédemment, plutôt que celui d'É. Lecourt de « groupe-musique originaire » afin d'éviter une confusion dans les registres. En musicothérapie analytique de groupe, le « groupe-musique originaire » renvoie à ce moment où le groupe et la musique ne font qu'un (l'illusion groupale). Or, on l'a vu, je n'ai pas retrouvé cet état psychique spécifique dans mes groupes.

de deuil en se maintenant dans le fonctionnement de la dés-illusion groupale. Dans le second groupe (MAG2), cette fin, non directement prononcée, entraverait cette possibilité économique, il faudrait dès lors l'agir avant d'être agie par elle[212]. Dans un cas comme dans l'autre, l'exigence du travail de deuil lié à la potentielle perte du groupe vocal familial originaire est évincée.

*

À l'issue de cette partie relative au groupe vocal familial à l'adolescence, j'ai bien le sentiment d'avoir posé beaucoup de questions encore en attente de réponses. Ici, mon souci était surtout de rechercher une conceptualisation qui puisse servir d'outil dans le travail clinique avec des adolescents, en psychothérapie et/ou en musicothérapie analytique de groupe. Je résumerai cette conceptualisation en trois points :

1. Le processus d'adolescence implique l'exigence d'un réaménagement du groupe vocal familial. Les états de la voix de l'adolescent dans sa famille pourrait donner à entendre la contrainte qu'implique ce réaménagement : la voix de l'enfant pubère (se) module autant que le groupe vocal familial lui accorde. Notamment, la pathologie de la mue faussée signerait l'impasse du processus d'adolescence du groupe vocal familial, ce que j'ai souhaité illustrer avec le cas de Victor.

J'ai proposé d'élargir la notion de « groupe vocal familial » (Lecourt, 1994) avec celle de *corps sonore familial* permettant de conceptualiser la dimension de « l'entendu » dans la famille. La puberté impliquerait l'exigence d'une intégration psychique des transformations du corps sonore familial, étant donné que les bruits émis et/ou perçus de/par l'adolescent non plus la même valeur qu'au temps de l'enfance ; désormais, ils exposent le sexuel génital.

2. De la scène externe du groupe vocal familial (le corps sonore familial), j'ai aussi cherché à conceptualiser sa scène interne, en m'appuyant sur la notion de « plurivocalisme interne » (Richard, 2000). Le processus d'adolescence implique l'exigence d'un travail de

[212] Il faudrait remettre en question cette hypothèse qui pourrait être comprise par d'autres éléments propres au groupe, car si la « fin » n'a pas été établie au départ du groupe, les adolescents suivent avec cette institution un rythme scolaire (et pour de nombreux groupes thérapeutiques dans l'institution, le fin du groupe est corrélative à la fin de l'année scolaire). Toutefois, à défaut d'une possibilité d'élaboration plus poussée sur ces éléments autres qui pourraient expliquer cette fin de groupe, je me restreindrai à cette hypothèse, et me laisse l'opportunité de revenir sur ce travail plus tard. Je dirai seulement qu'un niveau n'a pas du tout été analysé dans ces observations, la question du travail de perte et de deuil chez les thérapeutes (moi et la co-thérapeute du groupe) tant dans le contre-transfert que dans l'inter-transfert. L'exigence de ce travail me paraît nécessaire pour vraiment comprendre les enjeux des processus psychiques groupaux.

deuil des objets internes parentaux. À partir du cas de Daniel, j'ai cherché a montré que les symptômes hallucinatoires de la psychose pubertaire pouvait signer l'échec de ce travail de perte. En outre, l'étude du « pathologique », amènerait à une conceptualisation du processus normal : l'adolescent, pour garantir la continuité de son processus de subjectivation, devrait se déprendre des voix parentales de son enfance afin de pouvoir internalisé un surmoi non directement rattaché aux objets parentaux incestueux. Au-delà de s'y rendre sourd, le processus d'adolescence exige la conflictualisation de ces différentes voix qui composent son psychisme afin que la sienne puisse émerger, un je identifiant capable d'interprété de sa propre voix le je identifié.

3. Le dispositif de musicothérapie analytique de groupe m'a permis de pousser plus loin cette hypothèse, dans la mesure où il offre l'opportunité d'une investigation plus en profondeur des niveaux de structuration psychique. En effet, j'ai cherché à montrer que la situation groupale, avec la particularité du médium sonore, pouvait impliquer un retour (une régression) vers les modalités plus anciennes du groupe vocal familial. Mes observations de différents groupes d'adolescents m'ont amené à proposer l'hypothèse de la réactivation, dans et par le groupe, du fonctionnement du groupe vocal familial originaire (la voix-mère). J'ai analysé, dans mes groupes de musicothérapie analytique, la prégnance d'un état psychique, le *paradis perdu*, qui témoignerait de la quête incessante des adolescents de retrouver la voix-mère, objet perdu dont ils n'arriveraient pas à faire le deuil.

À nouveau, le pathologique informerait des processus normaux. En effet, il me semble que l'entrée en fonction du pubertaire implique la revisite de cet archaïque, le groupe vocal familial originaire, qui permettrait au sujet, si tout se passe bien, de traiter son deuil. Dans les cas où l'accès à ce processus se traduit par une impasse (comme cela semble le cas des patients hospitalisés que j'ai rencontrés), le dispositif thérapeutique de musicothérapie analytique de groupe offrirait aux adolescents l'opportunité d'une élaboration (une perlaboration[213] ?) de ce travail de perte et de deuil.

[213] Au sens de J. Laplanche et J.-B. Pontalis (1967, pp. 305-306), la perlaboration (*durcharbeitung*) renvoie au « processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite ». Il me semble que l'on pourrait ouvrir cette notion du seul effet interprétatif dans la cure à la cure elle-même (et, dès lors, à toutes pratique thérapeutique d'orientation analytique) – tel que ces auteurs le précisent lorsqu'ils écrivent : « la perlaboration est constante dans la cure ». La perlaboration correspondrait au troisième processus de l'action thérapeutique dans l'analyse après la remémoration (des souvenirs) et la répétition (dans et par le transfert). Dès lors, je crois que la perlaboration pourrait se définir comme un travail de *transformation* de ce qui se répète dans l'analyse et/ou dans tout traitement d'orientation psychanalytique. Formulée ainsi, cette proposition rejoindrait pleinement les propos même de Freud : « de toutes les parties du travail analytique, elle [la perlaboration] est pourtant celle qui exerce sur les patients la plus grande influence *modificatrice* [je souligne] » (Freud, 1914b, p. 115).

Chapitre 4.

La leçon de musique.

Des voies possibles d'intégration de la violence sonore : du *sonore pubertaire* au *sonore adolescens*

Au sein du chapitre précédent, j'ai cherché à conceptualiser la *violence sonore pubertaire* et de ses effets d'un point de vue intrapsychique, intersubjectif et transsubjectif. S'en dégageait l'hypothèse principale selon laquelle les transformations du corps sonore à l'adolescence provoqueraient le perçage de l'enveloppe sonore du soi, entrainant dès lors, un réaménagement « radical et nécessaire » de l'identité sonore du sujet. Si celle-ci se doit d'intégrer psychiquement le sexuel génital que le corps impose, ce sont les voies possibles d'intégration qui vont maintenant nous intéresser. En référence à la dichotomie que propose P. Gutton pour décrire le processus d'adolescence, je propose l'hypothèse d'un *sonore adolescens* comme travail d'élaboration de la violence du *sonore pubertaire*, dont le but est de le « désexualiser » et de lui offrir des voies d'intégration (on pourrait aller jusqu'à dire ici de sublimation). Dans l'article princeps de F. Marty (1997) à ce sujet, ce dernier écrit que le sonore attaque autant qu'il construit l'adolescent. Je dirais que *« l'attaque » est au sonore pubertaire ce que la « construction » est au sonore adolescens*.

J'élis deux voix possibles d'intégration de la violence sonore pubertaire : la musique et le langage. Cette proposition s'inspire nettement de celle d'É. Lecourt (1987) de « l'enveloppe musico-verbale » comme seule possibilité pour le sonore de faire enveloppe. Je montrerai dans cette partie la manière dont la musique et le langage peuvent être, d'un côté, le moyen de transformer la violence sonore pubertaire, ou, de l'autre, devenir une impasse (ce qu'illustreront les cas cliniques).

Je pense que la musicothérapie analytique de groupe peut être appréhendée comme une troisième voie possible d'intégration de la violence sonore pubertaire, en particulier pour les adolescents dont le pubertaire a provoqué des troubles psychiques graves. En effet, ma pratique de quatre ans auprès d'adolescents dans différentes institutions m'a amené à l'hypothèse que ce dispositif, en actualisant par et dans le sonore l'ébauche d'un travail sur les limites du soi, offrirait aux adolescents un espace dans lequel ils peuvent exprimer et transformer toute la violence de l'énergie pulsionnelle en créativité. Du chaos à la musique en passant par le bruit, l'adolescent, dans le groupe, ferait l'expérience de la double valence à la fois destructrice et fondatrice du sonore afin de mieux s'approprier son corps, sa pensée, son espace tout en cultivant un lien identifiant et contenant avec le groupe de pairs. Si les limites de cet essai ne me permettront pas de plus élaborer ce point, j'espère que les différentes séances de musicothérapie dont je me suis servi tout au long de ce travail en témoigneront.

1. Vives et vertus de la musique à l'adolescence

« Curieusement : la musique protège des sons »
Pascal Quignard, 1996, p. 101.

Introduit dès ses premiers écrits psychanalytiques, la « sublimation » est le concept par lequel Freud propose de comprendre les racines des activités culturelles et intellectuelles du sujet humain. Emprunté à la chimie pour désigner le procédé qui fait passer un corps de l'état solide à l'état gazeux, le terme renvoie aussi à celui de « sublime » employé en particulier dans le champ des beaux-arts (Laplanche, Pontalis, 1967). La sublimation, en psychanalyse, désigne ce procédé par lequel la pulsion est dérivée de son but sexuel pour se mettre au service d'activités socialement valorisées (Freud, 1909). Il s'agit de l'un des destins de la pulsion (Freud, 1915b), au fondement de l'accès à la civilisation (Freud, 1909, 1930). Avec la formation réactionnelle, la sublimation correspond à l'un des processus psychiques de la période de latence (Freud, 1905a). Ainsi, comprend-t-on que, pour Freud, ce processus porte principalement sur les pulsions partielles qui ne réussiraient pas à s'intégrer à la pulsion génitale. La théorie du processus d'adolescence invite à reconsidérer ce postulat. Ainsi, pour A. Birraux (1996), « l'objet culturel » détient une fonction capitale pour la résolution du processus d'adolescence, en ce qu'il permet une dérivation des buts sexuels pubertaires vers des activités l'ancrant dans la culture et la civilisation. L'hypothèse d'une « seconde latence » proposée par les théoriciens du processus d'adolescence convoque l'idée qu'il y aurait, pendant cette période, une sorte de seconde sublimation. Celle-ci serait alors propre au processus d'*adolescens* (Gutton, 1996, 2008).

Or, parmi l'ensemble des objets culturels dont l'adolescent use depuis les origines de la civilisation[214] et quelle que soit sa culture[215], il y a la musique. Alors, pourquoi la musique résonne-t-elle de manière si spécifique chez les adolescents d'hier et d'aujourd'hui ? Sans prétendre à y répondre de manière exhaustive, je partirai des enjeux de l'expérience sonore adolescente dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, pour formaliser des hypothèses sur les

[214] Cf. Les jeunes filles de Spartes (Chapitre 5).
[215] On en trouvera une illustration avec le rituel de passage du bwiti des Fang du Gabon (Mifune, 2012).

origines de l'expérience musicale à l'adolescence[216].

Dans son essai philosophique sur la musique, F. Wolff (2015) se demande pourquoi « partout où il y a des hommes, il y a de la musique ». Il propose l'hypothèse que la musique s'origine dans l'appréhension de l'être humain pour son univers sonore. « L'univers sonore n'est pas immédiatement bien ordonné, mais il n'est pas d'emblée bien habité. L'ordre du sonore devra donc être entièrement *créé*. Ce sera la musique », écrit-il (Wolff, 2015, p. 42). À l'origine, il n'y a pas d'enveloppe sonore, il y a la violence sonore ; le sonore est un perceur d'enveloppe que la musique tente de transformer. Déjà, le bébé use des sons, des gazouillis au babil, pour tenter de maîtriser et ainsi d'habiter « cet univers si étrange » (ibid., p. 45) qu'est l'espace sonore. Ce plaisir du bébé a « *faire* du bruit », écrit le philosophe, se trouve à l'origine du plaisir musical. « Au commencement de la musique, avant le verbe, était le corps » (ibid., p. 95) ; je dirais : le *corps sonore*. Finalement, F. Wolff rejoint la définition que donne P. Quignard à la musique : « quelque chose de moins sonore que le sonore. Quelque chose qui lie le bruyant » (Quignard, 1996, p. 24) ; et plus loin ce dernier écrit : « Curieusement : la musique protège des sons » (ibid., p. 101).

L'ensemble de l'œuvre de P. Quignard peut se concevoir comme un essai sur les origines de la musique en l'homme. En partant du postulat que la musique « fait mal » et « dit le mal » (Quignard, 1996, p. 218)[217], l'écrivain se distingue nettement du discours de Platon plus universel sur la musique : « la musique donne une âme à nos cœurs et des ailes à la pensée » (cité par, Brami, 2012). Pour P. Quignard, la musique ne va pas sans « haine » et ainsi informe l'homme de son rapport au monde et surtout, de son rapport à la mort (ibid.). Or, l'expérience paradigmatique de la relation de l'homme à la mort se fonde dans une expérience du corps sonore spécifique à l'adolescence : la mue de la voix[218]. Dans *La leçon…* puis dans *La haine…*, P. Quignard nous offre un témoignage merveilleux de sa propre

[216] En cela, je me différencie nettement d'autres chercheurs qui ont pu entreprendre cette même démarche d'une compréhension des fonctions de la musique à l'adolescence (en psychologie). Par exemple, S. Laiho (2004), à partir d'une synthèse de l'ensemble de la littérature (anglo-saxonne) à ce sujet, a proposé une catégorisation des fonctions psychologiques de la musique à l'adolescence en quatre champs distincts : les relations interpersonnelles, l'identité, le champ émotionnel et l'agentivité (*agency*). Une autre revue de la littérature (anglo-saxonne) plus récente (Miranda, 2013) propose des conclusions très proches de la première.

[217] Il est à noter que déjà que le psychanalyste P.-P. Lacas (1977) formulait un postulat assez proche de celui de P. Quignard, à l'instar de F. Perrier qui, dans « Musique déjouée ? » écrit entre autres : « la musique *affecte et mobilise*. Mais les deux derniers verbes ne sont pas à entendre comme signifiants d'un militarisme ni d'une militance. Car la musique *désaffecte et démobilise* aussi. » (Perrier, 1978, p. 36).

[218] *La haine de la musique* s'inscrit dans la suite (et fin) directe de son ouvrage *La leçon de musique* dans lequel « [il] traite de la mue ».

expérience sonore et musicale de l'adolescent qu'il fût[219]. Je le cite : « Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue. » (Quignard, 1996, p. 154). La mue est, pour P. Quignard, un traumatisme qui donne une réponse à la question « pourquoi la musique ». La musique répare la mue, explique-t-il, la musique permet de « muer la mue même » (Quignard, 1987, p. 34) : « les hommes composent avec la voix perdue. On les appelle les compositeurs. Ils recomposent autant qu'ils le peuvent un territoire sonore qui ne mue pas, immuable » (Quignard, 1996, p. 155)[220].

Je m'inscris dans ce « paradoxe quignardien du discours sur la musique » (Brami, 2012) en proposant l'hypothèse que *l'expérience musicale à l'adolescence s'origine dans la violence sonore pubertaire*. En outre, l'œuvre de P. Quignard témoigne que la création musicale repose toujours sur cette ligne de crête entre violence et créativité, entre souffrance et plaisir, et qu'elle ne présume en rien d'une transformation subjectivante. À mon sens, cette expérience, du normal au pathologique, s'inscrirait dans le « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011) de tout adolescent.

La « musique adolescente » serait l'une des deux modalités – avec le langage – de ce que je propose de nommer le *sonore adolescens*. À l'instar de L. Petit (2019), je considère la « musique adolescente » non pas comme une entité sociologique imprécise recouvrant les musiques écoutées par les adolescents (je ne crois pas en l'existence d'une « musique adolescente »), mais plutôt comme la fonction que la musique (écoutée et/ou produite) détient au sein du processus d'adolescence. Celle-ci, j'en fais l'hypothèse, permettrait d'intégrer, disons même de *sublimer*, la violence sonore pubertaire.

Cette proposition est pleinement inspirée de celles d'autres auteurs. Par exemple, pour F. Marty, « la musique représente un exemple de compromis souvent réussi entre violence et créativité, à l'image même du processus d'adolescence. […] la musique est l'expression de la créativité adolescente qui domestique l'énergie qui est à la source de son propre développement » (Marty, 1997a, p. 117). Très proche de l'hypothèse de F. Marty est celle d'O. Douville (2007) pour qui, la musique est le résultat de la projection sur la sphère sociale de la pulsionnalité propre à l'adolescence, qui permet tout autant de l'exprimer que de la

[219] Ses souvenirs semblent faire retour suite à l'adolescence de son fils (et de sa mue), ce qu'il mentionne dans *La leçon…* (p. 28).
[220] Je reviendrai plus précisément à ce sujet dans le chapitre consacré à la voix (Chapitre 6, en particulier 3.2).

canaliser. Ces hypothèses s'inscrivent dans une écoute psychanalytique des musiques adolescentes. Si l'on suit les différents auteurs qui se sont penchés sur le sujet, deux styles de musique seraient propres à cette période : le rap et la techno (Castarède, 2011 ; Douville, 2007 ; Lecourt, 1982 ; Marty, 1997a ; Schiltz, 2000, 2008 ; Vivès, 2009). Ces auteurs s'entendent pour dire que ces deux styles de musiques ne répondent pas aux mêmes caractéristiques spécifiques de l'adolescence. En effet, le rap serait du côté du corps, du rythme, de la répétition, alors que la techno serait plutôt à référer du côté de l'Éros, des pulsions de vie, mais sous la forme de l'indifférenciation. La musique à l'adolescence peut être entrevue comme une « nourriture » qui, dans certains cas, peut prendre l'allure d'une drogue (Lecourt, 1982). Ainsi, l'intensité sonore recherchée par certains adolescents peut correspondre à une « mise en sourdine de l'appareil psychique » (Lecourt, 1982, p. 97). Dans cette fusion établie avec l'environnement sonore, l'adolescent perdrait son sentiment d'identité. M.-F. Castarède (2011) semble plus nuancée sur cette question et souligne l'évolution des goûts musicaux pendant l'adolescence, dont elle reprend les deux phases établie par P. Gutton. Musicalement, le *pubertaire* se traduirait par la prédilection pour le rythme et l'intensité sonore (hard rock, trash, heavy métal, rap, techno), prototype de la destructivité, marquant la distance avec les parents ; l'*adolescens* se traduirait par une préférence pour la mélodie « plus élaborée qui signera la réconciliation avec soi-même et le monde adulte » (Castarède, 2011, p. 133). P. Givre (1998), quant à lui, ne différencie pas ces genres musicaux et considère que chacun d'entre eux, parce qu'ils revendiquent une identité singulière, seraient moteurs du processus de subjectivation.

Je le disais précédemment, ce qui m'intéresse n'est pas tant d'étudier les « musiques adolescentes », mais sa fonction, c'est-à-dire la musique *à* l'adolescence plutôt la musique *de* l'adolescent. Je propose de pousser un peu plus loin les hypothèses des auteurs susmentionnées en disant que si la musique est l'objet culturel adolescent par excellence[221], c'est parce que le sonore attaque particulièrement l'enfant pubère. Autrement dit, c'est parce que le pubertaire fait particulièrement effraction par la voie sonore que la musique devient un recours nécessaire à son intégration. Mais, comme je le disais précédemment à partir des écrits de P. Quignard, la musique peut autant être objet de transformation et de sublimation qu'un objet de destructivité (addiction, emprise, surdité).

Cette hypothèse s'inscrit dans la lignée des travaux d'É. Lecourt. En réponse aux

[221] Pour accepter cette hypothèse, il est nécessaire d'accepter ce postulat. Une étude longitudinale en sociologie menée par P. Mercklé (2010) a contribué à en démontrer sa pertinence.

limites de la notion d'enveloppe sonore de D. Anzieu, elle propose l'existence d'une « enveloppe musico-verbale » :

> Parler d'enveloppe sonore, c'est bien arriver, à l'intérieur du vécu sonore, à un niveau de mentalisation qui assure – sans recours nécessaire aux autres sens – surface, continuité et contenance. Je pense que ce niveau n'est véritablement atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique […]. (Lecourt, 1987, p. 235).

Si le code verbal et le code musical constituent les deux « faces » de l'enveloppe musico-verbale, il est possible de les scinder en parlant d'enveloppe verbale et d'enveloppe musicale (ibid.). Les élaborations d'É. Lecourt concerne en particulier la constitution de l'enveloppe musicale dans les premiers chapitres de la vie. Le sonore fait enveloppe pour le nouveau-né, en s'appuyant sur le code verbal et le code musical de sa famille. « L'élargissement de l'environnement au groupe sociétal achèvera leur développement, et assurera leur mise en forme », conclut-elle (ibid., p. 246). Cette conclusion m'apparaît comme une ouverture vers laquelle je souhaite tendre dans cet essai. Il me semble que c'est à l'adolescence que s'opère ledit « élargissement ». Toutefois, je ne pense pas qu'il s'agit seulement d'un élargissement, mais surtout d'une (re)conquête de l'enveloppe sonore percée par la puberté. La musique, écoutée et/ou produite, offrirait dès lors cette possibilité à l'adolescent d'intégrer, de transformer et de mettre au service de la culture, la violence sonore pubertaire.

La musique à l'adolescence me semble être à envisager comme un acte de création qui prend sa source dans les transformations du corps pubère et dont le but est son intégration psychique[222]. Je rejoins les considérations de P. Gutton (2008) sur la créativité adolescente, lorsqu'il postule que celle-ci s'origine dans deux processus complémentaires : la sublimation et l'idéalisation. D'un côté, la sublimation, en faisant dériver la force pulsionnelle pubertaire, offre à l'adolescent la possibilité de déployer son « originalité » (sa différence). De l'autre, l'idéalisation, qui ne travaille non pas sur le but de la pulsion mais sur son objet même, permet à cette originalité de l'adolescent d'être partageable. Autrement dit, « créer suppose l'association d'une dérive originale, innovante (sublimation) et d'une rencontre avec l'Autre (idéalisé) » (Gutton, 2008, p. 21). Pour devenir expression de cette créativité adolescente, la musique devrait dès lors répondre à ces deux critères.

> Je pense à cette jeune patiente de treize ans qui avait pour seule source de plaisir l'écoute d'un groupe de musique de pop japonaise. Si au départ, je trouvais cela « bon signe », je me suis

[222] On retrouve avec la musique ce que j'avançais précédemment concernant l'esthétique du corps (cf. Chapitre 1)

vite aperçu que cette musique n'était aucunement un objet de partage avec un autre (ou plus). Je n'ai moi-même (pour l'instant) pas pu avoir accès à un éventuel partage de cette passion musicale.

Je pense aussi à un autre patient de dix-neuf ans qui participait à l'un de mes groupes de musicothérapie analytique. Ses soignants référents l'avaient poussé à venir au groupe, en raison de son « amour pour la musique et, en particulier, pour la guitare ». Il venait à chaque séance avec sa guitare dont il ne pouvait jamais se détacher. Il en jouait tout le temps, toute la journée, c'était presque devenu une drogue. D'ailleurs, de la drogue, il en consommait beaucoup. Ledit amour pour la musique ressemblait plutôt à une addiction à la guitare. Pendant les séances, il jouait des morceaux appris, sans être à l'écoute de ce qui s'improvisait dans le groupe. Son jeu ne me semblait aucunement être un objet de partage pour les autres dans le groupe. Le changement a eu lieu lorsqu'à une séance, il pu poser sa guitare et prendre un des instruments mis à disposition pour le groupe. Plus encore, lorsqu'il accepta de prêter sa guitare à un autre patient qui voulait l'essayer. Enfin, lorsqu'il proposa à ce même patient de lui enseigner quelques accords. Ce patient fût hospitalisé en raison d'un état dépressif assez important l'ayant conduit à plusieurs tentatives de suicide. Ses passages à l'acte firent suite à un autre suicide, celui de son professeur de guitare. Un homme fortement idéalisé que ce patient appelait son « beau-père », car il avait appris, après sa mort, que sa mère avait eu une relation extraconjugale avec lui. Loin d'être un « objet transformationnel » (Bollas, 1989) ou un « objet de relation » (Gimenez, 2002), la guitare était pour lui un objet d'emprise contre-investissant un travail de deuil impossible, figure de cet ombre de l'objet tombé sur le moi (Freud, 1917a, p. 156)[223].

Chez ces deux patients, si la musique est investie, elle ne peut être considérée comme un acte de création. Elle semble plutôt les enfermer qu'ouvrir des potentialités de transformation de la violence pubertaire – au départ du moins, car on a pu observer (très brièvement) l'évolution du second patient dans le groupe. En outre, ces deux cas montrent bien que la musique (comme tout objet culturel) œuvre dans le processus de subjectivation si elle s'inscrit dans la relation à l'autre, « *la sublimation pubertaire est une co-sublimation* » (Gutton, 2011, p. 904).

F. Marty (1996, 1997a) est, à mon sens, précurseur pour penser les fonctions de la musique à l'adolescence du côté de l'intégration psychique de la violence *sonore* pubertaire. Pour lui, la musique adolescente tente de figurer et de transformer la violence des nouveaux rythmes biologiques et celle de la mue de la voix[224]. La musique comprend mieux que

[223] « L'addiction » à la guitare de ce patient me fait penser à un cas publié par É. et Y. Morhain (2010) : « Violette », cette patiente de dix-huit ans hospitalisée après deux tentatives de suicide, utilisant le violon de manière addictive pour lutter contre un effondrement mélancolique. Je pense aussi à la syrinx de Pan (cf. *supra*).
[224] Je reviendrai plus précisément sur ces deux configurations de l'identité sonore et de leur voie d'intégration

quiconque l'adolescent, elle s'accorde à ses éprouvés aussi bien que la mère à son bébé. « La musique donne forme (sonore) à des éprouvés qui jusque-là n'en avaient pas » (Marty, 1997a, p. 108). Et contrairement aux nouvelles sonorités qui s'imposent à son corps, l'adolescent a sur la musique – territoire connu – la maitrise nécessaire pour que le sonore puisse faire enveloppe. Il peut l'utiliser comme bon lui semble, à n'importe quel moment, et la machinerie moderne (walkman, baladeur, téléphone portable et enceinte *bluetooth*) ne fait qu'exacerber ses possibilités de contrôle sur l'environnement sonore. Par ce *corps à corps* avec la musique, l'adolescent a trouvé le moyen de se rendre sourd à toutes manifestations sonores externes et internes (pour sans doute aussi éviter un autre type de corps à corps) – par exemple, de nombreux adolescents témoignent de ce besoin vital de musique pour faire taire les voix (plus ou moins hallucinées) qui les assaillent. Ce sont les fonctions trophiques des moyens d'écoute de la musique qui sont abordés ici, mais il est nécessaire également d'en souligner les aspects délétères (surdité, phénomènes d'addiction etc.). En plus des deux adolescents dont j'ai rapidement parlé et qui illustre cet aspect, je pense également au *raver* Julien, ce « mélo-maniaque » de la musique techno (Cabassut, Vivès, 2007).

Je reviens à sa dimension trophique. Le walkman peut aussi être utilisé comme un instrument d'écoute partagé : un écouteur dans l'oreille de l'un, un autre dans l'oreille de l'autre, et les deux adolescents écoutent ensemble la même musique. Avec elle, l'un et l'autre partage un moment unique à deux, se rapproche et se touche[225]. Si « l'adresse et la réception sont les piliers de cette redéfinition [adolescente] de la rencontre avec autrui » (Cornalba, 2014, p. 110), le fil des écouteurs qui éloigne physiquement et rapproche auditivement les deux adolescents en est la symbolisation. Tous deux font l'expérience à la fois *active* (l'adresse) et *passive* (la réception) de la relation à l'autre sous l'égide de la complémentarité des sexes – le câble auditif devient alors un canal de communication. Ainsi, dans ce partage auditif, la musique assure-t-elle une fonction déterminante de l'appropriation subjective du pubertaire, celle de l'établissement d'« une mise en résonance entre éprouvés propres et expérience de l'autre » (ibid., p. 118). À mon sens, cette expérience s'inscrit dans le travail de l'intervalle sonore du Soi. Le câble auditif qui sépare et rapproche les deux adolescents leur offre la possibilité d'un travail sur les limites sonores du Soi, dans leur triple configuration : intérieur/extérieur, subjectif/objectif, proche/éloigné (Lecourt, 1983). Dans une version pathologique, le dieu Pan témoigne de l'échec de ce travail qu'il a tenté d'entreprendre par la

musicale dans la troisième partie de cet essai.

[225] Pour P. Givre, « l'écoute musicale posséderait cette vertu d'accompagner la cristallisation des amours adolesentes et de soutenir le mouvement transformationnel de l'objet d'amour » (Givre, 1998, p. 203).

musique. Lorsqu'il entend résonner les sons de sa syrinx, il court dans tous les sens à la recherche de son imitateur. Pan origine sa musique comme survenant du dehors, elle n'est pas assimilée à un éprouvé du dedans ; sa musique est répétée en écho, à défaut d'être entrée en résonnance avec l'autre, Écho.

Probablement plus encore que l'utilisation solitaire ou à deux du walkman, l'écoute de la musique en groupe est une pratique à laquelle les adolescents se prêtent plus que volontiers. Si le « bain sonore » (Anzieu, 1976a, 1985) qu'offrait l'environnement familial ne peut plus être opérant du fait d'un rapproché œdipien bien trop dangereux, le groupe de pairs et la musique qui l'accompagne offrent à l'adolescent la régression vers l'unisson fusionnel, nourrissant un narcissisme fragilisé par les dysharmonies de la puberté. Ce bain sonore, c'est le trou dans lequel le homard se réfugie nu en attendant que se reconstitue sa nouvelle carapace, pour reprendre la belle métaphore de F. Dolto (1989). À l'instar de F. Marty (1997a), il me semble que la musique que les adolescents écoutent en groupe est paradigmatique de la reconstitution du bain sonore. Que ce soit grâce aux haut-parleurs de leurs téléphones dans la rue ou le métro, ou bien dans des lieux plus insolites (caves, grottes etc.), la musique écoutée en groupe va constituer une franche délimitation tant au niveau de l'espace, marquage du territoire (Marty, 1997a), qu'à celui du temps. Du temps, car du rock à l'électro en passant par le rap, à travers ses musiques l'adolescent s'inscrit dans une génération, dans sa génération, différente de celle de ses parents et de ses grands-parents, relançant dès lors le processus de subjectivation. La musique de l'adolescent se dresse en rempart contre l'adulte menaçant (les « mauvais » objets parentaux), « rend la voix des parents inaudibles » (Birraux, 1990, p. 247), certainement pour que la sienne puisse émerger. En outre, si je rejoins l'hypothèse de F. Marty (1997a) selon laquelle la musique érige une muraille contre la tentation incestueuse et participe à la coupure œdipienne infantile[226], il me semble qu'elle exprime aussi la nostalgie d'un temps passé où il baignait avec plaisir dans l'unisson du chant maternel.

> « Trouver une phrase musicale, c'est toujours la retrouver », c'est-à-dire la goûter dans cet incessant va-et-vient du désir et de la nostalgie, de la présence et de l'absence, de la perte et des retrouvailles, toutes ces oscillations se rapportant aux premiers moments de la vie de l'enfant. (Castarède, 2001a, p. 27).

En effet, à mon sens, la musique, à l'adolescence, métaphorise ce double enjeu du pubertaire,

[226] Au-delà de la musique, F. Marty (1997a) évoque que c'est toute la violence des effets sonores à l'adolescence qui édifie une muraille protectrice contre la tentation de l'inceste.

entre découverte génitale et revisite de l'archaïque. L'unisson du bain sonore dans lequel l'adolescent s'immerge avec son groupe de pairs me semble en être un premier témoignage[227]. Un autre, dans le style très en vogue chez les adolescents d'aujourd'hui, en particulier chez les plus jeunes entre douze et quatorze ans, les groupes de « k-pop » et/ou de « j-pop » (respectivement la pop coréenne et la pop japonaise). Ces groupes, qui ne sont que la réplique des *boys-band* ou des *girls-band* plus référencés à ma jeunesse, grossissent le trait de l'unisson autant vocal que physique chez ses chanteurs et chanteuses dont aucune marque du pubertaire ne dépasse de leur mise en scène. La violence pubertaire s'exprime en arrière fond, dans l'instrumental à l'allure d'un style punk-rock et/ou techno aux *beats* enflammés. À mon sens, l'unisson recherché dans ces musiques, tant dans le style que dans l'harmonie musicale, serait une modalité défensive face à la différence des sexes. É. Lecourt indiquait déjà que dans la musique, en particulier dite « savante », « l'unisson et l'harmonie forment des constructions défensives face à l'évidence, à la « nudité » de la différence des générations et de la différence des sexes telles qu'elles s'expriment par la voix, sa hauteur, son registre » (Lecourt, 1994, p. 83).

De plus, si ces nouvelles musiques, différentes de celles des parents, apparaissent à l'adolescence c'est aussi parce que se développe, à ce moment-là, la « pensée formelle », au sens de Jean Piaget. Ainsi, l'adolescent va-t-il, en s'appropriant sa pensée, remettre en question les valeurs, les goûts, les « lois » inculqués par les parents. Cette conflictualisation est nécessaire dans la construction psychique de tout adolescent et le vif conflit entre musiques parentales et musiques adolescentes en est un parfait exemple. Comme on l'a vu précédemment, l'adolescence est ce moment où le sujet, en s'individualisant, va prendre conscience de la structure familiale dans laquelle il s'inscrit, commencer à en distinguer les différentes voix qui la constitue et les mettre en conflit pour passer d'une homophonie « fusionnelle » à la polyphonie, point d'équilibre entre l'harmonie des voix et leur autonomie.

> Lucas à seize ans lorsqu'il vient me consulter. Il se dit « déprimé », plein « d'idées noires » qui viennent et repartent. Le lycée le démotive, il n'a plus envie d'y aller. Il a une « bande de copains » depuis le collège dont il fût le « *leader* ». Mais depuis quelque temps ils sortent avec des filles alors que lui n'y voit pas trop d'intérêt. Du coup, il se sent seul, ne pouvant partager avec ses amis cette nouvelle expérience : « je ne vais quand même pas me forcer à sortir avec une fille juste pour pouvoir être avec eux ».

[227] C'est aussi ce besoin d'unisson que j'ai retrouvé dans mes groupes de musicothérapie analytique (cf. Chapitre 3, 3.2).

Lucas fait du piano depuis qu'il a six ans. Il était au conservatoire, puis a décidé d'arrêter à son entrée au lycée. Pourtant, il est bel et bien passionné par le piano. À ses quinze ans, il a découvert le jazz et c'en fût fini du conservatoire… Le piano est alors un objet de dispute dans la famille, surtout avec sa grand-mère, pianiste réputée de « musique classique ». Pour sa grand-mère, le jazz, c'est « non académique », ce n'est pas « savant », ce serait presque de la musique « sauvage ». La déception est grande chez la grand-mère, qui voyait son petit-fils si doué. Elle refuse d'aller le voir jouer dans le club de jazz où il s'est produit quelques fois. Au fur et à mesure des consultations, se déploie un projet d'avenir : il souhaite « percer dans la musique ». Il a monté un groupe avec des jeunes de son âge qui venait dans le club de jazz. Ils composent, mettent en ligne et se produisent déjà un peu. Ses parents voient d'un très mauvais œil ce projet qu'il juge comme étant un « rêve d'enfant ». Cela l'énerve beaucoup, car il a besoin du soutien de sa famille pour y croire. Le « rêve », ce serait « l'Olympia », de faire des tournées à travers le monde, de remplir des salles de concert, mais Lucas sait très bien qu'il est encore loin de tout cela. Pour l'instant, il souhaite seulement faire ce qui lui plait vraiment. Il ne se voit absolument pas faire plus tard le « même métier banal que ses parents » et souhaite faire quelque chose de « vraiment différent ». Pour Lucas, la musique détient cette première fonction de se différencier de ses parents. Mais ce n'est pas la seule. Lucas me parle beaucoup de sa petite sœur d'à peine un an de moins que lui. C'est clair pour lui, c'est la « préférée ». Elle est « brillante » et ressemble comme deux gouttes d'eau à sa mère… Elle a définitivement toutes les qualités ! (Je me demande alors si elle fait de la musique « classique »). Ils ne « s'entendent pas, vraiment pas… ». Elle parle tout le temps et lui a l'impression d'être totalement exclu quand elle et ses parents discutent lors du dîner. Alors, il se lève, va au piano et plus la sœur parle, plus lui joue fort. Mais la parole gagne toujours sur la musique qui se voit interdite par ses parents lorsque le *ton monte*. Furieux, Lucas grimpe dans sa chambre et monte le volume à fond de sa chaine hi-fi. Cette scène de famille se répète presque tous les soirs… Et de séances en séances, il reproche à ses parents d'être « obnubilés » par sa sœur, et surtout, de ne pas entendre qu'il cherche un peu de leur attention.

L'investissement musical de Lucas donne à entendre les multiples fonctions de cet objet culturel dans sa traversée adolescente. Elle redonne une saveur émotionnelle à sa dépressivité adolescente, son inquiétude de la solitude, à cette impression, qui apparaitra au fil des séances, que lui, contrairement à ses amis, à ses parents et à sa sœur, il ne trouvera pas « l'amour ». À travers le jazz, Lucas rencontre un autre monde, d'autres adolescents avec lesquels il partage cette passion commune, et construit un projet, peut-être « idéal » (pour ses parents en tout cas), mais surtout une « expression en acte du désir » (Lesourd, 2004, p. 28) qui permet autant de reconstruire un narcissisme fragilisée par le pubertaire que de recréer

l'objet d'amour perdu de l'enfance – et c'est d'ailleurs par son groupe de jazz qu'il rencontrera une fille dont il tombera éperdument amoureux. La scène familiale du repas du soir témoigne de cette blessure narcissique d'avoir perdu l'objet d'amour infantile, l'attention et l'écoute des parents qui, selon lui, sont uniquement tournée vers sa petite sœur. Contrairement à Sigmund Freud adolescent qui avait réussi à faire taire le piano de la maisonnée familiale – objet d'un rapprochement entre sa mère et sa sœur Anna qui lui était insupportable[228] (Houssier, 2018 ; Lecourt, 1992) – Lucas ne parvient pas, par le piano, à réduire au silence la voix de sa sœur. La musique traduit ce paradoxe de lui offrir une voix, différente de ses parents, différente de sa grand-mère et de sa sœur, tout en étant le représentant de la perte de sa voix d'enfant (acte du pubertaire). C'est, je crois, ce paradoxe relatif à la séparation qui s'opère dans le groupe vocal familial, autant crainte que désirée, véhicule de sa tristesse, qui l'amène à consulter. Autrement dit, si l'investissement de la musique pourrait être chez Lucas le support du travail de deuil de l'enfance et de ses objets internes parentaux, elle l'empêche néanmoins d'exprimer sa voix d'adulte en colmatant le silence que ce deuil impose.

L'histoire de Lucas me fait penser à la confrontation au « *mortifère de la mort* » à laquelle tout adolescent est contraint, c'est à dire au réel de sa finitude[229] (Triandafillidis, 1996). Dans son cas, la musique, pourrait s'interpréter comme ce « projet adulte » de l'adolescent qui vient se substituer fantasme infantile d'immortalité (ibid.). Par la musique, Lucas établit ce projet de monter sur la scène de l'*Olympia* (domaine des musiciens immortels ?). La musique peut ainsi opérer une « stratégie d'immortalité » (ibid.) pour le sujet, et d'autant plus à l'adolescence, en ce qu'elle déni la mort autant qu'elle favorise le travail sur son « réel » (Petit, 2011, 2019). J'ai précédemment cité l'écrivain P. Quignard pour qui la musique confronte l'homme au réel de la mort. Cette confrontation s'inaugure pour l'écrivain dans une expérience purement adolescente, la *perte* de sa voix d'enfant. Autrement dit, si l'adolescence est par excellence « le temps d'une « entrevue » avec le *mortifère de la mort* » (Triandafillidis, 1996), ce serait parce que les transformations du corps sonore en marquent l'entrée. La musique *sublime* cette perte vocale (Quignard) ; elle s'érige en rempart

[228] Il me semble que cette partie de l'histoire de Freud permet d'entendre autrement certaines de ses considérations sur le piano. Dans *Sur le rêve*, il écrit que, selon le point de vue des auteurs médicaux, « ce qui est rêvé ne peut pas plus prétendre à un sens et une signification que, par exemple, la suite de sons que produiraient les dix doigts d'un individu totalement ignorant de la musique lorsqu'ils se promènent sur les touches d'un instrument » (Freud, 1901b, p. 47). Ou encore, dans son *Introduction à la psychanalyse* : « La satisfaction sexuelle obtenue sans le concours d'une personne du sexe opposé est symbolisée par toutes sortes de *jeux*, entre autres par le *jeu du piano* » (Freud, 1916-1917, p. 185).

[229] Ce qui n'a rien à voir avec les représentations de la mort chez l'enfant.

contre la survenue des rythmes pubertaires qui, me semble-t-il, confronte aussi l'adolescent au réel de la mort (comme on le verra dans le chapitre suivant).

Dans ce premier point, j'ai cherché à montrer dans quelle mesure la constitution d'une « enveloppe musicale » offre à l'adolescent la possibilité d'intégrer les expériences du corps sonore pubertaire. La musique serait à concevoir comme une forme du *sonore adolescens* qui s'érige contre autant qu'elle peut transformer en créativité (sublimer) la violence du *sonore pubertaire*[230]. Ainsi, se situe-t-elle sur cette ligne de crête entre créativité et destructivité : d'objet de passion partageable avec le groupe de pairs et vecteur de la sublimation, elle frole néanmoins le risque de devenir un objet d'addiction voire un objet fétiche déniant la perte de la toute puissance de l'enfant, ce que le cas de Lucas tout comme le mythe du dieu Pan illustrent.

Sa potentialité sublimatoire ou addictive dépend sans nul doute de sa valence relationnelle pour le sujet et la manière dont ce dernier en fait un médium pour être avec les autres ou au contraire s'en éloigner/protéger. À nouveau, la question sera pour le sujet de s'approprier l'effet qu'il fait ou non à travers la musique à son environnement et ce que ce dernier lui renvoie comme écho. Parallèlement, l'investissement du langage pourra offrir un deuxième chemin assez similaire à celui de la musique dans la mesure où il peut être investi comme moyen de toucher et d'être touché par l'autre ou de mise à distance de ce dernier.

[230] La clinique du traumatisme pourrait donner un appui supplémentaire à cette hypothèse (autant que cette hypothèse apporterait une autre manière d'entendre le sujet dans cette clinique spécifique). J'ai récemment eu la chance de travailler avec Jérémy Leroux qui réalise un documentaire sur l'expérience sonore en particulier chez les victimes de l'attentat du Bataclan, le 13 novembre 2015. J. Leroux, m'a laissé lire les entretiens qu'il avait réalisé avec deux victimes (avec leur autorisation) et il fût frappant de constater que lorsqu'il les interrogeaient sur leur expérience sonore, d'emblée, les deux personnes rencontrées associent sur leur adolescence (alors même que le sujet de l'adolescence n'était pas présent dans la question). Le rapprochement est lié au groupe *Eagles of Death Metal*, qui fût particulièrement important lors de leur adolescence. À la lecture de ces entretiens, il m'apparut l'hypothèse que ce qui avait été potentiellement traumatisé pendant l'attentat pourrait être le *sonore adolescens* – qui avait été particulièrement œuvrant dans leur construction identitaire. Un travail futur pourra être l'occasion de travailler plus amplement cette hypothèse.

2. L'appropriation du langage à l'adolescence

La question du langage à l'adolescence a été travaillé particulièrement à partir de l'axe relatif aux relations que le *langage du corps* entretient avec le *langage de l'acte*, c'est-à-dire ce qui des états du corps et des comportements de l'adolescent peut s'entendre comme un langage. Mes propos seront ici tout autres. Je souhaite parler du langage à l'adolescence, bien sûr dans son rapport au corps, mais au *corps sonore*, c'est-à-dire des racines sonores du langage verbal. On sait que déjà, le bébé n'est pas si sensible à la forme digitale du langage qu'à sa forme analogique (Golse, Desjardins, 2004 ; Golse, 2005). Il est sensible à « la musique du langage et des sons » (Golse, 2005, p. 119) de sa mère, qui lui fait savoir que cet autre le touche et l'affecte. En retour, l'accueil dans le plaisir des manifestations sonores du bébé, indique à ce dernier que lui aussi peut toucher et affecter l'autre (ibid.). Voyons alors ce qu'il en est pour l'enfant pubère.

L'adolescent s'exprime dans une langue qui est parfois à lui seul connu. Les mots, les verbes et la grammaire utilisés, qui pour l'adulte rigide peuvent être rapidement interprétés comme une « faute de langue », sont aussi une manière unique de parler et qui témoigne de l'importance de la (ré)appropriation du langage pour l'adolescent[231]. Seul en séance, il est souvent heureux de constater que le psychanalyste en face ne comprend pas ce qu'il *dit* ; au contraire du malheur ressenti quand ce dernier le comprend, et pire encore, lorsqu'il lui laisse entendre que le langage qu'il utilise lui est bien accessible et pas si *nouveau*. Entre ces deux états, il y a la *surprise* éprouvée lorsqu'il constate que le psychanalyste écoute au-delà des mots. En groupe, tout adulte a pu observer la jouissance des adolescents à parler un langage qui lui est inaccessible. La langue ouvre la voie d'un véritable « droit au secret », « condition pour pouvoir penser » écrit P. Aulagnier (1976), tout autant que cet impénétrable du langage est une adresse à l'adulte qui ne *doit* pas comprendre : une des conditions d'accès au plaisir de l'activité de penser « est que le Je ait l'assurance que lui est garantie une part de liberté non aliénable au plaisir, au désir, au discours, à la théorie d'aucun autre *et surtout pas de celui qui*

[231] Mes propos seront dès lors moins pessimistes que les considérations, malgré tout particulièrement intéressantes, de D.-R. Dufour et M. Amorim (2009) sur la déperdition du langage dans la société post-moderne (symptôme d'un monde qui est devenu adolescent et auquel les adolescents ne peuvent que rester emprisonnés), bien que je convienne qu'il s'agisse d'y rester attentif et alerte.

a accepté de l'accompagner dans l'aventure analytique[232] » (Aulagnier, 1976, p. 157).

Le langage *à* l'adolescence peut être l'occasion de jouer avec/sur les mots, en particulier les sonorités des mots – qui parfois empruntent à d'autres langues (l'anglais, certes, mais aussi beaucoup l'arabe). Les voyelles sont suspendues, les consonnes plus franches, les syllabes renversées (le « verlan »), offrant aux mots toute l'étendue de leurs possibilités sonores[233] qui, à certains moments, gardent leur sens et à d'autres, le transforme. *Le mot paye le prix de ce que le pubertaire fait au corps* : il est « écorché », « trainé », « mangé » voire « désarticulé ». « À l'adolescence, la musique des mots se fait griffure, rocaille, hoquet : elle participe de la machinerie pubertaire qui s'essaye à être dans la violence de ses éprouvés. D'abord bruit, elle devient langage », dit F. Marty (1997a, p. 104). Ainsi, tout comme avec la musique, avec les mots, l'adolescent agirait pour lutter contre le pubertaire qui l'agite. La mue de la voix, en particulier chez les jeunes garçons, pénètre et surprend la musique du langage qui s'échappe dans les aiguës et provoque la moquerie de ceux qui l'écoutaient. À travers son graphisme, Zep, l'auteur de la bande dessinée *Titeuf*, illustre magistralement cette envolée du langage lorsqu'il fait parler Bastien, ce personnage dont la puberté arrive un peu plus vite que les autres et qui s'exprime par la voix[234].

Il me semble que le sonore pubertaire agite la langue de l'enfant pubère ; au mieux elle n'est que surprise, au pire elle est sidérée. Par conséquent, prêter une oreille attentive aux maniements de la langue et du langage par l'enfant pourrait permettre d'entendre la manière dont ce dernier vit l'expérience du pubertaire. C'est ainsi qu'on pourrait aussi comprendre le mutisme (sélectif) de certains adolescents (refus de montrer quoi que ce soit, de laisser s'échapper malgré eux, de l'étranger qui les habitent ?). À la suite de ce que j'évoquais concernant la fonction de la musique à l'adolescence, je pose l'hypothèse que la réappropriation des codes du langage verbal serait une des modalités du *sonore adolescens*, c'est-à-dire une manière d'intégrer (de sublimer) la violence du sonore pubertaire. Autrement dit, si l'adolescent – tout comme le bébé qu'il fût – peut découvrir le plaisir de jouer avec les mots et leurs sons, de faire rire, surprendre, toucher l'autre, voire d'en faire un objet de

[232] C'est moi qui souligne.
[233] Le mot est définit comme un « son ou groupe de sons articulés » (Le Grand Robert).
[234] L'une des planches de la B.D est tout à fait éloquente à ce sujet : « Bastien est désaccordée, depuis une semaine il a une voix bizarre… elle est grave, comme s'il était enroué… et tout d'un coup, elle passe dans les aigus… ». « Va t'acheter un diapason ! », lui rétorque Manu. « T'as entendu, Bastien ? », demande Titeuf à Hugo, « Il a le sida-de-la-gorge », poursuit-il. Mais Bastien, est tout simplement en train de muer et après il va avoir « le zizi qui pousse », enseigne Hugo à Titeuf et ses deux comparses. De colère et de jalousie, tout trois s'en vont insulter le pauvre Bastien : « Fais le malin avec ta corde vocale qui pousse dans le slip !! Enroué du zizi ! ».

sublimation (comme dans la poésie), il donne à son langage les outils nécessaires pour se penser et penser l'autre et d'être en lien avec l'autre à l'extérieur comme à l'intérieur de soi.

Cette hypothèse s'inspire largement de celle de V. Cornalba (2004, 2005, 2009) quant au phénomène de la « jactance », cette langue entre-deux qui émerge au décours du pubertaire et qui illustre autant qu'elle transforme la violence dont elle est issue. « L'un des chantiers prioritaires à l'orée du pubertaire s'établit autour d'une œuvre exploratoire de la langue, langue triturée, déformée et qui renvoie à l'exigence de s'approprier pour le sujet à jamais naissant quelque chose de la pulsion », postule-il (Cornalba, 2005, p. 221). Parmi les trois enjeux de la jactance, je m'attacherai plus précisément au premier : « le commentaire de l'expérience pulsionnelle » (ibid.), c'est-à-dire le travail de traduction par la parole de l'irruption du sexuel génital. À mon sens, la jactance, en utilisant la valeur sonore du mot, s'installerait comme porte-parole des éprouvés du corps sonore, et de fait des remaniements de l'identité sonore à l'adolescence.

Cette hypothèse me paraît difficile à traiter dans son intégralité et mériterait sans doute l'investigation d'une autre recherche[235]. Dans la limite de cet essai, je porterai mon attention sur la manière dont le langage à l'adolescence offre des possibilités de symbolisation des remaniements du groupe vocal familial intériorisé : le plurivocalisme interne évoqué au chapitre précédent.

Par la jactance, la langue commente le devenir qui prend corps, c'est-à-dire offre la possibilité d'intégrer psychiquement le sexuel génital (Cornalba, 2005). Pour cela, l'enjeu est de se déprendre de la langue maternelle, « de s'arracher à l'attraction de la parole enchanteresse » (Cornalba, 2005, 2006). Il me semble être largement possible de rejoindre cette hypothèse avec celle de J.-M. Vivès (2002, 2013) selon laquelle, pour témoigner d'une voix qui lui est propre, le sujet doit au préalable se rendre sourd à la voix de l'Autre primordial (la notion de « point sourd »). Le langage, dans les premiers temps de son avènement, est imposé à l'*infans* par le porte-parole, vecteur de la violence primaire. Cette nature violente du langage fait à nouveau irruption avec l'entrée en scène du pubertaire (ibid., 2006). En effet, l'archaïque pubertaire affirme une nouvelle altérité corporelle, la « révélation du féminin », et ainsi provoque le retour du maternel (Gutton, 2014) – ce que V. Cornalba (2006) nomme « le registre du génital maternel archaïque » – qui oblige à (re)poser la

[235] Je pense par exemple qu'il serait possible d'interroger la rythmicité propre à ladite jactance en se focalisant sur le travail d'écriture poétique, de slam et de rap des adolescents. À propos du slam, C. Mazars (2014) a posé des jalons particulièrement intéressants pour l'entreprise d'un tel travail.

question des origines (Gutton, 2014 ; Lesourd, 1994). En d'autres termes, et afin de rattacher ces considérations à la construction de l'identité sonore, l'archaïque pubertaire impliquerait le retour du groupe vocal familial originaire (la voix-mère). L'enjeu de la jactance serait donc de se déprendre de l'attraction à la voix-mère. Dès lors, je poserai l'hypothèse que la découverte et l'investissement du langage comme moyen de toucher l'autre et d'être touché par lui (dans un contexte relationnel comme culturel) permet de se dégager d'une voix maternelle (voix-mère) imposant son interprétation pour trouver/créer une voix intérieure capable de se penser.

Afin d'illustrer mes propos, je prendrai l'exemple du récit poétique à l'adolescence[236]. La poésie me paraît (avec ses formes modernes que sont le slam et le rap) se situer à l'entre-deux parfait entre le langage verbal et la musique ; la sonorité des mots traduisant ce que leur sens ne peuvent pas traduire : la corporéité du langage. De la poésie, O. Rank (1930) dit qu'elle est le « langage de l'âme », qui s'oppose à la langue maternelle, en ce qu'elle permet d'exprimer les réactions internes, de donner une forme sonore aux éprouvés corporels. Dans un premier temps de la création poétique, la « musique du langage […] n'a rien à voir avec les nécessités de la communication mais est seulement expression de soi-même » (Rank, 1930, p. 219). Ce n'est que dans un second temps, que la langue se met au service de la culture. Nous verrons justement les aléas de ce processus, c'est-à-dire la manière dont le langage peut être véhicule de la transformation du *sonore pubertaire* au *sonore adolescens* (Arthur Rimbaud) ou être le témoin de son impasse (Anna).

Par la poésie, Arthur Rimbaud, se serait libéré de « l'attraction de la parole enchanteresse », de cette voix-mère. Telle est l'idée que M. Corcos (2017) souhaite transmettre à partir de sa lecture de l'œuvre de Rimbaud. En décortiquant les mots du poète, M. Corcos suit la proposition d'O. Rank selon laquelle, la poésie offre « une histoire du poète, telle que nous ne saurions jamais l'obtenir de la seule biographie » (Rank, 1930, p. 225). Dans la poésie rimbaldienne, les jeux de mots témoignent de cette jubilation créatrice adolescente qui l'éloigne d'une langue maternelle astreignante, et lui permet de se créer un advenir (Corcos, 2017). À l'adolescence, le poète se réapproprie sa langue, joue avec ses sonorités, qui s'enracine « probablement de l'intérêt infantile pour les bruits du corps » (ibid., p. 185), ou bien comme tentative de sublimation des bruits du corps pubère ? Alors, comment Rimbaud s'y prend-il ? Dans et par sa poésie, déchiffre M. Corcos, le poète prend le risque

[236] Pour rappel, c'est l'analyse de l'écriture de Dostoïevski qui a incité F. Richard à travailler les enjeux du plurivocalisme interne à l'adolescence. Outre l'écriture de Dostoïevski, celle de Fernando Pessoa et de ses « voix plurielles » pourrait apporter une illustration supplémentaire à cette conceptualisation (cf. Chouvier, 2016).

d'opérer un retour sur soi qui lui permet d'envisager que cette mère avec laquelle il partageait cette union fusionnelle n'est pas tant la mère réelle, que l'imago maternelle (la représentation interne qu'en a l'enfant). Un travail de deuil de cet imago peut dès lors s'opérer et ainsi, ce « Je est un autre » est un autre moi, cet « étranger de soi à soi-même » (ibid., p. 199) que le sujet adolescent se doit d'accueillir (et de réunir tous les autres en lui[237]) pour percevoir « *l'étranger en l'autre externe* » (ibid., p. 200), c'est-à-dire pour accéder à l'altérité, à la reconnaissance de la différence des sexes et de leur complémentarité. En effet, à mon sens, « Je est un autre » correspond à la rencontre la rencontre avec *l'autre sexe*, c'est-à-dire, la rencontre (la révélation) du « féminin » (Gutton, 2014 ; Lesourd, 1994). Cela traduit bien la complexité du processus pubertaire qui repose notamment sur la condensation qui s'opère entre les différentes problématiques psychiques. D'une part, la confrontation à l'altérité renvoie aux différences reconnues comme les marqueurs de la subjectivité de l'autre et de son unicité et de ce fait aux aléas du traitement de la problématique œdipienne. De l'autre, elle renvoie au traitement de la problématique de l'identique, de ce qui sépare le dedans du dehors, et de ce fait aux aléas du traitement de la séparation d'avec l'objet primaire. À l'intérieur de lui-même, chaque mouvement de l'environnement peut faire résonner dans le même temps les chants du désir, du plaisir ou du besoin, au risque d'une cacophonie qu'il sera vital de transformer, d'où la contrainte à investir l'autre (Aulagnier, 1982). La musique et le langage, porteur de cette même condensation des différents registres, paraissent des voies particulièrement propices à la recherche de cette harmonie, comme cela semble le cas chez Rimbaud.

Mais, « tout le monde n'est pas Rimbaud, fait du *bois qui se trouve violon*, du *cuivre qui s'éveille clairon* » (Corcos, 2017, p. 201).

> À dix-neuf ans, Anna est « poussée à la psychothérapie », dit-elle, par l'une des professeures de sa faculté. Elle, qui s'était pour la première fois confiée de « sa dépression », de ses « scarifications » et de sa « dernière tentative de suicide », a été trahie par cette enseignante qui au lieu de l'écouter, l'a envoyée voir un « psy ». Au fil des séances, Anna rouspète continuellement sur cette femme qui n'a pas souhaité tendre plus l'oreille à sa détresse. Il y une autre femme, Julie, sa camarade de chambre, qui n'est pas « juste sourde mais aussi aveugle »… En effet, Julie n'a jamais rien dit des lames de rasoir sanguinolentes qui trainaient dans le dortoir. « Ah les femmes… », lui dis-je. « Ah ça… Vous ne pouvez pas savoir ! [C'est sûr]. Et

[237] Dans la névrose, le moi n'a pas réussi cette synthèse (Freud, 1928). En outre, c'est à l'adolescence que le sujet dé-couvre ce plurivocalisme interne, par lequel il est contraint d'amorcer un travail de deuil des imagos parentales (Richard, 2000).

puis la pire c'est ma mère ». Anna me la décrit telle une sorte de monstre omnipotent (je pense au poulpe géant de « Vingt mille lieues sous les mers »), « sans âme et sans amour à donner ». Elle est, dit Anna, « l'opposée de moi » ; « elle est parfaite corporellement et intellectuellement ». « Heureusement », sa mère est bien loin, à plus de huit milles kilomètres, et ce depuis l'année dernière lorsqu'elle a décidé de refaire sa vie avec « un étranger ». Quant à son père, il est lui aussi exilé… de son discours.

Un jour, Anna s'énerve. Elle n'arrive pas à s'exprimer en séance, à « dire ce qu'elle ressent ». Est-ce le cas uniquement en séance ? Habituellement, elle écrit de la poésie, et « ça marche beaucoup mieux que la thérapie ». Sa poésie, Anna la qualifie de très sombre dans un style romantique : « elle me caractérise ; c'est un style révolutionnaire ». Un jour, Anna me présente un poème qu'elle a soumis à publication. Elle me demande de le lire, mais la fixité de son regard sur moi m'en empêche. « Vous avez rien compris n'est-ce pas ? ». Pourquoi en est-elle si inquiète ? « La vraie question c'est : est-ce que les lecteurs comprendront vraiment ce que j'ai voulu exprimer dans mon poème ? ». Pourquoi ne le comprendraient-ils pas ? « Parce que, je ne sais pas qui écrit vraiment, parfois je ne reconnais pas ce que j'écris ; alors, comment comprendrait-il ce que je peux ressentir si moi-même je ne sais pas qui je suis ? Il faudrait savoir exactement qui je suis pour que mes lecteurs me comprennent ». Dans son poème, les mots sont durs, secs et directs. Elle, pensé-je, ne passe pas par quatre chemin pour exprimer sa violence. Elle dit le mal ; le mal de son corps duquel elle fait couler des larmes de sang avec ses lames de rasoir. Son corps, Anna le déteste, il est « gros », « gras » et « puant » ; sa mise à mort est son seul dessein. Voilà ce qui est écrit. Le poème n'est pas un acte de création, il exprime de manière brute et brutalement ses éprouvés et ne procède pas à l'ébauche de leur transformation. Elle parle d'elle, de son corps et de ce qu'elle lui fait subir par vengeance de ce qu'il lui fait endurer.

Les mots décrivent de manière brute l'image imposée par l'interprétation maternelle. Si ces mots lui permettent de partager sa souffrance à un Autre à son écoute, ils ne peuvent être dits et portés par sa voix d'adulte. Le poème ne lui permet pas de jouer avec les mots, d'utiliser le langage comme source de créativité, il est là pour dire un réel insupportable. De fait, Anna ne peut se penser et laisser place à une voix intérieure, à des sensations corporelles, à un corps sonore qui seraient siens. Elle est coincée dans l'injonction maternelle : exposer un corps d'adulte à haïr à deux qui permet sans doute de ne jamais devenir la potentielle rivale de sa mère. En effet, on peut penser que le pacte narcissique qui lie Anna à sa mère repose sur le fait que la fille ne lui fasse pas d'ombre en restant gardienne du corps haï, objet de honte et de dégoût : un corps pour deux, la mère a la bonne partie, l'objet fétiche lieu de désir et de plaisir, la fille la mauvaise. Ainsi la jeunesse de la mère reste-t-elle éternelle et Anna ferait

l'économie de l'élaboration du conflit œdipien, notamment de la rivalité à sa mère.

> Bientôt, ce sont les vacances. Anna en pleure, car elles signent le retour de sa mère. Ce serait « à chaque fois la même chose » : « Je suis contente de te voir, j'espère que tu as maigri ». Ce texto, Anna le reçoit toujours avant que sa mère lui rende visite en France. Ce texto, elle ne me le montre pas, elle le profère, en prenant, l'espace de quelques secondes, la voix de sa mère. Toutefois, Anna ne serait que plus grosse à chaque retour de sa mère. Mécontente, celle-ci ne pourrait supporter de la voir plus d'un soir avant de repartir et de lui envoyer ce terrible message d'au revoir (qu'elle m'énonce à nouveau) : « À bientôt. Il faut vraiment que tu fasses un régime ».
>
> Je repense aux poèmes et, en effet, la question se pose : qui les écrit ? Elle ou sa mère ? Elle et sa mère ? Elle est sa mère… « Malheureusement », ce n'est pas le cas, et les formes féminines du « corps parfait » de sa mère, en plus de ses messages, lui rappellent à jamais.

Si, à l'adolescence, « *je est un autre et même plusieurs autres* », M. Corcos (2017, p. 189) distingue deux destins possibles de cette rencontre avec ces voix de l'intérieur : un destin « romantique », celui d'Arthur, où le sujet découvre que cet autre interne est un autre moi (peut-être le vrai moi) ; et un destin « plus dramatique », celui d'Anna, où la rencontre avec l'autre-moi conduit à un vécu de dépersonnalisation. D'un côté donc, la poésie rimbaldienne est « l'exemple toujours vivant du miracle d'un travail […] de libération d'une langue maternelle trop corsetée et confite en dévotion » (Corcos, 2017, p. 185). De l'autre, la poésie d'Anna, qui ne lui permet pas de s'arracher à l'attraction de la parole enchanteresse. Si, « une mère astreignante peut aussi donner le goût à la fuite, et d'une recherche éperdue de l'inconnu dans la poursuite d'aventures » (Rosolato, 1978, p. 10), contrairement à Rimbaud pour qui ce fût le cas, pour Anna, et malgré les huit milles kilomètres qui la sépare de sa mère, c'est bien elle et toujours elle qu'elle suit, lui empêchant l'accès à l'altérité et la contraignant à la recherche forcenée d'une illusoire exactitude de l'être ; cette mère, trop captivante, qui écarte « l'inattendu auquel entraine l'existence » (ibid.).

*

Tout au long de ce chapitre, j'ai cherché à mettre en évidence que la musique et le langage *à* l'adolescence pouvaient être considérés comme deux modalités du *sonore adolescens*, c'est-à-dire comme objets de transformation de la violence sonore pubertaire. Cette conceptualisation, en particulier à partir des écrits de P. Quignard, m'a amené à penser

la double valence, à la fois créatrice et destructrice, de la musique et du langage. Si ces deux modalités du sonore adolescens peuvent constituer des moyens de traitement des transformations du corps sonore à l'orée du pubertaire, elles peuvent aussi former une impasse dans le processus d'adolescence. Les cas de Lucas et d'Anna, mais aussi celui du dieu Pan présenté au tout début de cette seconde partie, l'illustrent. Si par la musique, Lucas tente de se différencier de ses parents, de sa grand-mère et de sa sœur, elle ne lui permet pas d'élaborer (elle déplace ?) un travail de deuil de sa toute-puissance infantile, c'est-à-dire le deuil de ses objets internes parentaux et le « *deuil du soi immortel* » (Triandafillidis, 1996). *Mutatis mutandis*, par sa poésie, et contrairement à Arthur Rimbaud, Anna ne peut qu'utiliser une langue *démétaphorisée*, c'est-à-dire marquée par le vif des sensations corporelles – notamment à travers une fixation sur le perceptif – qui abrase tout mouvement psychique. Sa langue, à défaut d'être « jactée » (Cornalba, 2005), ne peut se déprendre de la violence de l'interprétation de la voix-mère qui, dès lors, barre l'accès à un « Je identifiant » (Aulagnier, 1979). Si « l'éloquence de l'enfant est à la mesure du silence de la mère » (Corcos, 2017, p. 202), le bébé-pubère Pan n'eût pas droit à ce silence, les parois de la grotte dans laquelle il fût abandonnée amplifiant ses cris de détresse. Dans ses (més)aventures adolescentes, Pan, privé de parole, tente de séduire par la musique ; cette même musique (la syrinx) qui apparaît quand s'échappe l'objet de son désir (Syrinx). De cette détresse originaire signant son impuissance à agir sur l'environnement viendra sans doute la transformation du désir de séduction en besoin de possession chez le dieu bouc. En effet, c'est bien par la musique que Pan rend les hommes fous (possédés par la panique). Outre sa fonction d'emprise, la syrinx du dieu est aussi le substitut de sa toute-puissance infantile, ainsi qu'un objet mélancolique (la répétition, œuvre de la pulsion de mort, du cri plaintif).

Toutefois, contrairement au dieu Pan, Lucas et Anna ont la possibilité de partager leur objet de création à un Autre qui écoute, le thérapeute, et dès lors, d'utiliser ce « compagnon » pour que la musique et le langage puisse être objet de transformation et de relation. En effet, il me semble que la valence destructrice ou créatrice de la musique et du langage dépend de la qualité de l'environnement.

Pour conclure, si, comme l'écrit P. Quignard (1987, 1996), les compositeurs cherchent à « muer la mue même » (en serait-il de même pour le poète, ou l'écrivain[238] ?), cette recherche peut devenir une voie d'addiction qui permettrait au sujet de faire l'économie de ce

[238] « Écrire, c'est entendre la voix perdue », dit P. Quignard (1993, p. 94).

que sa mue lui donne à entendre : le *mortifère de la mort*[239]. Ainsi, serait-elle loin d'être un « projet adulte » (Triandafillidis, 1996), ce projet qui vient se substituer au fantasme d'immortalité chez l'adolescent. La création artistique n'œuvre pas toujours pour la subjectivation, c'est-à-dire pour une *création de soi*. Si la création musicale s'origine dans la dépressivité engendrée par le deuil de la voix d'enfant[240], le risque n'est pas loin qu'elle soit utilisée par le sujet comme un contre-investissement qui permet d'éviter l'élaboration du travail de deuil que le pubertaire convoque et, dès lors, se renverse en destructivité. Enfin, au-delà de donner une forme (sonore) aux éprouvés pubertaires, la musique et le langage doivent se mettre au service de la rencontre à l'Autre, car la création de soi est toujours une co-création de soi.

[239] Mozart, en moins de trente-cinq ans, a composé 893 œuvres (celles qui sont en tout cas répertoriées) – j'y reviendrai dans le chapitre 6.
[240] De manière générale, il s'agit du deuil de la toute-puissance infantile. Finalement, cette considération s'inscrit dans la conceptualisation de M. Klein (1930, 1957) et d'H. Segal (1981) concernant la fonction de l'élaboration de la position dépressive pour la créativité, tout en y ajoutant une dimension propre au processus d'adolescence.

SYNTHÈSE DE LA DEUXIÈME PARTIE.

De la violence sonore du sexuel génital. *Le sexuel génital est sonore*.

Je conçois (et ai conçu) cette deuxième partie comme étant le cœur même de cette thèse. La première nous y a emmené en permettant de définir l'identité sonore et de l'inscrire épistémologiquement dans la théorie psychanalytique à partir de l'identité corporelle. Dans la troisième partie le champ d'étude se concentrera sur l'identité rythmique et l'identité vocale à l'adolescence, que je considère comme étant deux principales configurations de l'identité sonore. Un accent sera mis sur la voix qui, me semble-t-il, détient un rôle tout à fait particulier parmi l'ensemble des caractéristiques de l'identité sonore.

Il convient maintenant de revenir à la problématique structurant cet essai. Tout au long de ces pages, j'ai tenté de montrer dans quelle mesure *l'adolescence est un moment de réaménagement de l'identité sonore*. Je le disais, la puberté perce l'enveloppe sonore du Soi. Cette *violence sonore* est tout aussi radicale que nécessaire dans l'opérationnalisation du processus d'adolescence. Autrement dit, le sonore – en tant qu'ensemble des sons émis et/ou perçus par un individu – fait violence à l'adolescence, provoquant un réaménagement de l'identité sonore du sujet. Lors de la petite enfance, le sonore exige une mise en représentation pour « faire enveloppe ». C'est cette enveloppe sonore qui vole en éclat avec l'entrée *par effraction* de la puberté. Et, ce qui fait effraction – ce « bris de clôture[241] » – c'est le sexuel génital. Le sexuel génital imprègne et s'exprime par toutes les sensorialités : le sexuel est tactile, visuel, olfactif et bien sûr sonore. Or, parmi toutes les sensations, le sonore me paraît tout à fait spécifique en ce qu'il détient la qualité même de *faire irruption*. En outre, la fonction auditive se distinguent des autres fonctions sensorielles (sauf peut-être la fonction olfactive) en ce qu'elle ne dispose d'aucun système de fermeture.

Finalement, si le sexuel génital fait effraction à l'adolescence, ne pourrait-on pas supposer qu'il utilisera la voie sonore pour faire d'autant plus de *vacarme* ? *Le sexuel génital serait ainsi (aussi) sonore*. C'est en tout cas ce que j'ai entendu dans le mythe du dieu Pan.

[241] Dictionnaire de l'Académie Française (9ème édition).

C'est aussi ce que j'ai entendu dans l'analyse de Pierre. Et c'est, je pense, ce que l'on peut entendre dans bon nombre de situation clinique, à condition de bien vouloir y prêter une oreille, si ce n'est trois comme le propose T. Reik (1948).

Il est d'ailleurs particulièrement étonnant de constater qu'il n'y a que très peu de littérature à ce sujet alors même que celui-ci est présent aux origines de la psychanalyse. À l'instar de la clinique, encore faut-il accepter d'y prêter attention. L'écoute du *sonore pubertaire* offre une « grille de lecture » particulièrement heuristique pour comprendre ces patients aux prises avec un processus d'adolescence en panne d'élaboration. Y répondre par la voie même du sonore, comme médiation thérapeutique, semble être une approche pertinente – ce que j'ai tenté de montrer en particulier dans le chapitre 4. Ainsi, cette écoute permet-elle de relire bon nombre de cas clinique d'une toute autre manière. C'est ce que j'ai proposé avec, par exemple, le cas d'Emma de Freud (chapitre 3). Aussi, on le verra plus précisément dans le chapitre 6, la toux et la dyspnée de Dora ou encore l'aphonie de Rosalie (ces deux patientes de Freud) peuvent être entendues autrement que rattachées à un conflit identificatoire œdipien, c'est-à-dire relatif à un registre identitaire et, en particulier, de ce qui est propre au processus d'adolescence : l'accès à l'identité sexuée. Autrement dit, ces symptômes sonores (de Dora et de Rosalie) permettent de *cacher* ce qui de la voix est inentendable : le sexuel génital.

En outre, si la voix détient un rôle particulier parmi l'ensemble des caractéristiques de l'identité sonore, il convient aussi de faire toute une place à l'ensemble des *bruits du pubertaire*. J'ai évoqué, entre autres, les cris du dieu Pan, les bruits de respirations de Pierre, les rires excitant Emma, les bruits de mastication des parents d'adolescents, mais aussi toutes les manifestations sonores des patients dans les groupes de musicothérapie analytique. Cela m'a amené à proposer l'hypothèse que l'émergence de ces bruits, et/ou de leur « réécoute » (les bruits du sexuel infantile « réentendus » par le pubertaire), provoque un *perçage* de l'enveloppe sonore du Soi constituée dans la prime enfance, conduisant alors à un réaménagement – tout aussi radical que nécessaire – de l'identité sonore de l'enfant pubère. On l'a vu précédemment, celle-ci s'établit au sein du Groupe Vocal Familial et aussi à partir de la construction de l'intervalle sonore du soi (cf. Chapitre 2). Il apparait alors « logique », de penser que l'adolescence exige leur remaniement (Chapitre 3). À partir d'une lecture du mythe du dieu Pan, plusieurs configurations de ces remaniements ont été soulevées et appréhendées ensuite dans une intrication constante entre théorie et clinique. Ainsi, à partir de la notion de *violence sonore pubertaire* ai-je proposé de mettre au travail une

conceptualisation métapsychologique de l'enveloppe sonore, des limites sonores du Soi et des réaménagements du groupe vocal familial au sein du processus d'adolescence.

Enfin, si comprendre les enjeux de la violence sonore pubertaire est une chose, appréhender ses voies d'intégration en est une autre. C'est ce que j'ai proposé, dans le chapitre 4, en élisant deux voies possibles de ce que j'ai nommé le *sonore adolescens* : la musique et le langage. La musicothérapie en constituerait une troisième, en particulier pour ces adolescents dont l'accès à la génitalité constitue plus une impasse qu'un passage vertueux.

Dans cette deuxième partie, j'ai souhaité mettre en relief une palette de problématiques sonores à l'orée du pubertaire. Je suis convaincu que cette théorisation est loin d'être exhaustive et surtout soulève de multiples questions et des points obscurs qui restent à explorer. Dans une troisième et dernière partie, je souhaite réaliser un *focus* sur deux configurations qui m'apparaissent comme principales dans les réaménagements de l'identité sonore : l'identité rythmique, d'une part, l'identité vocale, d'autre part. Si l'une et l'autre se complètent (la parole ne peut s'énoncer qu'avec la voix et le rythme), elles me semblent aussi révéler des enjeux psychiques adolescents tout à fait différents. À l'instar de ce que je disais précédemment, ces deux configurations ne se souhaitent pas exhaustives et j'espère que des travaux futurs viendront compléter cette proposition théorique. Entre autres, je pense à la fonction du *silence* à l'adolescence. Si j'en parlerai dans la discussion de ce travail, ce sera de façon bien trop succincte alors même que ce point mérite un travail d'investigation propre à l'écriture d'un ouvrage.

TROISIÈME PARTIE

PRINCIPALES CONFIGURATIONS

Chapitre 5.
L'identité rythmique. Du traitement psychique des rythmes pubertaires

« *Non plus du son, mais du sujet […]*
Le rythme est la matière de l'individuation »

Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière*, 2000

1. Pour introduire la notion d'identité rythmique

1.1 Critique du rythme[242]

Parmi les caractéristiques physiques de l'identité sonore, É. Lecourt (1983, 1994) situe le rythme ou plutôt la polyrythmie corporelle. D'abord, elle y regroupe les rythmes d'avant la naissance (archaïques) : les rythmes maternels et de l'environnement perçus *in utéro* et les rythmes cardiaques du fœtus. Puis, les rythmes apparaissant à la naissance, tels que le rythme respiratoire, le rythme nycthéméral ou encore celui de la tétée. Enfin, plus tard, ceux qui apparaissent avec le développement moteur comme le rythme de la marche (Lecourt, 1994, p. 54). Une critique s'impose quant à la diversité des termes utilisés dans cette description. Renvoient-ils tous à la même chose ? Tous ces rythmes caractériseraient-ils l'identité *sonore* ? Parle-t-on des rythmes sonores ou des rythmes du mouvement ou encore des rythmes biologiques ? Caractériseraient-ils une « identité rythmique » ? Ces différentes questions méritent qu'on s'y attarde afin de bien définir les contours de la notion du rythme.

Revenons tout d'abord à l'étymologie. Le mot français « rythme » emprunte autant au latin *rhythmus* (mouvement régulier, cadence, rythme) qu'au grec *rhuthmos* (mesure, cadence, juste rythme), lui-même dérivé de *rheîn* (couler)[243] : « au fond, le *rhythmus* latin s'impose comme les rives contenantes d'un *rhuthmos* pulsionnel impétueux » (Missonnier, Boige, 2007, p. 12). La définition de Platon, bien qu'elle ne soit pas la première, reste la plus usitée dans les écrits relatifs à la question du rythme : il s'agit de « l'ordre du mouvement ». Le rythme est donc avant tout corporel. Et, en tant qu'organisation du mouvement humain, cette étymologie renvoie directement à la psychologie : « une psychologie du rythme doit partir du rythme des activités humaines, de ces mouvements ordonnés dans le temps » (Fraisse, 1974, p. 9). Dans son ouvrage de référence sur la question, P. Fraisse distingue les rythmes biologiques (les rythmes cardiaques, respiratoires) des rythmes moteurs spontanés (la succion, la mastication, les balancements). Ces rythmes du corps sont intimement liés à ceux que l'on retrouve dans les arts du temps tels que la poésie mais surtout la musique, peut-être parce que

[242] En référence au titre de l'ouvrage d'Henri Meschonnic (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*.
[243] Dictionnaire de l'Académie Française, 9ème édition (en ligne).

tout rythme est par essence sonore. Loin de n'être que du côté de la répétition et de la cadence – à laquelle les psychanalystes le réduisent souvent – le rythme est surtout un « liant », entre la continuité et la rupture (Marcelli, 2000a).

On doit au linguiste H. Meschonnic de s'être considérablement frotté à la notion de rythme. Pour ce linguiste et poète, parce que le langage « trouble l'unité interne du rythme-régularité » (Meschonnic, 1982, p. 137), une définition du rythme, autre qu'une alternance simple entre du même et du différent, s'impose. À la suite d'É. Benveniste, H. Meschonnic (1982) dénonce le « mythe » du rythme-régularité comme unique définition du rythme qui, bien que partagée par le plus grand nombre, « n'est pas une preuve de vérité » (ibid., p. 151). Le rythme n'est alors plus seulement défini comme cette alternance entre le même et le différent mais aussi comme ce qui organise la parole dans le langage (en particulier écrit). Autrement dit, le rythme est le seul représentant du corps dans le langage écrit, le rythme fait entendre, derrière les mots, « le sujet du poème » – et non pas le sujet de l'inconscient insiste H. Meschonnic (2005, p. 63).

La conceptualisation du rythme d'H. Meschonnic offre des pistes de réflexion essentielles pour le sujet que je traite ici. Il me semble qu'avec cet auteur, le rythme est dégagé de la *métrique*. Il n'est pas juste une mesure de la durée, du temps (comme on pourrait aussi l'envisager à partir d'une définition musicale assez fermée), mais bien ce qui du sujet s'exprime dans le poème, c'est-à-dire le *corps*. Pour H. Meschonnic, le rythme donne au langage, au poème sa *corporéité*. Mais aussi à la musique : dans son apprentissage, le musicien apprend à respecter (fermement) le rythme, la mesure avant de pouvoir *interpréter* l'œuvre à sa manière, non pas en changeant le rythme écrit par le compositeur, mais bien en y apportant ses accentuations – sa « prosodie musicale ». L'interprète donne ainsi à l'œuvre une couleur, un style, qui lui est propre. Dès lors, je serais moins convaincu qu'H. Meschonnic en dégageant l'inconscient du rythme. En effet, il me semble que l'inconscient réside dans le rythme (dans ses accentuations, sa vitesse d'exécution), propre à chaque sujet et dans la manière de chacun d'y être sensible (les groupes de musicothérapie en témoigne bien). Dans sa thèse, V. de Matteis (2016) a proposé l'hypothèse que le rythme que l'artiste incarne dans son œuvre surgit du corps et est porteur de la mémoire des expériences archaïques[244]. Par la création artistique, le sujet transforme les empreintes traumatiques dont son corps est porteur (la trace laissé par le non-advenu de la relation mère-*infans*), il fait advenir son propre rythme

[244] Avec le cas de « Boris », nous en avons une illustration « musicale » (de Matteis, 2016 ; de Matteis, Corcos, 2017).

et ainsi (s')ouvre un espace de subjectivation. Si le psychanalyste accepte d'y tendre l'oreille, le rythme de l'élocution de l'analysant peut faire entendre ce qui de lui-même est ignoré. Avec le rythme – de la parole mais aussi dans et par le cadre –, c'est un aspect du transfert qui se fait entendre (Barande, 1976 ; Baruch, 2009 ; Lippi, 2019 ; Roussillon, 1991). Et, son maniement – « rythme donné par la ponctuation, la scansion et l'équivoque » (Lippi, 2019, p. 24) – ouvre des possibilités de transformation dans l'analyse, du « passage de la fixation traumatique à la surprise » (ibid.). Afin de résumer ces différentes considérations, je dirai que *le corps est pulsionnel ; le rythme en est l'émanation ; l'art et/ou l'analyse*[245] *lui offre un espace où il peut advenir et être transformé.*

Ce premier point introductif a amené à l'esquisse d'une définition du rythme dans sa dimension corporelle et inconsciente (pulsionnelle). Cela invite à explorer ses enjeux à l'aube de la vie psychique, ce que j'ai déjà commencé à faire dans le second chapitre, et que je vais tâcher de compléter maintenant.

1.2 L'identité rythmique : entre intersubjectivité et temporalité

J'ai introduit précédemment la fonction du rythme dans la psychogénèse de l'identité sonore, en particulier à travers l'exemple de la berceuse et ai indiqué dans quelle mesure le rythme était au fondement de l'intersubjectivité et de la subjectivation. Je m'appuie grandement sur les travaux de V. Guerra (2018), montrant bien comment l'adéquation rythmique permet au bébé de se sentir sujet lorsqu'il est en relation avec un autre sujet (naissance du sentiment d'identité). Cette « adéquation » rythmique serait ainsi l'une des qualités de cette mère « suffisamment bonne » (Winnicott). En effet, celle-ci n'est pas seulement homorythmique, elle est aussi émaillée de moments dysrythmiques indispensables à l'avènement de la subjectivation chez le bébé (ou du moins à la représentation d'un autre différent de soi). C'est ce qu'en d'autres termes D. Marcelli (1992, 2000a) évoque quant à l'alternance entre les macrorythmes et les microrythmes. D'un côté, les macrorythmes apportent une base fondamentale de sécurité pour assurer la continuité d'existence du bébé. De l'autre, la césure microrythmique l'amènent à ressentir la surprise des retrouvailles et donc son corollaire le manque : ce « manquement maternel » (Marcelli, 2000a) à l'origine de la pensée, d'une pensée de l'autre, de sa présence, de son absence et ainsi une pensée sur soi et

[245] On comprend dès lors qu'il s'agit d'un axe de travail essentiel dans les psychothérapies à médiation artistique et dans les art-thérapies (qui se réfère à la théorie psychanalytique).

de sa permanence dans le temps. Cette alternance forme un ensemble rythmique que l'on peut nommer avec V. Guerra (2007, 2018), « l'identité rythmique » du nourrisson. Poser un mot est une chose, l'inscrire épistémologiquement en est une autre… Dès lors, comment inscrire dans l'épistémologie psychanalytique cette notion « d'identité rythmique » ? Comment l'intégrer à la définition de l'identité corporelle que j'ai précédemment avancée, c'est-à-dire comme processus d'intégration psychique des expériences du corps ? L'identité rythmique serait-il un élément de cette identité corporelle ? Je crois qu'il faut aller plus loin encore : *le rythme serait un élément autant constitutif que constituant de l'identité corporelle*.

Tout « bébologue » a observé et ainsi conféré au rythme sa qualité essentielle dans l'établissement des premiers liens. À la lecture de ces derniers[246], une chose m'est apparue comme reliant toutes leur considération : le rythme serait un élément constitutif de l'identité corporelle. On l'a vu précédemment l'adéquation rythmique entre la mère et son bébé s'effectue par et dans leur corps, et ce dès la vie intra-utérine (De Leersnyder, 2007 ; Lecanuet, 1995 ; Maiello, 1993 ; Missonnier, Boige, 2007). Si l'on se réfère à ce que j'avançais précédemment sur la construction de l'identité corporelle, on peut alors envisager que ladite adéquation rythmique en est l'un des fils constitutifs par sa qualité d'intégration de la violence sensorielle, en partie grâce à quatre de ses qualités : la prévisibilité ; l'organisation temporelle ; la continuité psychique ; l'intégration des polysensorialités (Guerra, 2018). À mon sens, ces qualités se complètent pour former ensemble l'identité rythmique. En effet, le rythme permet la prévisibilité de l'expérience à travers ce que D. Marcelli (1992) nomme les « macrorythmes ». Cette répétition prévisible du lien entre la mère et son bébé forme une première organisation temporelle qui sera constitutive, par la suite, de tout rapport avec autrui, c'est-à-dire dans l'adéquation entre sa temporalité interne et la temporalité de l'autre, et donc de sa « continuité psychique » malgré les transformations auxquelles le sujet sera confronté (Guerra, 2018). Enfin, on connaît aujourd'hui le rôle de l'intégration de la sensorialité, de la « synchronie polysensorielle », dans l'accès à l'intersubjectivité (et la psychopathologie telle que l'autisme (Haag, 1990), mais aussi les pathologies narcissiques-identitaires (Roussillon, 1991), témoigne bien des défauts dans cette rythmicité première). Or, cette intégration est rendue possible par la « compatibilité rythmique » (Golse, 2006)[247], c'est-à-dire de mettre en rythme les différents flux sensoriels émanant de l'objet (Golse, 2006 ; Golse, Simas, 2007) –

[246] En particulier, A. Cicconne (2005, 2012), V. Guerra (2007, 2018), M. Gratier (2009) et D. Marcelli (1992, 2000)

[247] Cette même compatibilité rythmique nous permet dans une écoute musicale de différencier les différents instruments (Golse, 2006). Dès lors, celle-ci serait au fondement de « l'écoute plurivocale » qui s'établirait à l'adolescence (Lecourt, 2006).

la berceuse est une parfaite illustration de ce processus, comme nous l'avons vu dans un précédent chapitre. Ces différentes fonctions du rythme chez/pour le bébé, indiquent bien dans quelle mesure elles sont constitutives de son identité corporelle, dans la définition que j'en ai précédemment donné.

En outre, ces fonctions témoignent du rôle du rythme dans la construction de la temporalité psychique, c'est-à-dire de l'établissement chez l'enfant d'une perception et d'une représentation du temps (Stern, 1998) ainsi que d'une pensée sur le temps (Marcelli, 2000a). Si l'inconscient ne connaît pas le temps, il est « rythmé par un temps qui lui est propre, qu'il ignore et qui se manifeste par le rythme de l'émergence et de la satisfaction du besoin, de la pulsion et du désir, par ses effets de répétition et d'après-coup (…) » écrit R. Kaës (2015, p. 101). Pour lui, la temporalité résulte de cette rythmicité de base. Il distingue trois formes de rythme qui informent de l'expérience subjective du temps. En premier lieu, les « rythmes primaires », qui renvoient à ce qu'O. Avron a nommé l'interrythmicité pulsionnelle ou la pulsion d'interliaison rythmique, c'est-à-dire « la capacité humaine fondamentale d'entrer en relation immédiate et réciproque avec autrui » (ibid., p. 106)[248]. Les rythmes respiratoires, ceux de la succion ou du coït sont les témoins de ces rythmes primaires. En cela, ils s'inscrivent, pour R. Kaës (2015), dans l'enveloppe sonore. En second lieu, les « rythmes secondaires » qui accompagnent et soutiennent une tâche de la vie quotidienne, tels que le chant et/ou le rythme des percussions. Les *negro-spirituals* me semblent être un parfait exemple de cette forme rythmique en ce qu'il rythmait le travail des esclaves noirs dans les champs de cotons aux États-Unis d'Amérique. Le rythme de la berceuse serait également à considérer dans cette catégorie, en ce qu'il s'accorde à la diminution du rythme cardiaque du bébé avant qu'il ne s'endorme. Enfin, les rythmes tertiaires qui qualifient le cadre temporel, c'est-à-dire la durée et la périodicité d'un évènement.

Parmi ces trois formes de rythme à la base de la construction de la temporalité psychique, lesdits « rythmes primaires » nous intéresse particulièrement ici car ils permettent d'introduire le point suivant concernant l'essence sonore des rythmes corporels et du rôle des rythmes musicaux (rythmes secondaires) dans leur intégration.

[248] Cela amènerait-il à parler de pulsion intersubjective ? Ou plutôt, avec D. Anzieu (1990) – et les ajouts proposés par B. Golse (2004) – de « pulsion d'attachement ». Ou encore, avec D. Cupa (2007), de « pulsion de tendresse ».

1.3 Le rythme et le sonore

La première entrée dans le dictionnaire d'Émile Littré du « rhythme » – au XVIII[e] l'orthographe était différente – est assez éloquente : « Qualité du discours qui, par le moyen de ses syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles ; ou succession de syllabes accentuées (sons forts) et de syllabes non accentuées (sons faibles) à de certains intervalles ». Le rythme (du discours) est directement associé à l'expérience sonore. Les rythmes du corps, ceux des mouvements, sont tout autant associés à l'expérience sonore, ils sont indissociables du bruit qu'ils font : « les mouvements des membres [du corps] sont d'ailleurs des sources sonores : frappes des pieds, battements des mains […] » (Fraisse, 1974, p. 123). Le mouvement à un son, du battement du cœur à la succion du sein ou du pouce en passant par la berceuse que la mère chante en rythme avec le balancement du bercement. Le rythme a un son et c'est ce son qui fait entendre le rythme du mouvement. « Le rythme est à l'origine un rythme des pieds », dit l'écrivain Elias Canetti :

> Le rythme est à l'origine un rythme des pieds. Tout homme marche, et comme il marche sur deux jambes et qu'il frappe alternativement le sol de ses pieds, il se produit, intentionnellement ou non, un bruit rythmique. Les deux pieds ne se posent jamais avec la même force. La différence peut être plus ou moins grande entre eux, selon les dispositions ou l'humeur personnelles. Mais on peut marcher plus vite ou plus lentement, on peut courir, s'arrêter subitement, sauter. (E. Canetti, 1966, *Masse et puissance*, cité par M. Deguy, 1981, p. 192)

On peut marcher, courir, sauter, plus vite ou plus lentement ; le bruit de nos pas n'en sera que différent. Fermez les yeux et, sans voir, vous serez si une personne vient vers vous en marchant, en courant à quelle vitesse voire même avec quelle intention – nombreux sont ceux à ne jamais avoir pu oublier le bruit des bottes des soldats allemands arrivant pour occuper leur territoire pendant la seconde guerre mondiale. Fermez les yeux, et vous serez, au bruit de ses pas, qui de votre père, de votre mère, de vos frères ou de vos sœurs montent les escaliers de votre maison. Dans un récent article intitulé « Le Bruit de nos pas », l'ostéopathe J.-A. Lachant écrit : « La musicalité du rythme de nos pas nous identifie comme notre signature, […] auprès des autres. L'oreille de l'autre est alors aiguisée pour percevoir l'identité de celui ou de celle qui approche ou qui s'éloigne » (Lachant, 2018, p. 70). Du bruit d'un pas lourd, d'un pas agressif, d'un pas timide et hésitant, d'un pas aidé par une canne, ceux si nous sont personnels et reconnaissable par l'autre. Ce bruit a une dimension affective, qu'il nous irrite, nous amuse ou encore nous manque : « L'absence de l'être aimé, temporaire ou définitive est

ravivée par le silence du bruit de ses pas » (ibid., p. 80).

Ainsi retombe-t-on, avec le bruit des pas, sur nos pattes. Le rythme est par essence sonore. Le rythme et la voix s'articulent dans la parole pour donner au langage de l'individu un style tout à fait spécifique (Fonagy, 1983). Je l'évoquais précédemment, le fœtus puis l'*infans* entend et reconnaît la voix de sa mère parmi tant d'autres. Ce qui donne à la voix maternelle une caractéristique particulière, c'est son rythme. La langue parlée est rythmée par ses accentuations, par ses silences, par sa vitesse d'élocution, c'est-à-dire un ensemble de caractéristique d'une prosodie propre à un « style vocal » (Fonagy, 1983). C'est bien à ses contours rythmiques, porteurs d'affects, que le nourrisson est particulièrement sensible, au point de reconnaître, à la naissance, la voix de sa mère (Gratier, 2009 ; Carvahlo, 2015). Des recherches expérimentales ont montré que le *motherese* (le mamanais) a un « style vocal » et un « style rythmique » spécifique : « la voix devient plus aiguë, avec des variations de hauteurs plus importantes, un débit ralenti, des énoncés plus courts et des pauses plus longues » (Gratier, 2009, p. 37). Ces caractéristiques prosodiques du *motherese* l'incite autant à s'engager dans le langage qu'à accompagner et réguler ses propres mouvements corporels afin, par exemple, de canaliser l'excitation ou alors mobiliser son attention (ibid.)[249]. Il y a toute une coordination temporelle dans les interactions entre la mère et son bébé, que M. Gratier (2009) a nommé « rythme expressif », se caractérisant par une variabilité entre constance et surprise rythmique. L'interaction mère-bébé pourrait s'apparenter à un duo de jazzman :

> Il y a quelque chose d' « expressif » dans la déviation, dans l'irrégularité et la variation par rapport à la pulsation et à la régularité. Ceci est sans doute le plus manifeste dans le jazz où de telles déviations sont une caractéristique conventionnelle du style, et une grande part de l'excitation doit être produite par les fluctuations liées au fait d'être d'abord en arrière et puis en avant du temps et de s'y glisser à nouveau. (Stern, 1982, p. 110, trad., Gratier, 2009, p. 39)

Ainsi, les rythmes du premier chapitre de la vie nous amènent-ils aux rythmes musicaux. Dans sa thèse, X. Ntakovanou (2018) tire toute une analogie entre les rythmes corporels fondamentaux et les rythmes dans la musique. Ainsi, le pouls renvoie-t-il à la pulsation, la fréquence cardiaque au tempo, le rythme de la marche aux rythmes binaires, le

[249] D'ailleurs, les recherches expérimentales de C. Saint-Georges et de R. Cassel (2013) – à partir des hypothèses psychanalytiques de M.-C. Laznik – ont pu montrer que le « manque d'appétit » des bébés autistes pour l'autre pouvait altérer le mamanais de leurs mères et ainsi témoigner du rôle fondamental du mamanais dans l'acquisition du langage et l'accès à l'intersubjectivité. Cf. le numéro 10 (La voix) des *Cahiers de PréAut* (2013).

rythme du cycle cardiaque aux rythmes ternaires, l'ensemble des rythmes maternels perçus simultanément par le bébé dès la vie intra-utérine (rythme respiratoire, battement cardiaque, bruits intestinaux) à la polyrythmie, le mouvement respiratoire (inspiration-expiration) aux mouvements mélodiques :

> Le rythme, élément fondamental de la structure musicale, représenterait donc tout simplement une transposition artistique, un jeu de mise en "ordres" différents des sons principaux qu'on entend dans un corps humain, depuis la vie intra-utérine, et qui symbolisent la vie, dans le sonore. (Ntakovanou, 2018, p. 74)

Les considérations de X. Ntakovanou témoignent du lien entre rythmes corporels et rythmes musicaux dans leur dynamique intra- et intersubjective. De son côté, É. Lecourt (1994) évoque sa dimension transsubjective. En effet, à partir d'une analyse complémentariste entre psychanalyse de groupe et musicologie, É. Lecourt (1994) a questionné la place prépondérante, dans les sociétés occidentales, des rythmes élémentaires (binaires et ternaires) dans la musique[250]. Pour elle, cet « unisson rythmique » est caractéristique des sociétés fondées « sur le groupe hiérarchisé » (Lecourt, 1994, p. 65) qui ne laisse que peu de place à la variation, à la différence, à l'écart d'avec le « temps fort ».

Ce premier point, en particulier à travers l'exploration du rythme à l'aube de la vie psychique, a conduit à en dégager deux enjeux spécifiques que sont l'intersubjectivité et la temporalité. La rythmicité, qui s'enracine dans le corps sonore, est un « indicateur de l'intersubjectivité » (Guerra, 2018), au sens où elle est au fondement de la relation entre le sujet et un autre-sujet, tout autant qu'elle se trouve aux origines de la temporalité psychique (Kaës, 2015 ; Marcelli, 2000a ; Stern, 1978). Ces deux enjeux sont primordiaux dans l'accès à la subjectivation et, dès lors, se (re)pose à l'adolescence.

[250] Là où par exemple dans les chants polyphoniques pygmées la polyrythmie est bien plus élaborée.

2. Du traitement psychique des rythmes pubertaires

[Ma proposition théorique de la dysrythmie] « *était à l'époque entrée en résonnance avec un pan de mon analyse personnelle des dysrythmies auxquelles j'avais sans doute été confronté dans ma première enfance. Dysrythmies que j'avais en partie traitées dans mon rapport à la musique et à la danse pendant l'adolescence* »

R. Roussillon (2018, p. 197).

2.1 *Rythm'n'teens*

L'adolescent a, lui aussi, un bruit de pas tout à fait spécifique. D'ailleurs, très souvent, ses parents s'exaspèrent de ce pas fastidieux, lancinant, de cette démarche nonchalante presque provocatrice. L'adolescent « traîne » des pieds. Dans sa démarche, c'est tout son corps qu'il traîne avec lui ; ce corps nouveau et embêtant, lourd et pesant. Un corps fatigué et meurtri par la catastrophe pubertaire. L'autre qui traîne ainsi des pieds, dit J.-A. Lachant (2018), c'est le vieillard, dont les bruits de pas « suggère une forme de dérobement et de disparition de soi » (Lachant, 2018, p. 75). Le bruit de ces pas serait particulièrement angoissant parce qu'il nous renvoie à notre propre finitude, au réel de la mort (ibid.). Pourrait-on y voir un point de comparaison avec l'adolescent ? J'y reviendrai.

Chez l'adolescent, le bruit de ses pas est au rythme de sa voix, de sa prosodie. L'adolescent « traîne » des pieds comme il « traîne » sa voix, comme il « traîne » dehors, de jour comme de nuit. La nuit justement, l'adolescent apprend à marcher « à pas de loup », chaussures à la main, afin de ne pas réveiller les dormeurs qui pourraient alors le surprendre…

L'adolescence est un rythme. Elle rythme le temps humain et les deux phases de sa sexualité. À mon sens, elle pourrait être considérée comme un « microrythme » qui bouleverse le « macrorythme » de l'enfance et le transforme. Si l'adolescence peut traiter les dysrythmies de l'enfance (Roussillon, 2018), elle en apporte aussi des nouvelles : le corps s'alourdit par les nouveaux rythmes que la puberté lui impose. Par exemple, à l'adolescence,

le rythme nycthéméral est attaqué de par les changements conséquents des rythmes veille-sommeil, en partie liés à une sécrétion plus tardive de la mélatonine (Godbout, Huynh, Martello, 2010). L'allègement du sommeil profond de l'adolescent, qui a comme conséquence des difficultés d'endormissements et des réveils nocturnes plus fréquents (d'autant plus marquées par les phénomènes de pollution nocturne), réduisent nettement son nombre d'heure de sommeil. Pourtant, ce corps est en plein travail et donc aurait justement besoin de plus de repos – d'où parfois le recours de plus en plus fréquent à des siestes dans la journée.

Outre le corps biologique, le « corps érotique » (Dejours, 2001) est marqué par l'irruption pubertaire. Le temps de l'adolescente se voit scander par un nouveau rythme, celui du cycle menstruel qui ne prendra fin qu'à la ménopause. Il marque au fer rouge la sexuation de son corps et de ses capacités de fécondation. Parfois, le corps ne va pas au même rythme que le psychisme et la bombe biologique peut être désamorcée par *Psyché*, ce que, dans son versant le plus pathologique, l'anorexie démontre bien. Les éjaculations nocturnes du garçon viennent perturber ses nuits et témoignent de l'érotisation de sa psyché. La nouvelle capacité orgasmique de l'adolescent laisse apparaître de nouveaux rythmes : les contractions musculaires rythmiques périnéales chez l'homme comme chez la femme, auxquelles s'ajoutent, pour elle, celles du vagin ; et avec ces contractions, les rythmes cardiaques et respiratoires s'accélèrent. Ces deux derniers rythmes accompagnent « musicalement » le rapport sexuel, la masturbation comme le coït, et donnent une autre couleur à des bruits entendus pendant l'enfance. Ce sont aussi des bruits que l'on va tenter de réduire au minimum afin de ne pas être surpris dans sa pratique masturbatoire ou, au contraire, les augmenter au maximum tant ils peuvent majorer l'excitation des deux partenaires. Ces rythmes biologiques liés à la puberté « apportent de nouvelles sensations, de nouvelles sensibilités à l'espace sonore » (Marty, 1997a, p. 104).

Les rythmes musicaux vont parfaitement s'accorder aux rythmes du corps pubère, à l'instar de « l'accordage » affectivo-rythmique entre le bébé et sa mère (Stern, 1989). Les adolescents auraient une préférence pour des rythmes élémentaires, des temps forts et monotones (dans la musique techno, électronique ou encore dans le rap) ce qui leur permettraient, le temps d'une musique, une retrouvaille avec ces rythmes archaïques perdus du premier chapitre de la vie[251] (Castarède, 2001 ; Douville, 2007 ; Ntakovanou, 2018 ; Schiltz, 2008). À la revisite de l'archaïque, s'ajoute la nouveauté pubertaire : les rythmes

[251] L. Schiltz pousse encore plus loin cette hypothèse en disant que ces musiques renvoient au « souvenir inconscient des battements cardiaques que le fœtus entend dans le ventre de sa mère » (Schiltz, 2008, p. 153)

musicaux caractérisant ces « musiques adolescentes » seraient à la mesure de la force, de la rapidité, de la nouveauté des rythmes biologiques de l'adolescence. En outre, à travers le rythme, la musique permettrait à l'adolescent de (re)trouver une forme de stabilité dans ses propres arythmies corporelles (Cornalba, 2019 ; Douville, 2007 ; Marty, 1997a ; Roussillon, 2018). Néanmoins, une hyperrythmicité de la musique pourrait être un mécanisme de défense, ou plutôt de survie, permettant à l'adolescent de se fabriquer illusoirement un « corps de secours » (Douville, 2007) – on en verra un exemple clinique plus loin (Benjamin). Corps secourant un corps affecté par la violence de la puberté, car « à l'adolescence, l'ennemi, c'est le corps » (Birraux, 1990, p. 38). En guise d'illustration, j'évoquerai une histoire très ancienne, le chant choral des jeunes filles à Sparte, que nous présentifie l'anthropologue C. Calame (2013).

C'est à partir de sa lecture des poèmes rituels chantés par le groupe d'adolescente spartiate et l'analyse du rythme musical (approche épistémologique éthnopoétique) que l'anthropologue déchiffre le processus de construction culturel des adolescents à Sparte du VII^{e} siècle avant notre ère. Les groupes choraux s'inscrivent dans les rituels initiatiques de passage de l'enfance à la maturité de l'adulte. Par le rythme poétique et musical, c'est les changements rythmiques de l'adolescence qui se voient intégrés à l'identité culturelle, c'est-à-dire que ces rythmes initiatiques offrent l'accès « au statut de membre adulte de la communauté sociale et culturelle » (ibid., para. 5). Ainsi, le rythme individuel pubertaire des adolescentes, les menstrues, est inclus dans la société : « Par l'exercice collectif et rythmé des arts des Muses, les adolescentes du groupe choral qui chantait ces vers étaient conduites à la maturité sexuelle, sociale, culturelle et religieuse de la femme adulte, épouse du citoyen-soldat » (ibid., para. 6). Le *je* de l'adolescente se met au service d'un *nous* collectif féminin, c'est-à-dire, dans les codes de cette société, que les jeunes adolescentes « accèdent au statut d'épouse de citoyen et de mère des futurs soldats, avec le changement de rythme de vie que cela implique pour elles » (ibid., para. 21).

Ainsi, l'irruption pubertaire bouleverse les rythmes corporels (sonores). À mon sens, la puberté implique un remaniement de l'identité rythmique, de part l'apparition de ce que je nommerai des *rythmes pubertaires*. Dans ces remaniements, la musique peut offrir une aide à l'intégration de cette nouvelle identité rythmique, jusqu'à l'inscrire dans le *socius*, comme on l'a vu avec les jeunes filles de Sparte. Néanmoins, la musique peut tout autant se substituer à l'exigence de traitement de ces rythmes pubertaires (on en verra deux exemples plus loin à travers les cas de Rocky et d'Andrew Neiman), jusqu'à même les *ordonner* pour qu'ils ne bouleversent pas trop l'ordre social (comme cela me semble être le cas avec les jeunes spartiates).

Enfin, il me semble qu'à travers le rythme, nous avons un nouvel exemple du lien fort existant entre le bébé et l'adolescent dans leur processus psychique respectif. Dès lors, je ferai l'hypothèse que *l'effraction pubertaire pourrait bouleverser l'intrication suffisamment bonne entre micro- et macrorythmes au point d'entraver le sentiment d'identité du sujet pubère*.

La revue de la littérature a permis de dégager deux enjeux psychiques du rythme chez le bébé : l'accès à l'intersubjectivité et la représentation de la temporalité. Je propose alors d'en étudier les destins avec l'entrée sur scène du pubertaire. La deuxième partie de l'observation de Pierre permettra d'introduire l'analyse du rapport des adolescents au rythme tel qu'il se révèlerait dans les groupes de musicothérapie analytique.

2.2 Observation de Pierre (deuxième partie)

Très satisfait du travail accompli, disais-je, ma déception n'en a été que plus grande lorsque la mère de Pierre me rappelle moins d'un mois plus tard et demande un rendez-vous « en urgence ». À ma grande surprise, Pierre arrive extrêmement angoissée, avec sa mère – jusqu'à lors son père l'accompagnait toujours. Il requiert même sa présence à la consultation et ne lui lâchera pas la main une minute. Une impression de « déjà-vu » et entendu sera présente chez moi tout au long de cette séance : Pierre, tout comme sa mère, exprime exactement les mêmes « problèmes » que lors de notre première rencontre. Ils sont retournés chez le médecin généraliste avant de revenir me voir, très incertain de la causalité psychique des manifestations d'angoisse de Pierre, formulée et par le médecin et par moi ensuite. Cependant, et à nouveau, le médecin déclara qu'il n'y a aucun problème organique. Pierre m'explique que ses angoisses surviennent surtout le soir, l'empêchant de dormir et lui donnant l'impression qu'il va en mourir. Sa mère se plaint surtout des absences accumulées de Pierre à l'école, restant à la maison pour se reposer. Aucune modification dans l'espace familial ne semble s'être effectuée depuis la dernière consultation. Je suis donc assez décontenancé par ce retour, restant dans l'incompréhension et ne ressentant qu'une grande culpabilité d'avoir trop rapidement arrêté le suivi. Je décide d'en parler à Pierre, mais ce dernier n'en dit rien. En revanche, il est d'accord pour poursuivre le suivi et revenir la semaine prochaine, seul. La séance suivante, Pierre est tout aussi paralysé par l'angoisse. Un souvenir me revient de la toute première consultation : Pierre était également devenu très anxieux le soir, au moment du coucher, attendant que ses parents s'endorment avant que lui-même ne le puisse. C'est surtout sa mère, qui rentrait tard du travail, dont il attendait impétueusement le retour. J'avais nettement mis de côté ce contenu, qui me revient alors, très certainement du fait que Pierre est désormais accompagné par sa mère à ses

séances. Je lui en parle directement. Pierre m'explique que si cela avait changé un moment, c'est à nouveau avant de s'endormir que ses angoisses sont les plus bruyantes. Il attend toujours le retour de sa mère, et, parfois même, ne peut s'endormir qu'en allant se coucher auprès du lit conjugal. Il est, dit-il, sensible à tous les bruits au moment du coucher signalant la présence de ses parents. Pierre associe sur ses difficultés à s'endormir, entendant sa mère tousser et respirer particulièrement mal. Il en est très inquiet… Très inquiet qu'elle meurt. J'apprends à ce moment qu'elle a un cancer des poumons et fais le lien avec ses propres symptômes d'angoisses : si quelque chose se manifestait de sa puberté qui ne pouvait pas être entendu dans la famille, condenseraient-ils aussi cette inquiétude et ce rapport à la mort, la sienne et surtout celle de sa mère ? S'identifiant aux symptômes maternels, Pierre fait l'épreuve du réel de la mort. Les battements cardiaques, les bruits respiratoires sont des bruits vitaux qui sont autant signes de vie que de mort. J'avais complètement fait l'impasse sur ce niveau de compréhension, pourtant particulièrement « bruyant » par les symptômes que Pierre donnait à entendre, alors même que le vif retour de l'angoisse a fait suite à une autre « mort », celle de la psychothérapie – pour ne pas dire de son psychothérapeute.

À nouveau, les très heureuses capacités de liaison de Pierre lui permirent de canaliser l'angoisse. Ce réel de la mort est certes douloureux mais devient, une fois mis sur le devant de la scène, plus acceptable et peut s'intégrer psychiquement, tout en lui permettant, me semble-t-il, que le refoulement concernant les fantasmes originaires et ses désirs incestueux s'opèrent. L'aveu de matricide en serait-il une voie ? En effet, on peut penser qu'il y eut chez Pierre une collusion entre le réel du cancer maternel et le fantasme parricide-matricide, composante des processus pubertaires (Gutton, 1991).

Si, pour F. Marty (1997c, p. 102), le matricide chez le garçon signe l'impasse du processus pubertaire car « tuer sa mère équivaut à tuer l'objet incestueux qui échoue à être investi comme tel », il fait référence au matricide agi. Je crois qu'ici, en pouvant s'autoriser à imaginer que sa mère puisse mourir, Pierre peut fantasmatiquement passer sur son corps mort (pour paraphraser Winnicott) c'est-à-dire faire le deuil de sa fixation incestueuse. « Malheureusement », c'est sur ces hypothèses que l'histoire s'arrête, Pierre ne souhaitant pas poursuivre le suivi, disant simplement aller beaucoup mieux et ne plus avoir besoin de revenir – malgré mes réticences proférées. S'il accepte malgré tout un dernier rendez-vous, il ne s'y rendra pas. C'était son tour de marquer la fin… cette fois-ci trop rapide pour moi. « L'analyse avec fin, c'est, pour certains, la fin de tout » (Pontalis, 1981, p. 65).

Cette deuxième partie de l'observation est particulièrement riche cliniquement. Elle

ouvre à une multitude de questionnements psycho(patho)logiques qui est, me semble-t-il, un bon indicateur de la qualité du fonctionnement psychique de Pierre et de sa plasticité. Les grilles de lecture peuvent alors être extrêmement nombreuses. J'en propose une, circonscrite à mon sujet initial concernant le traitement psychique des transformations des rythmes pubertaires.

Si, à l'adolescence, la plainte corporelle est une modalité comportementale faisant fonction différenciatrice (Jeammet, 2002), au contraire, elle me semble ici signe d'une dépendance narcissique excessive de Pierre à l'égard de son environnement et en particulier de sa mère. En effet, les rythmes cardiaques et respiratoires sont des « rythmes primaires » (comme ceux de la succion et du coït) témoins de « la capacité humaine fondamentale d'entrer en relation immédiate et réciproque avec autrui » (Avron, 1996, p. 78 ; Kaës, 2015). En outre, l'attitude compréhensive des parents à l'égard des comportements très infantiles de Pierre serait facteur de risque, car réalisant potentiellement l'« inceste entre appareils psychiques » (Pontalis, 1981). Le symptôme est certes un appel à la fonction soignante maternelle, toutefois, sa plainte peut aussi se comprendre comme une demande adressée à d'autres soignants (le médecin puis le psychologue), « auxiliaires » de la fonction tierce qu'elle aurait dû avoir. Si la deuxième partie de l'observation témoigne de cette fonction qu'aurait pu avoir ma parole, elle montre aussi, par la « rupture » de traitement agie par Pierre (certainement avec le concours de ses parents), qu'elle risquait d'être reçue « comme l'imminence d'une rupture du lien à (*à* et non *avec*) la mère », comme l'indique J.-B. Pontalis (1981, p. 65) à propos de la réaction thérapeutique négative.

Ce qui retient particulièrement mon attention dans ce cas, c'est le choix – non pas d'organe mais bien de « fonction » (Dejours, 2001, 2005) – sur laquelle se centralise les symptômes et la plainte. Dans l'atteinte somatique de Pierre, il n'y a pas d'élection d'un organe, mais de plusieurs, qui me semble regrouper la même « fonction » : celle d'indicateur sonore de vie (le battement cardiaque et la respiration). Je le signifiais précédemment, les « troubles » respiratoires et cardiaques, dans leur aspect sonore, ont été marqueurs de la rupture (trophique) qu'implique le pubertaire. À mon sens, ce qu'amène cette seconde partie de l'observation, c'est que ces troubles portent sur le rythme, celui qui ne semble plus être reconnu, plus être propre à Pierre, agissant alors comme un corps étranger interne. Cette instabilité rythmique provoque des inquiétudes chez Pierre quant à la continuité même de son

existence[252] et ce, d'autant plus, qu'elle est identifiée aux « véritables » troubles respiratoires de sa mère, signes de sa maladie potentiellement mortelle. Pierre semble faire face à l'effraction de deux corps étrangers condensés (le pubertaire qui s'exprime par son altération rythmique et le corps malade maternel) qui lui font entrevoir « *le mortifère de la mort* », c'est-à-dire la finitude de son existence (Triandafillidis, 1996).

L'irruption pubertaire contraint l'adolescent, ici Pierre, tant à la revisite de l'archaïque qu'à la nouveauté génitale. L'étude des rythmes, de l'identité rythmique, en est une modalité. Chez Pierre, les troubles rythmiques semblent renvoyer aux liens intersubjectifs premiers dont le rythme en serait l'un des organisateurs (Guerra, 2018). Si les « rythmes primaires » s'enracinent dans l'enveloppe sonore (Kaës, 2015), on l'a vu, la puberté va faire violence sur cette enveloppe provoquant un réaménagement nécessaire de l'identité sonore. Les rythmes pubertaires vont ébranler les rythmes de l'enfance et « la puberté rythme les effervescences du corps, là où l'adolescence doit leur trouver un sens » (Castarède, 2009, p. 31). Ainsi chez Pierre, les rythmes corporels ne sont plus reconnus comme intégrés dans son propre corps. Confrontée à la nouveauté génitale, la tentation à la régression incestueuse est vive – d'autant que l'inceste est réalisable – et le symptôme (l'angoisse) en est une réponse formant un compromis peu efficient entre ce désir et l'interdit qui lui est adjoint. Le fantasme de matricide, qui fait ici face au réel d'une potentielle mort de la mère, est une solution pour se sortir de cette impasse œdipienne. Les impressions vives de mort imminente semblent traduire la punition surmoïque, mais impliquent aussi une voie d'entrée dans l'adolescence. L'intégration de sa nouvelle identité rythmique paraît ainsi être un incontournable dans le déroulé du processus d'adolescence, à la fois reconstitutive d'une enveloppe sonore violentée, et à la fois dans l'établissement du « projet adulte » (Triandafillidis, 1996), que la confrontation au *mortifère de la mort* suscite – le rythme est surtout un « liant », entre la continuité et la rupture. Reste alors à espérer pour Pierre, que d'autres voies identificatoires, que la « possession » (Pontalis, 1981) du double corps étranger, pourront s'envisager afin de garantir l'ébauche et la poursuite de sa subjectivation.

La deuxième partie de l'observation de Pierre amène à mon sens un point capital dans ce chapitre, le rapport entre les rythmes pubertaires et la temporalité psychique, sur lequel je

[252] À partir de sa clinique dans un service de cardiologie, C. Cristia (2018) propose l'hypothèse que les bruits du cœur s'articulent à divers enjeux psychiques. L'éventuelle perception d'un changement du rythme des battements cardiaques, réel ou interprété, « fait basculer notre fantasmatique du côté de l'angoisse de mort », écrit-elle (Cristia, 2018, pp. 119-120). À mon sens, ce « basculement » ne peut avoir lieu qu'après l'entrée en fonction du pubertaire, en ce qu'il signe « le temps d'une « entrevue » avec *le mortifère de la mort* » (Triandafillidis, 1996, p. 449).

reviendrai avant d'en observer ses figures dans le groupe de musicothérapie analytique. Pour ce faire, je m'appuierai principalement sur les travaux de P. Aulagnier. Il me semble que le cas de Pierre montre combien la découverte de la mort (de l'accès à une représentation de sa propre finitude) imposée par le pubertaire entraine un effet sur la construction de la temporalité. La découverte de la mort (de son caractère mortifère) a lieu au moment où le corps se transforme et installe en lui des nouveaux rythmes (les rythmes pubertaires) : l'adolescence est une « *initiation* » à la temporalité psychique (Marty, 2005). Or, la confrontation a notre finitude est une ascèse imposant une temporalité à toutes nos expériences. Si la perception des rythmes constitue la base de l'expérience temporelle, déjà pour une grande part acquise dès la vie fœtale (Fraisse, 1974), on peut de fait se demander quels sont les effets de la perception des rythmes pubertaires sur la temporalité psychique. Je partirai du postulat que la nouveauté des rythmes pubertaires confronte au réel de la mort, à son caractère mortifère, et que seule cette « entrevue » (Triandafillidis, 1996) permet à l'adolescent d'investir son futur (un projet adulte) tout en se représentant son passé et en s'inscrivant de ce fait dans une filiation intégrant les différences des générations. En effet, chez l'enfant, au temps de l'Œdipe, le Je s'informe d'une représentation de son futur « Quand je serais grand… » à laquelle précède le discours maternel « Quand tu seras grand… » (Aulagnier, 1975, 1979). Cette représentation d'un futur idéal – dans lequel il pourra réaliser ses fantasmes – s'inscrit dans le corps « actuellement mon corps n'est pas assez grand pour les réaliser ». Cette idéalisation du futur lui permet de renoncer (pour un temps) à son projet, qu'il met dès lors « en latence ». La puberté remet en question ce compromis entre désirs inconscients et interdits surmoïques. N'ayant plus le même corps, l'adolescent se rapproche ainsi de ce qu'il souhaitait devenir (« Maintenant je suis grand »). Des lors, le Je identifié se confronte à l'interdit de sa réalisation qui prend à l'adolescence une autre résonnance que l'angoisse de castration de l'enfance. En effet, l'entrevue avec le mortifère de la mort confronte le Je identifié à ce réel de la mort du parent du même sexe et, dès, lors à la sienne. À nouveau, le renoncement à la réalisation de ce désir (le Je idéalisé) est impondérable à la survie. Parallèlement, ce temps advenu confronte l'adolescent à ses désirs infantiles incestueux, dont l'impétuosité a bien du mal à être canalisé. Il s'agira alors de pouvoir déplacer ses désirs source d'angoisse en partant à la recherche de son histoire, d'où la nécessité d'une relecture et d'une réécriture de ce temps passé, « se construire un passé » (Aulagnier, 1989). L'adolescent part à la quête de ses origines pour transformer ce passé : « il faut qu'il existe autre chose que de l'enfance pour que l'infantile se constitue comme tel » (Marty, 2005, p. 237). Dès lors, il dé-couvre son passé et y inscrit un Je identifié passé (et non

plus seulement identifiant), pour se dégager de l'infantile. Cette capacité réflexive et rétroactive l'invite à un travail d'historicisation (Aulagnier, 1984), à une réécriture de son passé infantile. Fort de ce « fond de mémoire » auquel le Je adolescent s'est identifié, garantissant sa permanence dans le temps, il peut s'autonomiser, faire face aux changements et les intégrer (Aulagnier, 1989). Il peut s'identifier, se contre identifier, devenir a la fois semblable et différent du groupe familial auquel il appartient, c'est-à-dire édifier un « projet identificatoire » (ibid.). En effet, en dé-couvrant qu'il a un passé, différent du présent, le Je s'informe d'un futur différent que l'adolescent peut écrire, car « Je suis celui qui possède ce corps » (Aulagnier, 1979, p. 114). C'est bien dans le corps pubère que s'initie la temporalité psychique (Marty, 2005). Les transformations corporelles pubertaires imposent la réalité de sa finitude (« Je vieillis, donc je mourrais un jour ») tout en le confrontant au renoncement au corps de l'infantile (« Je n'ai plus le corps de l'enfant innocent et tout puissant ») – dans le cas de Pierre, ce travail de deuil est certainement trop difficile et est, dès lors, déplacé du côté d'un corps non pas pubère mais malade, interprétation soutenue (peut être même produite) par ses parents. Ce point est majeur, car ce travail d'historisation et d'investissement d'un futur est interdépendante des parents : qu'ils aient « pu « voir », accepté, investir les changements survenant chez l'enfant tout au long de sa vie » (Aulagnier, 1989, p. 218), c'est-à-dire qu'ils acceptent et soutiennent dans la tendresse le projet identificatoire (projet adulte) de leur adolescent (on en a vu aussi un exemple potentiellement contraire dans le cas de Lucas où ses parents ne soutiennent pas son projet de devenir pianiste de jazz).

Voyons maintenant comment cela pourrait se traduire et s'entendre dans les groupes de musicothérapie analytique.

3. L'ordre et la maîtrise "contre" les bouleversements rythmiques pubertaires

« *Le rythme [...] est la domestication du temps par le corps* »
Francis Wolff, 2015, p. 136.

Dans ce point, je propose d'étudier le rapport des adolescents au rythme au sein du dispositif de musicothérapie analytique de groupe. Cette médiation offre la possibilité d'y observer une diversité dans l'expression du rythme. Sans consigne préalable à ce niveau, il me semble que les figures rythmiques utilisées seraient un bon indicateur du rapport du groupe à la rythmicité. L'analyse comparative de plusieurs groupes[253] permettrait dès lors de dégager des hypothèses plus spécifiques sur le rapport des adolescents à la rythmicité. Avant d'arriver à ce point, les différentes figures du rythme qui se présentifient dans ces groupes seront présentées.

3.1 Figures du rythme dans les groupes et en musicothérapie analytique de groupe

Dans le groupe se créent toutes sortes de constructions rythmiques plus ou moins passagères. Certaines seront éphémères alors que d'autres constitueront la structure de l'identité sonore et musicale du groupe, qu'elles soient ou non reconnues à un niveau individuel et/ou groupal. L'individu puise dans son identité (rythmique) propre pour co-construire avec les autres, une identité (rythmique) groupale (Jagot, 2012 ; Lecourt, 2007b).

Dans tout groupe, il est possible de constater des synchronismes, c'est-à-dire que les membres du groupe, de manière tout à fait inconsciente, s'accordent rythmiquement ; l'asynchronie serait alors propre à la psychose (Rouchy, 2009b ; Avron, 1996). À partir du dispositif psychodramatique groupal, O. Avron postule l'existence d'une pulsion

[253] En particulier deux groupes (HDJ1 et HDJ2), mais d'autres serviront également pour illustrer mes propos.

d'interliaison rythmique, qui se déploierait par et dans les rythmes des individus dans un groupe. O. Avron généralise cette pulsion d'interliaison rythmique dont la caractéristique serait de lier « rythmiquement et provisoirement les individus les uns aux autres » (1996, p. 105). En guise d'exemple, je pense que l'on pourrait attribuer à cette pulsion l'une des raisons pour laquelle les rythmes cardiaques et respiratoires de deux partenaires amoureux s'harmonisent lorsqu'ils se regardent, ce qui a été mis en évidence par deux récentes études en psychophysiologie (Helm, Sbarra & Ferrer, 2012 ; Ferrer & Helm, 2013, cité par Cristia, 2018).

Tout groupe actualise les fonctionnements (et les dysfonctionnements) rythmiques des participants et tente toujours de les « inter-relier ». Par exemple, face à un participant dont la « rythmicité de base » paraît défectueuse, le groupe pourrait soit favoriser son intégration rythmique, soit, si cela n'est pas possible, le rejeter (Avron, 1996, p. 78). Autrement dit, l'interliaison rythmique paraît indispensable au bon fonctionnement du groupe, tout en tissant le risque, si celle-ci est trop appuyée (autoritaire ?), de la dépendance des membres au groupe et/ou de l'exclusion de celui qui ne parviendrait pas à intégrer le rythme groupal. De ce fait, R. Jaïtin (2002) propose de distinguer l'interliaison rythmique (d'O. Avron) du « protorythme », qui rendrait compte d'une « forme de représentations archaïques, répétitives, monotones […] représentation psychique du lien maternel [originaire] » (Jaïtin, 2002, p. 69). R. Jaïtin (2002) ancre sa proposition dans la métapsychologie de P. Aulagnier. La structure protorythmique correspondrait au niveau originaire du fonctionnement psychique, alors que l'interrythmicité (l'interliaison rythmique), aux processus primaires. Selon cette auteure, le groupe se structurerait sur la base de ce protorythme vecteur de la contenance groupale (représentation psychique du lien maternel originaire), mais dont il faudrait réussir à se déprendre, car, au contraire de l'interrythmicité, la structure protorythmique se caractériserait par l'indifférenciation dans le groupe entre soi et l'autre (ou plus d'un autre).

De son côté, É. Lecourt (2007b, pp. 60-66) repère des figures spécifiques de la temporalité groupale en Musicothérapie Analytique de groupe :

- La **pulsation**, qui peut prendre différentes formes :
    - le « martèlement » qui est un renforcement de la pulsation ;
    - la « masse sonore » qui est une sorte de remplissage sonore, faisant alors obstacle à la pulsation. Elle témoigne d'un moment d'atemporalité dans le groupe ;

- le « tapis sonore » qui est un remplissage continu moins différencié que la pulsation. Il s'apparente à un bruit de fond et témoigne d'un moment d'atemporalité. Proche de la masse sonore, il s'en différencie en ce qu'il ne sature pas l'espace sonore du groupe ;
- l'« intériorisation de la pulsation » : la pulsation est intégrée par le groupe qui n'a dès lors plus besoin de la battre.

- Le **tempo** signe la possibilité d'une modulation temporelle.
- La « **séquence temporelle** » caractérise le passage de la masse sonore à une « succession de courtes séquences ».
- Le **rythme** marque une historicisation de la temporalité avec répétitivement un début et une fin.
- Le **contre-temps** qui exprime une sorte de dégagement (entre liberté et opposition) de la pulsation initié par le groupe.
- Le **silence**.

Au-delà de ces différentes figures de la temporalité groupale, on peut repérer, en musicothérapie analytique, la qualité de l'organisation temporelle grâce à différentes modalités : le début et la fin de l'improvisation (par exemple, on a vu la qualité de cette intégration dans le groupe MAG2, lors de la séance 5 précédemment présentée) ; la présence de répétition, celle de synchronie ou encore celle de polyrythmie ; les formes d'organisation temporelles, par exemple la forme ternaire (A-B-A) que l'on retrouve en musique, notamment dans les nocturnes.

Il me semble que l'analyse des figures rythmiques dans les groupes de musicothérapie analytique d'adolescents donnerait ainsi un bon aperçu du rapport de l'adolescent à la rythmicité corporelle[254], et donc des deux enjeux que j'ai précédemment dégagés : l'intersubjectivité et la temporalité.

Afin d'illustrer mes propos, je partirai de l'observation d'un patient de 17 ans, reçu dans ce dispositif thérapeutique :

Benjamin[255] est adressé au sein du service de psychiatrie où je mène un groupe de

[254] Dans des travaux ultérieurs, il pourra être l'occasion de réaliser une analyse approfondie des différentes figures du rythme dans les groupes d'adolescents, puis de les comparer à celles de groupe d'enfants de la latence.
[255] Cette vignette clinique a déjà été publiée (Brault, Moro, 2018), ici, j'y apporte quelques modifications.

musicothérapie analytique, dans le cadre d'une pathologie de type psychotique évoluant depuis l'âge de 12 ans, se traduisant par la persistance d'une méfiance, d'un vécu hostile du monde extérieur et de tendances hétéro-agressives. D'après ses soignants référents qui l'orientent au groupe, Benjamin « se questionne beaucoup sur les relations qu'il entretient avec ses pairs, sur la place qu'il peut prendre dans un groupe ou celle qu'on lui donne ». Si ses questionnements restent généralement entravés par la force de l'intellectualisation, ses référents disent entendre la souffrance qui se déploie derrière l'asynchronie de son lien aux autres. La musicothérapie serait alors un dispositif intéressant pour travailler cette problématique, sans que Benjamin ne puisse trop avoir recours à la défense par l'intellectualisation.

La présence de Benjamin au groupe est très discontinue (absences multiples, retards). Cette simple observation de l'irrégularité de la présence de Benjamin dans le groupe me semble être signe de l'accordage difficile entre son rythme propre, interne et le rythme groupal, se caractérisant par la régularité et la continuité. Si ces deux rythmes doivent coexister en harmonie tout en respectant les petits décalages de l'un et de l'autre (Chouvier, 2015), on observe chez Benjamin une impossibilité à les faire coexister ensemble (s'agirait-il d'isolation, de clivage ou de déni de l'un ou de l'autre ?).

Dans le groupe, Benjamin témoigne d'une préférence marquée pour les instruments percussifs rythmiques. Lors des improvisations, il est fréquemment seul, hors du groupe, pilonnant une pulsation sans accordage possible, et ce de manière répétitive à chaque séance[256]. Lors des temps de verbalisations, que ce soit après l'improvisation ou après l'écoute, Benjamin se plaint continuellement du « manque de rythme », « d'accordage », « d'ordre », « de coordination », voire encore « d'harmonie dans le groupe » (ce sont ses mots). Ce besoin de maîtrise se retrouve également dans le rapport qu'il entretient avec le cadre : il se plaint souvent de ne pas avoir le droit d'ouvrir les yeux pour « pouvoir communiquer ». En deçà de cette plainte, on peut entendre le niveau d'angoisse résultant de l'éventuelle précarité de la constitution de son enveloppe sonore. Privé de repères visuels, tactiles et verbaux, Benjamin ne semble pas pouvoir avoir recours dans le groupe à une enveloppe contenant sa dysrythmie. En effet, on peut comprendre le martèlement de la pulsation, véritable « suture sonore » (Lecourt, 2007b), comme ce qui lui permettrait de colmater un mal d'enveloppe sonore, et, ce, afin de trouver une stabilité par rapport à sa propre dysrythmie et à celle du groupe. Autrement dit, le martèlement de la pulsation paraît être, pour Benjamin, une nécessité pour sécuriser sa continuité d'existence mise à mal par la situation groupale.

La pulsation n'est pas un rythme et Benjamin le montre bien. Je rejoins F. Wolff (2015) lorsqu'il écrit que la pulsation c'est « l'isochronie », c'est-à-dire la répétition dans une durée

[256] Ce qui lui sera beaucoup reproché par les autres membres du groupe.

égale (*iso*) d'un phénomène sonore : *pam, pam, pam*… « La pulsation vient de la régularité biologique de nos mouvements et nous l'entendons « sous » la musique comme un écho de notre propre cadence corporelle » (ibid., p. 112). Le rythme, au contraire, est la répétition d'une cellule non isochrone (hétérochrone). À mon sens, cette vignette clinique témoigne que le martèlement de la pulsation peut faire office de rythme, mais d'un rythme qu'il serait possible de qualifier « d'identitaire » ou d'« hyperrythmicité » (Lecourt, 1998)[257] – je dirais : un *anti*-rythme. Chez Benjamin, elle semble être une défense face à la potentielle instabilité de ses rythmes pubertaires, comme la dysrythmie de son lien à l'autre pourrait en témoigner. Ainsi, me semble-t-il que l'hyperrythmicité pourrait être une figure de la « muraille sonore » (Gori, 1975). Cette hypothèse pourrait se confirmer par la radicalité qu'exprime Benjamin dans l'expression de son besoin fort de synchronie, traduisant son impossibilité à accepter la discontinuité, la différenciation et le conflit. Face à la violence pubertaire, la violence de la pulsation serait alors un potentiel contre-investissement devenant défense de l'identité. Le risque, comme cela semble le cas chez Benjamin, ce serait la perte du lien à l'autre. En d'autres termes, on pourrait dire que Benjamin tenterait, par excès, d'asseoir la permanence de ses macrorythmes (Marcelli, 1992), tuant dans l'œuf toute éventuelle surprise micorythmique.

3.2 Le groupe et le rythme : de l'accordage rythmique au rythme identitaire

Dans une précédente recherche, j'avais pu remarquer, à travers l'analyse d'un groupe (MAG1), le « besoin de rythme », sa nécessité presque vitale. Déjà, le choix des instruments dans le groupe rendait compte de la nette préférence des patients pour les instruments à percussions rythmiques. De plus, au niveau sonore, j'observais que les improvisations étaient toujours ponctuées par des rythmes binaires, fermes et accentués, voire par une pulsation fortement martelée. Enfin, au niveau verbal, les patients ont exprimé leur besoin de « mettre du rythme », ou bien qu'il « manquait de rythme », ou encore que « c'était pas mélodieux mais au moins il y avait du rythme ». À partir de ces observations, j'avais formulé l'hypothèse que le rythme était à la fois l'expression même de l'énergie pulsionnelle (qui se déployait au niveau sonore) et à la fois le moyen (vital ?) de canaliser cette énergie. Dès lors,

[257] L'hyperrythmicité correspond à « l'affirmation du rythme identitaire » (Lecourt, 1998, p. 191).

je me suis demandé si cette nécessité pouvait rendre compte d'un besoin fort d'une « rythmicité de base » (Avron, 1996), de « macrorythme » (Marcelli, 1992)[258] qui canaliserait les dysrythmies provoquées par l'entrée en fonction du pubertaire. À partir de l'observation du groupe MAG2, je propose aujourd'hui de développer et d'affiner cette hypothèse. J'ai retrouvé dans ce second groupe ce même « besoin de rythme » exprimé tant au niveau sonore que verbal. Bien sûr, qu'il soit exprimé comme une nécessité, n'apparaît pas à chaque séance, mais me semble être une constance dans l'ensemble des trente séances de ce groupe. Dans celui-ci, ce besoin a été particulièrement porté par l'un des membres du groupe (Marc), et bien suivi par les autres participants (d'ailleurs son absence pendant un long moment de l'année n'a pas altéré l'expression de ce besoin). Aussi, tout comme pour le groupe MAG1, la synthèse groupale des choix instrumentaux[259], témoigne de la préférence pour les instruments percussifs (rythmiques).

À partir de cette similitude dans les observations des deux groupes, je vais maintenant proposer plusieurs hypothèses concernant le rapport du groupe d'adolescent au rythme (et, on le verra, je m'étayerai également, sur le groupe MAG3).

1. J'ai précédemment montré que l'indifférenciation par le rythme était l'un des deux moyens du groupe pour tenter de trouver l'unisson. Je maintiendrai ici cette hypothèse, tout en développant davantage un critère spécifique. Plutôt que d'unisson, je parlerai ici d'homorythmie pour rendre compte de ce besoin du groupe à tendre vers un rythme commun. Il me semble, que l'homorythmie a largement à voir avec ce que R. Jaïtin (2002) nomme le protorythme (Jaïtin, 2002), c'est-à-dire un rythme vecteur de la contenance groupale mais au risque de l'indifférenciation des niveaux intra et interpsychique.

À celles-ci, je développerai, dans cette partie, l'hypothèse que l'homorythmie est un moyen groupal pour lutter contre la déstabilisation des macrorythmes impliquée par l'entrée en fonction du pubertaire. D'où, il me semble, cette nécessité dans les groupes de musicothérapie à trouver une rythmicité de base, stable, se caractérisant par des rythmes binaires voire, à certain moment[260], une pulsation martelée en fond sonore. Cette tendance à l'homorythmie me parait avoir une nette fonction dans le maintien de ce que les patients nomme leur « besoin d'ordre » et « d'harmonie ». J'ai retrouvé ces termes autant dans le

[258] Certainement non opérant individuellement, comme on l'a vu chez Benjamin.
[259] On ne retrouvera en annexe que l'exemple des six premières séances.
[260] Particulièrement lorsque le rythme groupal est déstabilisé, par exemple, par l'absence d'un membre du groupe.

groupe MAG1 que MAG2, qui pourraient dès lors prendre la valeur de *signifiant*. Le mot « harmonie » est entendu par ces adolescents comme une union (fusion), un unisson indifférencié[261]. Autrement dit, ici, et contrairement à l'enseignement du mythe grec[262], l'harmonie est comprise comme une *unité*, c'est-à-dire sans aucune forme de conflictualité et assimilé à « l'ordre ». La force et la stabilité du rythme seraient-elles du coté de la *maîtrise* face à la violence des éprouvés pubertaires ? Il me semble que le besoin d'avoir un rythme stable, ferme et binaire, attaché à la répétition, est l'illustration de la recherche d'un unisson rythmique, qu'É. Lecourt interprète comme le « ciment de l'illusion groupale » (Lecourt, 1994, p. 65). Il me paraît d'ailleurs notable de constater que certaines improvisations, très fortement marquées rythmiquement, soient interprétées par les membres du groupe comme une « marche militaire », ce qui renverrait à une défense contre l'irrégularité, le désordre voire peut-être même la différence (on pourra se référer à la cinquième séance du groupe MAG2 présentée dans un précédent chapitre). En effet, des musiques militaires, je rejoindrai P.-P. Lacas lorsqu'il écrit qu'elles « unifient l'agit et le sentiment ; mais en elles règne la loi ordonnatrice et impérieuse du rythme qui impose le pas cadencé. Ce n'est plus la gesticulation anarchique, mais le geste unique et clair, si stéréotypé soit-il » (Lacas, 1977, pp. 109-110). W. R. Bion (1961) montrait déjà combien l'organisation groupale militaire renvoyait directement à sa troisième hypothèse de base : l'attaque-fuite. Conformément à celle-ci, « le groupe s'est réuni pour lutter contre un danger ou pour le fuir » (Bion, 1961, p. 103). À mon sens, le groupe d'adolescent lutte (et/ou fuit) contre l'émergence des microrythmes pubertaires, véritable dysrythmie par rapport au rythme de l'enfance. Ceux-ci, à l'adolescence, seraient convoqués tant par l'autre étranger *en soi* (le pubertaire), que l'autre *hors soi* (la rencontre avec l'autre-sujet sexué). Autrement dit, l'irruption du sexuel génital, et des rythmes pubertaires qui lui sont liés, effracteraient les macrorythmes installés lors de la prime enfance, déstabilisant ainsi (plus ou moins fortement) la continuité identitaire du sujet.

2. Loin d'être une « synchronisation », la recherche intensive de trouver un rythme commun me semble se situer du côté de « l'achronie groupale », qui est, selon R. Kaës, la forme la plus radicale de la synchronie, « un temps sans temporalité, sans écart, sans

[261] « La musique harmonieuse est faite, finalement, pour satisfaire un besoin inconscient de s'unifier avec l'univers. », écrit X. Ntakovanou (2015, p. 161).

[262] Car, Harmonie est certes la fille d'Aphrodite, déesse de l'amour, mais aussi d'Arès, dieu de la guerre, symbolisme d'une conflictualité qui serait propre à l'harmonie dans la musique ? C'est en tout cas le point de vue de G. Rosolato, qui envisage l'harmonie dans la musique comme « une succession de tensions et de détentes, d'unisson et de divergence des parties qui s'étagent, s'opposent dans les accords, pour ensuite se résoudre en leur plus simple unité. C'est donc toute la dramatisation des corps séparés et de leur réunion que supporte l'harmonie. » (Rosolato, 1974, p. 38).

différenciation » (Kaës, 2015, p. 115). Cette observation me permet de faire le pont entre la dimension de l'intersubjectivité et celle de la temporalité que regroupe la notion d'identité rythmique, comme on l'a précédemment vu. L'achronie, c'est la forme de temporalité contre laquelle buterait le « groupe du Paradis perdu » que R. Kaës a mené avec D. Anzieu en 1965 (Kaës & Anzieu, 1976 ; Kaës, 2015). Or, si l'on suit R. Kaës, le groupe de formation (tel le groupe du paradis perdu) « replace les participants en situation d'adolescence » (Kaës, 1973, p. 169). L'achronie groupale (du moins son impasse) serait-elle une forme de temporalité propre au groupe d'adolescent ? Une analyse de plus de groupes (avec et sans la médiation sonore et musicale) me paraît indispensable pour assurer cette hypothèse. En tout cas, je crois que cette forme de temporalité groupale a à voir avec la figure du « temps suspendu », qui serait paradigmatique du rapport au temps à l'adolescence (Feder, 2001 ; Marty, 2005).

Afin d'illustrer mes propos, je vais rapporter une séance significative d'un groupe de musicothérapie analytique (MAG3). Celle-ci, en plus de me permettre d'établir la liaison entre ce second point d'analyse et le point précédent, témoigne du travail possible à ce niveau en musicothérapie et la manière dont le musicothérapeute, tout comme l'analyste, peut jouer le rôle « d'orienteur de temps » (Feder, 2001).

> Voici maintenant huit séances que j'ai débuté ce groupe d'improvisation au sein d'un service de psychiatrie pour adolescents. Au départ quatre, un patient a dû arrêter dès la troisième séance pour cause de changement de foyer. Depuis trois séances, ils ne sont plus que deux, Clara et Carl ; le troisième patient, Tristan, étant absent à chaque fois sans nous prévenir. Cela fait une séance que je joue avec le groupe, suite à leur demande, sans doute pour palier l'absence de Tristan… J'ai accepté, malgré beaucoup d'hésitations, tout en signifiant l'éventuel « remplacement » que cela pouvait produire. Aussi, j'ai accepté, entendant la très grande difficulté que ces deux patients eurent dans le jeu et dans les temps de verbalisations se retrouvant dans une situation de « dialogue sonore » paraissant particulièrement angoissante. Et, de fait, depuis que je joue avec eux, j'ai pu sentir une diminution de la tension du groupe[263]. J'écris « entendant », « paraissant », « sentir », car les patients ne parlent presque pas, ne formulent presque rien, tout se passe à un niveau très corporel et sonore dans le jeu que j'essaye, tant bien que mal, de traduire verbalement. Il s'agissait déjà d'un groupe particulièrement silencieux ; de longs silences colorés de tensions, d'angoisses, d'inquiétudes parcouraient les séances. Et depuis la première absence jusqu'aujourd'hui, cette « tension silencieuse » s'est particulièrement majorée ; seuls quelques mots sont énoncés pendant une

[263] Je ne dis pas du couple, car au départ ils se sont constitués comme groupe et il me semble que c'est bien de cela dont-il s'agit – et ce d'autant qu'il forme désormais un « groupe » avec moi.

heure de séance, et je dois dire que j'en ressors épuisé physiquement et vidé psychiquement. Ce vide ressenti, je l'exprime au cours de la dernière séance et les deux patients y réagissent : ils se sentent eux-mêmes vides de pensées et d'affects. Est-ce lié aux absences ? Peut-être. Et en même temps, ce vide j'ai pu le ressentir dès les premières séances alors qu'ils étaient encore quatre dans le groupe. Est-ce alors un signe de leur pathologie ? Il faut dire qu'il s'agit d'un groupe composé de jeunes présentant des modalités psychotiques de fonctionnement psychique assez saillantes. Je préfère me restreindre à cette précaution verbale plutôt que d'emblée les assigner au rang de « psychotiques », que je ne me permets pas. Depuis le début du groupe donc, cette même image revient sans cesse à ma psyché, celle d'un désert blanc sans même que s'y insère une lumière ou bien un éprouvé de chaud ou de froid… un désert vidé et vidant. Et les improvisations sonores ne permettent aucune « floraison » de ce désert. J'entends la « même chose » (aucun autre terme ne me vient en écrivant), de séances en séances ; et, je dois dire ne plus vraiment me sentir présent pendant qu'ils improvisent et ne plus vraiment écouter lorsque nous réécoutons les improvisations. Lors d'une séance, ils feront par eux-mêmes ce constat : eux non plus n'ont pas l'impression d'être présent dans l'improvisation et eux non plus n'écoutent pas ensuite. Ils sont, comme moi, replié sur eux-mêmes, mais aucune rêverie n'apparaît dans ce repli. Ils sont « quelque part ailleurs », comme l'exprime un jour Carl.

Mais aujourd'hui, un éventuel changement se présente : alors que j'installe la salle, avec les trois chaises en plus de la mienne, Tristan frappe à la porte. Je ne m'y attendais pas, il est presque l'heure du groupe, et peut-être qu'aujourd'hui ils seront à nouveau trois. Espoir vite brisé, car Tristan est venu me voir, sur les conseils de ses soignants référents, pour évoquer son départ du groupe. Malgré mes interrogations, seules deux phrases peuvent être dites : « je ne souhaite pas continuer » ; « pourriez-vous le dire aux autres ? ». Tristan ne souhaite pas l'aborder directement au groupe, alors même que les autres patients sont déjà dans la salle d'attente. Il me revient donc le rôle de le formuler, de parler en son nom aux autres de son départ – ce que je fais. Aucun ne me posera de question sur cet arrêt, ils esquisseront juste un mouvement de tête approbatif, comme pour me signifier qu'ils ont entendu et compris. Je commence alors la séance et leur demande, comme à chaque fois, comment ils souhaitent improviser aujourd'hui. Carl demande à ce qu'on reprenne les boomwhackers, comme à la dernière séance. La semaine d'avant, je leur avais proposé une improvisation avec ces mêmes instruments, bien que de notes différentes, suite à leur plainte d'une « désorganisation complète » lors de la première improvisation. Il faut croire que cela a plu à Carl, et Clara ne dit pas non. Cette demande m'invite à questionner leurs souvenirs de cette dernière improvisation avec les boomwhackers. Carl se souvient qu'on avait été très en lien, lui et moi, dans un dialogue rythmique. Ainsi Clara se souvient-elle de s'être sentie « en décalage » et avait alors préféré arrêter de jouer pour nous laisser « bien ensemble » et « ne pas désordonner » ce

dialogue. Bien que je la questionne à ce propos, Clara n'en dira plus. Nous commençons alors l'improvisation. Carl démarre : deux coups rapides sur la cuisse puis silence. Clara imite, puis moi et ainsi de suite pendant plusieurs tours. Rapidement, me vient le sentiment d'être « pris au piège » dans ce « tourbillon rythmique » et je ne peux m'empêcher de casser la répétition. Je frappe d'abord en même temps que Carl, puis Clara, puis je propose un petit rythme que je répète plusieurs fois. Ils ne semblent pas entendre la différence et continuent tour à tour de jouer à l'identique : est-ce vraiment du jeu ? Alors, je m'arrête. Un tour, puis deux. Le silence lui s'entend car au troisième tour Carl ne frappera pas que deux mais trois fois et plus fort. « Où / es / tu » entends-je dans le sonore. Alors, je reprends avec eux le tour en frappant trois fois avant d'arrêter l'improvisation au bout de cinq minutes – il s'agissait du temps indiqué au départ.

Comme après chaque improvisation, je laisse un petit silence puis formule : « alors… qu'est-ce qui vous vient ? ». D'habitude c'est un long silence qui s'impose, mais là Carl répond directement : « c'était désaccordé ». Suite à mon regard interrogateur, il poursuit : « oui, pendant un moment on était plus ensemble ! ». Clara acquiesce. Je leur réponds alors qu'en effet, « pendant un moment, j'ai joué autrement ». Pas d'associations du groupe. Dans ce silence, j'évoque mon sentiment lors de l'improvisation : « je me suis un peu senti enfermé et ai voulu sortir de la répétition ». Silence. « Si on ne joue pas les uns à la suite des autres la même chose alors, c'est comme si l'on était désaccordé ? » questionné-je. Tous deux acquiescent. Je poursuis : « pour être en relation il faudrait jouer tour à tour la même partition ? ». Ils acquiescent de nouveau. Une image me vient instantanément et je leur communique : « Cela me fait penser à une scène familiale : à table, où chacun parle à son tour… Je ne sais pas si le contenu est lié de paroles en paroles mais il faut absolument respecter l'ordre pour que chacun ait une place »[264]. Alors les deux patients me regardent, intéressés. Puis Carl rit et s'exprime : « Oui, en fait ça me fait penser à chez moi… à table j'ai pas du tout de place, mes deux parents se parlent mais moi je ne peux rien dire… et parfois je dis quelque chose et ils changent de sujet comme s'il ne m'avait pas entendu… c'est comme si je n'étais pas là ». Clara écoute Carl avec grand intérêt, tout comme moi. Je lui demande ce qu'elle en pense : « moi, répond-elle, c'est pas pareil… dans tous les cas je n'aime pas parler, je ne dis jamais rien ». Je regroupe les deux formulations : « Carl a l'impression de ne pas avoir de place pour parler et vous, Clara, même si vous l'aviez, vous ne la prendriez pas ». « Exactement », répond-elle. « Vous comprenez pourquoi ? ». Silence. « Et vous Carl, qu'en pensez-vous ? ». Silence. « Et bien moi, cela me fait penser à ce qu'il se passe lors des improvisations et en particulier celle d'aujourd'hui. Il fallait absolument respecter l'ordre de passage de chacun, et quand j'étais silencieux vous, Carl,

[264] Cette scène qui me vient me paraît profondément liée à la thèse. Me serait-elle venue si, au même moment, je n'écrivais pas la partie concernant le groupe vocal familial à l'adolescence ? Je crois que *le transfert informe la recherche tout autant que la recherche éclaire le transfert*.

êtes venu m'interpeller… Comme si, être en ordre, c'était le seul moyen pour bien entendre tout le monde, pour que tout le monde puisse avoir sa place. » Ils m'écoutent attentivement, puis Carl sourit largement et dit : « aaaaaah, vous faites des liens vous ! ».

Je propose une seconde improvisation, toujours avec les mêmes boomwhackers, avec l'idée qu'il pourrait éventuellement s'opérer une transformation, au niveau sonore, après ce qui vient d'être signifié verbalement. Ils acceptent. Toutefois, au dernier moment, Carl me demande s'ils peuvent changer d'instruments, expliquant qu'il redoute que cette deuxième improvisation soit « la même » que la première. Que redoute-t-il alors ? L'inquiet « désaccordage » ou au contraire le plus familier « ordre » (totalitaire) ? Et tout cas, Carl demande à reprendre son « familier » ukulélé, avec lequel il a répété le même son au même rythme à chacune des sept dernières séances. C'est alors certainement la première hypothèse qui est la plus inquiétante pour lui, c'est-à-dire au contraire de ce qu'il verbalise, l'éventualité que cela ne soit « pas pareil » qu'avant, qu'il y ait une ébauche de transformation. Quelle soit « à prendre ou à jeter », je garde en tête cette hypothèse qu'il peut y avoir ébauche de transformation après ce qui a pu être interprété et maintien donc l'idée de garder les mêmes instruments. Le début de l'improvisation est similaire à la première : un coup, les uns à la suite des autres, puis deux, puis trois… Alors, cette fois, je suis le mouvement me disant – ce que j'avais déjà signifié lors d'une séance précédente – que malgré mon désir de transformation, il fallait avant tout garantir la continuité aussi totalisante et mortifère qu'elle me paraisse. Mais voici donc qu'un élément « pas pareil » survient, de la part justement de Carl. Ce dernier casse l'ordre rythmique instauré pour s'installer dans un rythme, certes simple et répétitif, mais qui crée un écart avec ce qui se jouait précédemment. Je m'inscris alors dans ce changement. Pour l'instant j'imite seulement le rythme de Carl afin à la fois de lui indiquer mon écoute de cette nouveauté tout en laissant la possibilité à Clara de s'ancrer dans ce mouvement sans que cela devienne, comme à la séance précédente, un dialogue sonore exclusif entre Carl et moi. Malgré tout, Clara tente de tenir les trois mêmes notes… Carl ne lâche pas et moi non plus, même si je réduis considérablement mon volume sonore. Finalement, Clara s'arrête. Moi aussi, très brièvement, espérant qu'elle puisse reprendre avec nous ce nouveau mouvement. Mais rien n'y fait, elle a posé son instrument sur ses genoux et ne le touche plus. Malgré ce léger silence de notre côté, Carl lui maintient sa ligne rythmique. Je reprends l'instrument et improvise sur ce rythme en appuyant les contretemps au départ puis en proposant un rythme un peu différent du sien tout en s'y ajustant. Je ressens, malgré l'arrêt de Clara, un véritable plaisir dans cette seconde improvisation que je dois, avec une certaine frustration, arrêter car nous arrivons à la limite du temps imparti, cinq minutes.

D'emblée, Carl s'exprime, en s'adressant à moi : « à la fin, on était plus que tous les deux ». Je me tourne vers Clara, mais cette dernière a la tête baissée et ne semble pas souhaiter

réagir directement à cette première remarque. J'indique qu'effectivement Clara s'est arrêté après le changement rythmique et lui demande ce qu'il s'est passé pour elle à ce moment-là. Après un léger silence, Clara explique « qu'[elle] ne comprend pas trop mais ça [l'a] trop saoulé et [a] préféré arrêter ». Elle nous indique ne pas comprendre non plus ce qui l'a « saoulé » dans ce changement, mais « rien de grave » s'empresse-t-elle d'ajouter. Suite à cette réponse, Carl se ferme, le regard tourné vers le plafond. Je leur propose alors « un lien » avec ce qui avait été dit précédemment, en m'adressant plus particulièrement à Clara : « j'ai eu l'impression que, dans ce changement, nous étions attentifs à vous laisser la possibilité d'avoir une place pour jouer avec nous, peut-être pas comme la semaine dernière… mais malgré tout, comme vous le disiez après la première improvisation, même si vous pouvez avoir cette place vous ne vous en saisissez pas… ». Mon commentaire n'engendre qu'un long silence. Alors je poursuis : « ce serait comme si vous ne vous en saisissiez pas car vous êtes inquiète à l'éventualité de briser quelque chose qui se construit ; c'est du moins comme ça que je comprends maintenant ce que vous avez pu dire en début de séance par rapport à l'improvisation de la semaine dernière ». Long silence. Je m'adresse à nouveau à Clara en lui demandant si « cela lui parle ce que je viens de dire ». Sans mot, elle me regarde néanmoins et acquiesce. Je leur propose de réécouter cette improvisation et contre toute attente, les deux grimacent et m'indiquent leur réticence à l'écouter. J'entends ce mouvement en lien avec ce qu'il s'est passé pour Clara lors de cette improvisation puis dans le temps de verbalisations. Cet « accordage » dans le silence pourrait témoigner aussi de la sensibilité de Carl à l'égard de Clara, afin ne pas lui faire vivre, à nouveau, une expérience potentiellement désagréable. Je verbalise cela et indique alors mon accord pour ne pas réécouter cette improvisation. Fin de séance.

« Quelque part ailleurs »… Cette formulation n'est-elle pas l'illustration de ce mouvement de suspension à travers un télescopage du temps sur l'espace[265] ? Le temps est suspendu dans un mouvement tourbillonnaire, dans lequel je me sens pris au piège. J'étouffe, je tente de m'en dégager, mais je suis vite rattrapé. Je crois que mon vécu contre-transférentiel témoigne de cette suspension du temps, qui est, à cette séance, certainement exacerbée du fait de l'annonce de Tristan de son arrêt du groupe[266]. Si les patients n'en disent mot, ils le jouent, en créant ce tourbillon rythmique duquel, maintenant, plus personne ne pourrait s'échapper. De plus, l'homorythmie groupale servirait à que chacun puisse se faire entendre, ou plutôt, que personne ne soit exclu (comme dans la famille ?), qui dès lors serait une figure de l'« interliaison rythmique de base » (Avron, 1996). Mais de l'interrythmicité au

[265] À l'instar des adolescents consommateurs réguliers de cannabis qui se disent « perchés la haut » (Marty, 2005).
[266] Jusqu'à peut être même se rapprocher de près de la figure du temps immuable (Marty, 2005).

protorythme (Jaïtin, 2002), il me semble que la limite est fine et mon contre-transfert pourrait être signe que le groupe se trouve plutôt du côté du protorythme aliénant. Toutefois, et là le groupe témoigne de sa souplesse dans le fonctionnement, le temps de verbalisation semble suffire pour que du protorythme, il y ait dans la seconde improvisation une reprise subjective rythmique du côté de Carl, qui, en outre, invite au dialogue (avec moi). Mais, le tourbillon rythmique avait cette fonction de tous nous regrouper et là, l'écart rythmique proposé par Carl et le dialogue qui s'amorce avec moi, réduit au silence Clara. Le « désaccordage » (le mien pour la première improvisation, celui de Carl pour la seconde) pourrait rimer avec violence, ce qu'il ne faudrait dès lors pas réécouter (comme si cela permettait d'échapper au réel de la différenciation ?).

Tout en écrivant, je pense à cette séance (qui eût lieu bien après celle présentée) où nous avions fait le jeu du chef d'orchestre dans ce groupe. Carl avait joué ce rôle, c'est donc lui qui était au « commande » du groupe, indiquant qui devait improviser, à quel moment et comment, et décidant de l'arrêt de l'improvisation. Cet arrêt avait été impossible pour Carl qui, pendant plus de quinze minutes avant que je prenne la décision à sa place de stopper l'improvisation (les autres patients, eux, n'en dirent mot), faisait jouer les patients les uns à la suite des autres dans un même mouvement tourbillonnaire (de gauche à droite). Après l'arrêt du jeu, Carl tout comme les autres patients, disait n'avoir aucunement perçu que le temps était passé, comme si « tout s'était arrêté » pendant ces quinze minutes.

3. Toutefois, deux observations contrastent largement avec nos deux premiers points d'analyse. D'une part, les adolescents (groupes MAG1 et MAG2) mettent à mal ce qui du cadre pourrait être constitutif du macrorythme (retards, absences, voire parfois demandent à partir plus tôt). D'autre part, l'analyse approfondie des séances où la question du rythme s'est posée de manière plus franche témoigne d'une véritable dichotomie entre la première et la seconde improvisation dans une même séance. Spontanément, les patients ne posent pas un rythme stable, c'est même plutôt l'inverse, il n'y a pas vraiment d'organisation « rythmique ». Dès lors, ils s'en plaignent et mettent en œuvre des moyens pour instaurer dans le sonore un rythme commun. Mais, celui-ci n'est que peu fréquemment trouvé.

On se souvient qu'à propos de la recherche d'unisson, j'avais fait une observation similaire : s'il y a une demande manifeste, constante et intense de retrouver l'unisson, celui-ci n'est jamais véritablement obtenu. J'avais fait l'hypothèse d'une alliance inconsciente défensive (pacte dénégatif) qui s'ajoutait à l'alliance offensive afin que l'unisson, bien que

constamment recherché, ne soit pas retrouvé. Il me semble que l'observation ci dessus pourrait aller dans le sens de cette hypothèse, d'autant que j'avais bien signifié que l'indifférenciation par le rythme était l'un des deux moyens mis en œuvre par les patients pour obtenir l'unisson. Toutefois, je proposerai ici une hypothèse *alternative*, au sens que, si elle paraît antinomique de la première, elle rend surtout compte de la complexité du matériel à analyser et des différentes lectures qu'on pourrait en avoir. En outre, les mouvements psychiques (groupaux) peuvent condenser plusieurs sens qui seraient d'ailleurs parfois bien antinomiques (n'est-ce pas la base de la conflictualité psychique ?).

Et, justement, je pense que ces deux observations signent la conflictualité psychique des adolescents dans leur rapport au rythme. À mon sens, ce rapport au cadre des adolescents peut s'entendre comme un mouvement de décalage par rapport au « rythme groupal » (Chouvier, 2015), une reprise subjective. Au contraire, dans le groupe MAG3, composé d'adolescents psychotiques, ce rythme groupal n'est aucunement perturbé et les adolescents arrivent toujours très à l'heure[267]. Alors qu'on peut se demander si, dans les groupes MAG1 et MAG2, la difficulté des patients à trouver un rythme commun malgré leur demande incessante pourrait témoigner d'un accrochage à leur rythme individuel pour ne pas « tomber » dans un rythme groupal (proche du protorythme) annihilant toutes différences. À nouveau, et la séance présentée dans le second point en est un exemple, les patients du groupe MAG3, eux, s'engouffrent dans ce rythme commun, qui est le plus souvent de l'ordre du martèlement de la pulsation, c'est-à-dire, à mon sens, un *anti*-rythme ; quiconque ne le suivrait pas (comme c'est souvent le cas de Clara) serait réduit (et/ou se réduirait) au silence (déni de la différence ?).

Dans un ouvrage très récent, j'ai trouvé chez V. Cornalba (2019) des considérations relativement proches de celles que je viens d'exposer, avec toutefois une terminologie différente. Il propose d'envisager le processus d'adolescence à partir de la dialectique proposée par R. Barthes entre « idiorrythmie » et « hétérorythmie ». L'idiorrythmie définit le rapport individuel au temps vécu, c'est-à-dire l'accordage et la reconnaissance du sujet avec un rythme qui lui est propre. L'hétérorythmie, quant à elle, renvoie à la dimension intersubjective : les rapports du sujet à son environnement, c'est-à-dire l'accordage rythmique dans la rencontre avec l'autre et le *socius*. V. Cornalba envisage ces deux principes du rythme comme en opposition, en conflit, qui *tiraille* le sujet adolescent, confronté à une double

[267] Dans les dernières séances de ce groupe, après l'annonce de mon départ de l'institution, les patients commenceront à arriver très légèrement en retard (signe d'une reprise subjective ?).

pression entre l'exigence du monde externe et celui de son monde interne. Autrement dit, *le Moi serait soumis à deux despotes rythmiques* : celui de l'extérieur et celui de l'intérieur. Toutefois, l'un ne peut aller sans l'autre, car il convient, pour l'adolescent, de trouver un équilibre entre ce « rythme singulier » et le « rythme de l'ensemble ». Pour V. Cornalba le rythme est « ce qui incite à la rencontre » (Cornalba, 2019, p. 51). Or, pour que le pubertaire ne soit qu'une passe (et non une impasse), la rencontre avec l'autre *adéquat* (Marty, 1997b) paraît indispensable[268]. Ce que je retrouve, dans les trois groupes, ce serait cette difficulté à faire fonctionner l'un *avec* l'autre, c'est-à-dire de trouver un équilibre suffisamment opérant entre le rythme groupal (l'hétérorythmie) et le rythme individuel (l'idiorythmie).

> À la septième séance du groupe MAG2, après une improvisation jugée comme « désharmonieux » (sic), « chaotique » et « anarchique », les patients s'expliquent cela par le manque de rythme qu'il y avait. Marc s'oppose à cette considération, expliquant – assez justement – qu'il y avait « du rythme », mais que le problème est que chacun faisait le sien. La co-thérapeute, qui joue avec le groupe, exprime un alors son accord avec Marc et c'est la question qu'elle s'est posée pendant toute l'improvisation : quel rythme suivre ? L'idée serait-elle que tous suivent Marc pour la prochaine improvisation ? Les patients ne sont alors pas d'accord et préfère plutôt jouer les uns à la suite des autres, chacun « à son rythme ».

La proposition de V. Cornalba introduit un élément, qui jusqu'alors était absent de ma pensée, concernant la dynamique pulsionnelle dans le rapport de l'adolescent à la rythmicité. Le conflit ne se situe ainsi pas qu'entre hétérorythmie et idiorrythmie (entre soi et le monde extérieur), mais aussi à un niveau intrapsychique, celui qui s'exerce entre le « rythme des contraintes » et le « rythme pulsionnel », dont l'enjeu serait d'autant plus déterminant à l'adolescence (Cornalba, 2019).

Il me semble que l'on trouve chez Freud les prémices d'une telle question lorsqu'il écrit dans « Le problème économique du masochisme » :

> Plaisir et déplaisir ne peuvent donc pas être rapportés à l'accroissement ou à la diminution d'une quantité que nous appelons tension d'excitation, encore qu'ils aient beaucoup à voir avec ce facteur. Il me semble qu'ils ne dépendent pas de ce facteur quantitatif, mais d'un caractère de celui-ci, que nous ne pouvons désigner que comme qualitatif. Nous serions beaucoup plus avancés en psychologie si nous pouvions indiquer quel est ce caractère qualitatif. Peut-être s'agit-il du rythme, de l'écoulement temporel des modifications, des montées et des chutes de la quantité d'excitation ; nous ne le savons pas. (Freud, 1924, p. 288).

[268] En outre, la musique peut, pour l'adolescent, être ce compagnon dans ses remaniements du rapport entre rythmes et intervalles (Cornalba, 2019)

Le principe de plaisir et son corollaire (son régulateur) le principe de réalité seraient donc, suppose Freud, intimement liés à l'expérience rythmique du flux d'excitation. Or, l'ajournement de la satisfaction immédiate – le manquement maternel pour le bébé (Marcelli, 2000a) – serait au cœur de l'émergence de la pensée et de la symbolisation de l'absence, c'est-à-dire, pour l'adolescent, l'accès à l'altérité. L'un ne va pas sans l'autre : le tiraillement intérieur de l'adolescent entre ses rythmes pulsionnels et les rythmes de contraintes, le *pousse* à la rencontre. C. Baruch le rappelle : « les mots de pulsion et de pulsation ont la même étymologie, autour de la poussée, et dérivent tous deux du même mot latin, *pulsus* ; […] l'activité pulsatile de la pulsion permettrait donc d'aller à la rencontre du monde environnant » (Baruch, 2009, p. 64). Enfermé dans sa contrainte, l'adolescent ne pourrait prétendre à la rencontre d'un autre, dont le propre rythme contribuerait à déstabiliser sa rythmicité interne qu'il s'efforce à canaliser. À l'inverse, l'adolescent qui ne répondrait que de son seul rythme pulsionnel, ne serait incité à la rencontre d'un autre qui l'obligerait à une once de contrainte.

> À la vingt-et-unième séance du même groupe, une patiente demande à ne pas réécouter l'improvisation. Elle est reprise par les autres membres du groupe qui lui disent que « le cadre » c'est de toujours écouter, qu'on ait aimé ou pas. Pour elle, c'est insupportable et explique que, si elle sort du groupe juste pour l'écoute, cela n'empêcherait pas les autres d'écouter. « Non », lui assigne un patient. « Pourquoi », lui rétorque-t-elle. « Parce que c'est pas la fête ici », lui répond un autre. « Parce que tous les désirs ne sont pas voués à être satisfaits », lui réplique encore une autre patiente. Un dernier conclut : « voilà nous nous sommes accordés sur un désaccord » (je crois qu'il fait en même temps référence à l'improvisation qui avait, selon eux, un vrai « bazar », un « bordel », « complètement désaccordée »).

Aussi, on peut prendre comme exemple, l'utilisation « pathologique » de la musique. Si la musique peut accompagner l'adolescent dans l'appropriation de ses nouveaux rythmes pubertaires, son hyperrythmicité peut prendre le rôle d'un « corps de secours » (Douville, 2007), qui, au contraire, lui permettrait de faire l'économie de cette appropriation. C'est ainsi que l'on pourrait, entre autres, interpréter le cas de l'adolescent de quatorze ans « Rocky » (ce « galérien volontaire ») qu'analyse G. Szwec (1993). Si la violence des solos de batterie de Rocky est à la mesure de la violence sonore pubertaire, celle-ci semble l'enfermer dans un rythme de contrainte qui est loin d'être une aide à l'intégration de ses rythmes pulsionnels pubertaires et encore moins à la rencontre avec un autre-sujet[269]. En outre, le cas de Rocky

[269] Il est même dans l'impossibilité à établir des liens entre ses matières à l'école, constate G. Swec (1993).

amène une autre question qui va me permettre de relier ensembles toutes mes précédentes considérations : la confrontation de l'adolescent au *mortifère de la mort* (Triandafillidis, 1996, *op. cit.*). En effet, Rocky, à sa manière, « recherche aussi le traumatisme lorsqu'il produit les sons dont il se remplit la tête. Il fait, de cette façon revenir l'accident, et par le même procédé, il le tient à l'écart et l'éloigne de la pensée », analyse G. Szwec (1993, p. 39). L'analyste fait ici référence à l'accident de voiture dans lequel la sœur de Rocky, âgée de cinq ans, est morte. Lui-même avait trois ans lors de cet accident qui le hante depuis (il dit se souvenir de nombreux détails). Rocky a été très jeune confronté à la mort, mais je crois (et je rejoins ainsi l'hypothèse d'A. Triandafillidis[270]) que ce ne serait qu'à l'adolescence qu'il a été confronté à son réel mortifère, à la finitude de son existence.

> Dans le film de Damien Chazelle, « Whiplash », on voit un adolescent de dix-neuf ans batteur de jazz, Andrew Neiman. Il ne voit pas l'intérêt d'avoir des amis (Charlie Parker n'en avait pas), et décidera aussi de mettre fin à l'esquisse d'une relation amoureuse, car risquant de tourmenter sa destinée. Et quelle destinée ! Andrew est prêt à tout pour devenir le nouveau *Bird* de la batterie, quelque soit le prix à payer, tout comme Charlie Parker, dont la légende, qui revient tout au long du film, dit qu'il est passé à quelques millimètres de la décapitation pour pouvoir devenir l'immortel *Bird*. Voici le rêve d'Andrew, celui de devenir un musicien immortel, quitte à que son corps d'homme meurt dans la pauvreté, la solitude et la toxicomanie comme ce fût le cas de son idole, à l'âge de trente-quatre ans[271]. Poussé par Terence Fletcher, son professeur avec lequel il établit une relation sadomasochiste d'une destructivité sans égale, Andrew paye par *le prix du sang* sa place dans l'école la plus prestigieuse de New York, des États-Unis, autrement dit, du monde entier. Le plaisir de la batterie se transforme en véritable souffrance, que le réalisateur film majestueusement à travers des plans serrés d'un corps qui sue, grimace et saigne à chaque battement de baguette qui s'accélère toujours plus… Jusqu'à la catastrophe. Une première, où, emporté par la folie perverse et malgré un grave accident de voiture, il tente de sauver en vain sa place de premier batteur dans l'orchestre. Humilié, il finira par sauter de rage sur Fletcher avant d'être expulsé de la salle, puis de son école de musique. La deuxième survient quelques mois après s'être retiré du monde musical. Rappelé par le tyran Fletcher, alors même que sa plainte contre ce dernier lui avait fait perdre son poste de professeur, Andrew doit jouer, pour l'introduction d'un glorieux festival de jazz, le morceau qui lui avait donné tant de peine *Whiplash*. Toutefois, c'est un autre « coup de fouet » que lui réservait Fletcher… En effet, c'est une toute autre partition qui se joue ce soir. Andrew se rend

[270] Elle même reprise de Freud qui écrit dans *L'interprétation des rêves*, que pour l'enfant « la représentation de la mort n'a de commun avec la nôtre que le nom » (in Triandafillidis, 1996, p. 450).
[271] Je fais ici référence à la remarquable scène de famille, avec son père, son oncle et ses cousins, lors de laquelle Andrew dévoile son projet. J'y reviendrai.

compte de la tromperie, mais pris au piège, il ne peut que s'illustrer dans une prestation désastreuse, avant de quitter la scène dans l'humiliation la plus totale. Mais, ce fût sans compter sur l'impétuosité du masochisme. Il remonte sur scène, attrape ses baguettes et, coupant la parole à Fletcher, se lance dans un solo enflammé introduisant le morceau *Caravan.* Andrew regagne peu à peu l'estime de son vénéré professeur, mais cela ne suffit plus… Malgré l'arrêt du morceau, il ne peut, lui, s'arrêter, continuant une improvisation à toute allure qui le fait entrer dans une véritable transe où même la souffrance, pourtant bien filmée par le réalisateur, ne semble lui faire aucun effet. À part le rythme musical, il n'y a plus rien, si bien que même lorsque le son est réduit au minimum, ne laissant entendre qu'un bourdonnement continu et la faible résonnance des cymbales, la caméra se centre sur le torse de l'adolescent d'aucun battement de cœur ne se fait entendre à l'oreille du spectateur qui pouvait alors l'attendre. Andrew a vaincu la mort, ce que la terreur sur le visage de son père qui le regarde au loin laisserait entendre ? En tout cas, même le générique ne mettra pas fin à « l'attraction vers l'infini » (Abensour, 2007) de sa musique. Dès lors, loin d'être un « *happy end* », je crois qu'il n'y a justement pas de fin à ce film et donc à la lutte d'Andrew.

Déjà chez Rocky, mais peut-être plus encore chez Andrew, la musique battante me semble être poussée par la puissance de la « pulsion anarchiste » (Zaltzman, 1979) qui, certes lui permet de se dégager de « l'emprise unifiante, illusoirement idyllique, lénifiante et nivelante de l'amour idéologique » (ibid., p. 56) pour son professeur, mais signe aussi une véritable « lutte à mort contre la mort » (ibid., p. 60). L'hyperrythmicité produite à la batterie, pourrait être écoutée comme le signe clinique qu'Andrew, tout comme Rocky, luttent contre ce qui de leur corps sonore leur donnerait un aperçu du *mortifère de la mort*, à savoir l'écoute de la survenue de leurs rythmes pubertaires. C'est d'ailleurs ainsi que j'ai proposé d'analyser la névrose d'angoisse de Pierre, liée à la survenue d'un rythme cardiaque et respiratoire considéré comme inquiétant et envahissant à partir de sa puberté. Pourrait-on tirer cette hypothèse dans l'analyse des groupes de musicothérapie ?

Je le disais, par l'homorythmie, les patients trouvent le moyen d'asseoir leur besoin « d'ordre », véritable lutte contre le désordre qui lui est spontané, œuvre de la dysrythmie qu'implique la violence sonore pubertaire[272]. Le désordre est du côté de la mort (de Mijolla-Mellor, 2014), contre laquelle le rythme offre la possibilité d'une maitrise[273]. Dans un autre chapitre, j'ai cherché à montrer que, de manière générale, la musique se dresse en rempart

[272] La séance 5 du groupe HDJ2 (cf. *supra*, Chapitre 3, 2.3) me semble en être un exemple paradigmatique.
[273] La question de « l'ordre » dans le rythme s'inscrit dès les origines d'une pensée sur le rythme : pour Aristote, « le rythme est *l'ordre*[273] des temps » ; pour Platon, le rythme corporel est « soumis à la loi des nombres », d'où son assujettissement à un ordre (cité par Lippi, 2019, p. 22)

contre le chaos de cet « univers si étrange » (Wolff, 2015, *op. cit.*) qu'est l'univers sonore. Je pense que le rythme (musical), et plus encore l'homorythmie, en est une figure radicale. Poussé à son extrême, comme cela semble le cas à certains moments dans les groupes, le rythme devient un mécanisme de survie, une défense identitaire, mais qui menace l'ouverture à l'autre, celui à l'intérieur de soi comme celui à l'extérieur. Le « temps suspendu » (trop longtemps) me semble être un aspect de la lutte adolescente contre « le temps d'une entrevue avec le *mortifère de la mort* » (Triandafillidis, 1996, *op. cit.*), qui, dès lors, empêche l'élaboration d'un « projet adulte » porté par la « conviction (relative) d'immortalité » (ibid.), tel que l'investissement de nouvelles relations. « À quoi ça sert d'avoir des amis alors que je vais mourir », me disait un jeune adolescent de quatorze ans lors d'une de ses séances de psychothérapie.

*

Ce chapitre repose finalement sur un postulat :

L'entrée en fonction du pubertaire implique la déstabilisation des macrorythmes, inquiétant dès lors la continuité identitaire du sujet.

Tout au long de ce chapitre j'ai cherché à montrer les enjeux psychiques de la violence des rythmes pubertaires, qui serait l'une des deux configurations de la violence sonore pubertaire. La revue de la littérature, concernant la fonction du rythme dans les premiers temps de la vie psychique m'a permis d'en dégager deux : l'accès à l'intersubjectivité et à la temporalité. Dès lors, je me suis particulièrement concentré sur l'effet de la violence pubertaire sur ces deux fonctions.

Partant du postulat que le groupe de musicothérapie analytique offre la possibilité d'y analyser le rapport des adolescents aux rythmes pubertaires, j'ai cherché à montrer que l'homorythmie, vers laquelle les groupes tendraient, témoignerait de la difficulté à faire co-exister les rythmes individuels avec le rythme groupal. De plus, j'ai rapproché cette figure rythmique de « l'achronie groupale », qui illustrerait le rapport des adolescents à la temporalité : ici, un temps sans temporalité ou plutôt, un « temps suspendu » que F. Feder (2001) et F. Marty (2005) avaient déjà bien repéré dans la clinique adolescente.

Ces rapprochements théorico-cliniques m'ont permis de relier la fonction de

l'intersubjectivité avec celle de la temporalité. Ainsi, les illustrations cliniques, de la psychothérapie de Pierre à la musicothérapie analytique de différents groupes, m'ont amené à préciser mon hypothèse que je formulerai ainsi : *les rythmes pubertaires annoncent l'entrée dans le temps de l'entrevue avec le mortifère de la mort*. Or, il m'a semblé que les adolescents, dans les groupes, à l'instar de Pierre, de Benjamin, de Rocky (Szwec, 1993) ou encore d'Andrew Neiman (du film *Whiplash*), luttent contre cette entrevue à travers l'hypperrythmicité de la musique (Rocky, Andrew et Benjamin), la recherche de l'homorythmie (dans les groupes), voire le surinvestissement des éprouvés corporels (changement des rythmes cardiaques et respiratoires) interprétés comme maladifs (Pierre et ses parents). Or, cette lutte empêche le procès d'une déliaison à laquelle la violence sonore pubertaire contraint. La déliaison convoque le mortifère et, pour cette raison, les adolescents iraient jusqu'à sacrifier son caractère disruptif, la possibilité d'une reliaison. Entre autres, la capacité à investir d'autres objets en lien avec le registre du génital n'est rendue possible que par le désinvestissement des objets œdipiens. *Grandir, c'est renoncer*. Et, par la même, cette condamnation à investir offre le procès d'une appropriation subjective de son identité corporelle, de ses pensées et de ses désirs (Aulagnier, 1982). L'investissement d'autres objets ébauche le travail d'historicisation et *vice versa*, car la constitution d'un « fond de mémoire » permet la mise en place d'un « espace relationnel », c'est-à-dire la mise en forme de choix de nouveaux objets sans laquelle le devenir d'être un sujet désiré et désirant serait entravé (Aulagnier, 1989). « *Je crois que pour séparer le passé, le présent et le futur il faut être sûr qu'on a le droit de changer d'objet, de désir, d'aimer d'autres personnes, de se souvenir des épreuves passées* », interprète P. Aulagnier à Philippe (Aulagnier, 1984). Je crois qu'en faisant l'économie du traitement psychique de l'irruption des rythmes pubertaires, les adolescents (dont j'ai parlé) ne peuvent s'inscrire dans ce travail d'historicisation et sacrifient ainsi l'esquisse d'un investissement relationnel.

La scène du diner de famille du film *Whiplash* me semble en être une belle illustration :

- « Tu as des amis ? », questionne son oncle à Andrew.
- « Je n'en vois pas l'intérêt. Charlie Parker n'avait pas d'amis avant que Jo Jones ne lui lance sa cymbale ».
- « Donc, c'est ça ton idée du succès ? »
- « Je pense qu'être le plus grand musicien du vingtième siècle est indéniablement un succès. »
- « Mourir fauché, ivre et bourré d'héroïne à trente-quatre ans, c'est pas un succès », lui lance son père.

- Je préfère mourir fauché, ivre et bourré d'héroïne à trente-quatre ans, et qu'on parle de moi à ce diner, plutôt que riche et sobre à quatre-vingt-dix ans, mais oublié de tous », rétorque Andrew.

- « Tes amis se souviendraient de toi, *that's the point* », lui répond son oncle.

- « Aucun d'entre-nous n'a été ami avec Charlie Parker, *that's the point* », conclut Andrew.

Chapitre 6.
L'identité vocale. Du traitement psychique de la voix génitale

« *Il se mêlait à sa voix un piaulement douloureux, impossible à réprimer, qui semblait sortir du tréfonds de son être* »

Kafka, *La métamorphose*, 1915.

Tout d'abord un impératif terminologique : je propose de nommer *voix génitale*, la voix qu'acquiert le sujet à l'adolescence. Le terme « génital » convoque le caractère sexuée de la voix autant dans sa dimension physiologique, la puberté (corps biologique) que dans sa dimension psychique, la sexualité génitale (corps érotique).

Dans ce chapitre, je chercherai à montrer deux hypothèses principales :

1. D'abord, que la *voix génitale* joue le rôle d'un nouveau miroir sonore à l'adolescence, ou plus précisément d'un « double vocal », permettant à l'adolescent d'intégrer sa nouvelle identité vocale. Avant d'illustrer cette hypothèse cliniquement (Julia et Christian), je reviendrai sur la fonction de la voix, et en particulier de la voix maternelle, dans la construction identitaire. Puis, je montrerai dans quelle mesure il est possible de parler d'identité vocale – et ainsi l'intégrer dans la notion plus large d'identité sonore – malgré le fait que d'une manière ou d'une autre, la voix confronte le sujet à quelque chose en lui de méconnaissable. Enfin, en quoi l'entrée en fonction du pubertaire contraint à l'exigence d'un travail psychique de l'identité vocale.

2. La deuxième hypothèse concerne plus spécifiquement les enjeux psychiques de la voix génitale. Celle-ci contribuerait à un investissement relationnel sous le primat du sexuel génital, c'est-à-dire à la quête de l'objet *adéquat* amoureux (Gutton, 1991 ; Marty, 1997b). Ce passage de l'objet incestueux parental à l'objet adéquat (amoureux) est caractéristique du processus *adolescens* (Gutton, 1991, 1996 ; Marty, 1997b). À mon sens, ce passage s'emprunterait, entre autres, *via* l'accès à la voix génitale. En effet, par sa voix, l'adolescent pourrait faire l'expérience de toucher l'autre, d'être en lien avec lui, de lui faire de l'effet et de désirer faire cet effet. Mais avant cela, le traitement de la passivité semble nécessaire à ce processus, car désirer faire de l'effet à l'autre, c'est aussi pour l'adolescence accepter (tolérer) que l'autre lui fasse de l'effet et le désire. Afin de développer cette hypothèse, je montrerai quelques incidences (variations) dans le traitement psychique de la mue vocale chez le garçon, mais surtout chez la fille, car, ici, j'ai souhaité mettre en valeur la mue féminine là où elle est bien trop rapidement évincée dans la littérature à ce sujet.

On verra donc, que sous différentes formes, le refus de la voix génitale (voix cachée, voix faussée, voix hallucinée) témoigne d'une lutte contre la génitalisation du corps, contrainte par l'entrée en fonction du pubertaire, qui, dès lors, empêche l'accession au processus *adolescens* et ce qui en découle : la complémentarité des sexes.

1. Éclats de voix[274]

« *L'appel génital est sonore* »
P. Quignard (1987, p. 12)

1.1 Écho au miroir trouble[275]

En guise d'introduction, je souhaite rapporter – avec mes mots – l'histoire de M^e^ C. A., une avocate de quarante-sept ans, consultant le phoniatre J. Abitbol (2005, pp. 484-486) afin de changer le timbre de sa voix, car elle m'apparaît paradigmatique du rapport identitaire à la voix.

> M^e^ C. A. intrigue le phoniatre dès son entrée dans le cabinet. Son look à la garçonne, sa voix grave de fumeuse, en impose et séduit. Pourtant, c'est bien cela le problème : l'avocate ne supporte plus sa voix et souhaite être opérée. Le phoniatre est abasourdi. Pourquoi cette femme souhaite changer le timbre de sa voix alors même qu'elle semble en parfaite harmonie avec sa personnalité et son travail qu'elle accomplie parfaitement justement grâce à son style « de mec ». La raison ne se fait pas attendre, C. A. a rencontré un homme, quelques semaines avant sa consultation, qui n'entend pas d'une bonne oreille cette voix masculine – lui fait-elle de l'ombre ? Le phoniatre refuse cette intervention, car toucher à ce timbre c'est toucher à sa personnalité. Il préfère donner conseils : arrêter de fumer et quelques séances de rééducation vocale devraient fait l'affaire. L'avocate part et le phoniatre sent bien que ses recommandations n'ont pas fait grand effet. Six mois plus tard, elle est de retour au cabinet. Avec ses cheveux mi-longs, sa robe de mousseline beige et sa voix claire, elle est méconnaissable. Après sa première consultation, elle eut finalement gain de cause auprès d'un autre phoniatre. Si l'opération s'est bien passée, l'avocate regrette profondément sa « métamorphose vocale ». Elle se sent fragile, mal dans sa peau, ne se reconnaissant plus dans sa voix. Celle-ci ne lui provoque que des ennuis. Son petit ami l'a « laissé tomber » quelques mois après l'opération ; elle a arrêté de fumer et, pire que tout, elle perd tous ses procès : avec sa nouvelle voix, elle ne séduit plus. Le phoniatre l'avait pourtant bien prévenu… De nouveau, juste un conseil du phoniatre : elle doit recommencée à fumer ce qui lui permettra de reconstituer l'œdème de ses cordes vocales, et

[274] En référence à l'ouvrage de David Le Breton (2011).
[275] En référence à l'article d'Henri de Riedmatten (2014), « Narcisse au miroir trouble ».

ainsi de retrouver une voix plus grave. Un an plus tard, l'avocate a retrouvé son style, l'harmonie de sa voix et de sa personnalité.

Si la réponse a été physiologique, c'est pourtant la dimension psychique qui était en question. Les ressorts de la voix ne sont pas que question de cordes. La voix, qui porte le langage, inscrit l'humain dans une dynamique de liens, dans le collectif, la civilisation, tout en l'individualisant par rapport aux autres du fait de la spécificité de son intonation, de son rythme ou encore de son timbre. Autrement dit, « Mais la voix ne serait-elle que son ? », questionne G. Rosolato (1969, p. 288). Sa réponse : « la Voix, plutôt que la Parole, porte la question de l'origine ; en cela elle n'est pas que son. » (p. 291). La seule perspective physiologique quant aux caractéristiques sonores de la voix ne suffit bien sûr pas. Il convient de l'entendre, cette voix, dans une dynamique plus globale : l'homme est la voix, la voix est l'homme et exprime, au-delà des sons, les traces de sa vie, de son histoire, de son identité. Elle est « la plus grande émanation du corps » (Rosolato, 1974, p. 32) et *pousse* l'homme à la communication, en cela elle détient les caractéristiques de la pulsion (ibid.). Ce fût également le point de vue de J. Lacan (1964) lorsqu'il érigea, en plus du sein, des fèces et du phallus introduit par Freud, la voix (et le regard) au rang des objets *a*, associée au désir *de* l'Autre et qu'il nomme « pulsion invocante »[276]. Critique de ladite pulsion invocante – « quelle pulsion ne l'est pas » (Green, 2005, p. 16) – A. Green (2005) la considère trop fondée dans la parole, c'est-à-dire dans le langage[277]. Déjà, dans son ouvrage *Le discours vivant*, il reprochait à la théorie lacanienne son « exclusion, « oubli » de l'affect » (Green, 1973, p. 6). Alors, comment penser la voix sans la référence à la seule pulsion invocante ? Il s'agit de la penser, selon A. Green (2005), dans les liens intersubjectifs premiers avec la mère. En effet, la voix concerne « l'affect d'existence » (Castarède, 2017 ; Green, 1976a), c'est-à-dire qu'elle est indispensable à la continuité d'existence. On connaît aujourd'hui les sévères conséquences d'une séparation précoce et de l'absence de « soin affectif » entre la mère et son bébé : la dépression anaclitique, l'hospitalisme et la mort pour un tiers d'entre eux (Spitz, 1965). Toutefois, les recherches de R. Spitz ne spécifient pas, dans ces soins indispensables à la survie, le rôle de la voix maternelle. Dans son ouvrage, J. Abitbol (2005) rapporte deux faits historiques particulièrement intéressants à mentionner. Le premier nous ramène au milieu du XVIII^{e} siècle, lorsque le roi de Prusse, Frédéric II le Grand, décida de réaliser une expérience sur les nouveaux nés de ses paysans afin de « connaître la voix primitive utilisée par les

[276] Dans son texte, J. Lacan ne fait que nommer la pulsion invocante. Elle sera particulièrement travaillée par certains de ses prédécesseurs (Assoun, 2001 ; Gillie, 2006 ; Miller, 1989 ; Poizat, 1996, Vivès, 2012).
[277] Ce que les propos du psychanalyste lacanien J.-A. Miller semble confirmer : « la voix comme objet *a* n'appartient nullement au registre sonore » (Miller, 1989, p. 178).

premiers hommes » (ibid., p. 54). Certes bien traités et nourris, ces bébés n'eurent cependant aucun contact vocal avec leurs nourrices. Remis dans une vie plus « normale », trois à quatre ans plus tard, le constat fût saisissant : ils ne parlèrent pas. Le roi de Prusse obtint sa conclusion : la voix originelle n'existe pas. Les nourrissons, eux, subirent les dommages collatéraux de cette « recherche » : ils devinrent « débiles profonds » avant de mourir à la puberté. Deux siècles plus tard en Inde, l'histoire de deux fillettes, Kamala et Amala, est toute aussi saisissante. Enfants-loups vivants dans une caverne avant d'être recueillies par le Dr. Sing à l'âge de trois-quatre ans, ces deux fillettes ne purent s'adapter à « l'univers de l'homme, du langage » (ibid., p. 56). Amala mourût un an plus tard. Plus résistante, la vie de Kamala s'éteignit malgré tout juste après la puberté. Ces deux histoires renvoient au mythe de Pan, dont l'issu paraît moins tragique – quoiqu'il soit le seul dieu, connût à ce jour, sujet à la mort (Borgeaud, 1983). Ces deux histoires me semblent bien témoigner que la voix est indispensable à notre continuité d'existence.

De la continuité d'existence pourra s'ébaucher la perception d'une reconnaissance d'un autre pour l'avènement de la subjectivation. En effet, de nombreuses recherches ont montré que la voix maternelle qui se présente à l'oreille de l'*infans* détient une fonction capitale dans l'ébauche d'une reconnaissance d'un autre-que-soi (Golse, 2005 ; Stern, 1989 ; Trewarten & Gratier, 2005), et ce dès la vie intra-utérine (Maïello, 1993). La voix maternelle offre au bébé une première enveloppe suffisamment contenante pour la poussée du narcissisme (Anzieu, 1976 ; Castarède, 1987). Bien avant donc la structuration du Moi-peau, mais aussi bien après, car là où l'interdit du toucher exige une première séparation avec l'objet primaire, par la voix, mère et bébé restent « en contact », ils peuvent continuer à se toucher sans passer par un corps à corps interdit. En cela, la voix garde sa fonction d'être un « bain d'affect », émise par un sujet affecté à un autre sujet affecté (touché). Et, malgré même sa solitude dans son berceau, le nourrisson continuera à imiter par ses lallations et gazouillis cette voix maternelle qui fera fonction d'objet transitionnel (Winnicott, 1971) et, donc, établira les prémices d'une différenciation[278]. On comprend, dès lors, que la voix véhicule tant

[278] On pourrait rapprocher ici la notion d' « hallucination négative » (Green, 1973, 1983b). Reprenant le stade du miroir de Lacan, A. Green (1973) propose l'hypothèse que dans l'expérience du miroir, l'hallucination négative montre l'absence de l'image de la mère là où elle devrait apparaître. Celle-ci confronte l'infans non plus à l'assomption jubilatoire, mais à un affect d'angoisse intense (de perte d'objet) en l'absence de représentation. Toutefois, cet affect pousse à la représentation à la fois de l'objet absent mais aussi de soi-même. Dans le « cadre vide de l'hallucination négative » (Green, 1983b, p. 126), la mère devient la structure encadrante. Ainsi, à la place de l'investir l'objet manquant, la présence de l'objet représentée à travers le cadre même du miroir permet au sujet de s'investir lui-même, de s'édifier (ibid.). De même pour la voix, la mémoire de la voix maternelle tient lieu de structure contenante lorsque l'*infans* est confronté à son absence lui permettant d'édifier sa propre voix ?

des affects que des représentations. En effet, j'ai précédemment évoqué que dans son modèle, P. Aulagnier (1975) dote l'objet voix d'un statut particulier au sein des différentes étapes de l'activité de représentation : d'abord, le « en soi »/« hors soi » (processus originaires) ; puis le « plaisir »/« déplaisir » (processus primaires) ; enfin l'absence et la présence ainsi que le désir de plaisir ou de déplaisir de l'objet qui inaugure l'entrée en fonction des processus secondaires.

Toutefois, si ces différentes recherches montrent la fonction de la voix maternelle dans la reconnaissance par l'*infans* d'un autre-que-soi, elles en disent moins sur la manière dont l'enfant reconnaît et s'identifie à sa propre voix, c'est-à-dire comment se construit son identité vocale. En effet, si la voix est l'une des caractéristiques de l'identité sonore de l'individu (Lecourt, 1994), elle se doit alors d'être reconnue par l'autre et par soi-même comme signe « indéfectible » de l'identité. Du côté de sa reconnaissance par l'autre, les études sociologiques sont assez parlantes : un auditeur peut identifier à l'écoute d'une voix, le sexe, l'âge, le physique, l'origine géographique, le niveau socioculturel et la santé physique de l'individu (Konopczynski, 2005). Du côté de la reconnaissance de sa propre voix, là les choses se complexifient. Déjà É. Lecourt (2006) évoquait le manque de données expérimentales à ce sujet. Mes propres recherches, plus de dix plus tard, ne font que confirmer ses propos. Il me semble que cette absence de donnée est relative à la problématique de la voix dans son rapport à l'identité. En effet, entre la voix que l'autre entend et celle que le sujet lui-même entend, l'écart est palpable : « d'une manière ou d'une autre, chaque sujet fait l'expérience de méconnaitre quelque chose de sa propre voix, d'en souffrir l'équivoque et d'endurer la scission que cette méconnaissance provoque dans l'identité subjective » (Jaeglé, 2012, pp. 10-11). Toutefois, malgré cette « méconnaissance », comment comprendre que le sujet puisse identifier sa voix comme sienne ?

La voix humaine se caractérise par trois paramètres sonores : sa fréquence, son intensité et son timbre. La fréquence est extrêmement changeante parce que liée à l'état affectif du locuteur. L'intensité, elle aussi, varie selon le contexte dans lequel le locuteur se trouve. Ces deux premiers paramètres témoignent bien du rapport difficile entre la voix et l'identité. Le timbre est, quant à lui, plus difficile à étudier scientifiquement car tirant ses racines des profondeurs de la construction identitaire avant même la naissance (Castarède, 1987). Dès lors, ce serait le paramètre du timbre qui entretiendrait le mieux ce rapport d'identité à la voix, comme l'illustration de l'avocate C. A. pût en témoigner. Ces trois paramètres sonores donnent à la voix son « contour intonatif et musical » (Castarède, 2007a,

p. 16), c'est-à-dire sa signification affective. La voix est une adresse à un autre, un geste tendant vers l'autre et/ou attendant qu'une oreille lui prête attention et intention. La voix, tout comme le sonore, pose – bien plus que le visuel – la question des limites entre l'intérieur et l'extérieur, et ce dès la vie intra-utérine. Elle est une adresse à l'extérieur tout en résonnant à l'intérieur (*feed-back* sonore). Ce double ancrage de la voix bouleverse les limites identitaires entre soi-même et l'autre, les contours musicaux pouvant traduire autant que trahir le contenu du discours tant du côté de l'auditeur que de celui de l'émetteur (on en verra une illustration saisissante à travers le cas de Julia). Une évidence : nous n'entendons jamais notre voix comme l'autre l'entend. L'expérience de l'écoute de sa voix enregistrée nous confronte à sa « réalité » objective, c'est-à-dire telle qu'elle est perçue par l'autre. Cette expérience est très souvent déplaisante, pouvant aller jusqu'à éveiller en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté (Ferveur & Attigui, 2007 ; Vivès, 2014b). L'intégration psychique de notre voix, notre identité vocale, se fonde, paradoxalement, à partir d'une déformation perceptive, entre « l'audition interne de la voix solidienne (la plus privée et intime), et l'écoute rétroactive de la réverbération acoustique la plus distante de soi » (Ferveur & Attigui, 2007, p. 45), résultat du mélange des trois circuits audio-phonatoires que sont la « soufflerie », le « vibrateur » et les « résonateurs ». La voix « solidienne », « ma » voix, n'est jamais celle que l'on donne à entendre (Ferveur & Attigui, 2007 ; Green, 2005). Ainsi devient-il difficile d'inscrire la voix au rang des caractéristiques de l'identité sonore telle que définit par É. Lecourt (1994). La voix que l'on entend de l'extérieur et celle que l'on entend de l'intérieur est loin d'être la même. L'idée d'une reconnaissance par soi-même et par l'autre dans un rapport de similitude devient alors caduque quant il s'agit de la voix. Et pourtant, même si cela éveille ce « sentiment d'inquiétante étrangeté », lorsque nous entendons notre propre voix de l'extérieur, nous pouvons la reconnaitre comme nous appartenant. Ainsi ce rapport identitaire à la voix devient pensable en suivant la définition que j'ai proposée de l'identité sonore comme un processus d'intégration psychique et d'appropriation subjective du corps sonore. Autrement dit, bien que nous puissions toujours être soumis à la surprise et à l'inquiétante étrangeté, l'intégration psychique a été suffisamment opérante pour que toutes transformations de l'identité vocale ne soient pas perçues comme une rupture identitaire mais bien dans la continuité. Dès lors, dans sa problématique identitaire, la voix me semble parfaitement témoigner de cet espace intermédiaire où le moi et le non-moi ne sont jamais pleinement assuré que M. de M'Uzan (2005) nomme le « spectre d'identité ». Pour cet auteur, le Moi se positionne sur ce spectre qui va du plus intime au plus étranger. Ce positionnement dépendra des déplacements sur ce même spectre de la libido narcissique, d'un pôle interne (la

représentation de soi) à un pôle externe (la représentation de l'autre). Pour illustrer rapprochement théorique, j'évoquerai deux cas : Astrid, une patiente d'É. Kestemberg (1984) et la nymphe Écho.

> Chez Astrid, le pôle narcissique est surinvesti dans le rapport à sa propre voix, au risque d'un désinvestissement objectal. En effet, lorsqu'Astrid appelle son analyste prêt de treize ans après la fin de sa thérapie et dit « Allo, bonjour, c'est moi », « elle ne doutait pas un seul instant que je la puisse reconnaître » (Kestemberg, 1984, p. 239).
>
> La nymphe Écho se situe de l'autre côté du spectre : sans parole, elle ne peut que répéter « à l'identique[279] » les derniers mots de Narcisse, « Unissons-nous ! », « Use de moi à ton gré », témoignant bien de son impossibilité à être sujet, jusqu'à ce qu'elle dépérisse et se minéralise[280]. « Écho, à défaut de pouvoir être pour elle même, ne se manifeste désormais qu'à travers l'autre, s'engouffre, se cache et devient pierre. […]. D'incarnée, la voix d'Écho devient incarcérée. » (Bonnet, 2012). S'abat sur Écho « l'ombre de l'objet » (Freud, 1917a), la perte de l'objet (Narcisse) ayant provoqué une perte du Moi.

Dans le premier cas comme dans l'autre, on se situe exclusivement sur les deux pôles opposés du spectre. Chez Astrid, l'excès de libido narcissique empêche l'investissement de l'objet. Où plutôt, la libido narcissique envahit le terrain objectal, l'objet n'étant alors qu'une partie du narcissisme. Chez Écho, la libido objectale, retournée sur le Moi après la perte de l'objet d'amour, entrave l'investissement narcissique.

Jusqu'à présent, j'ai cherché à montrer que la voix entretient un rapport complexe à l'identité. La voix se situerait sur ce « spectre d'identité » (de M'Uzan, 2005) qui, pour que le sujet la reconnaisse comme sienne doit se situer à l'équilibre entre la représentation de soi-même et la représentation de l'autre. Toutefois, ces considérations ne me permettent pas de comprendre comment l'enfant *intère*, « habite » (*indwelling*, au sens de Winnicott) sa propre voix.

Le psychanalyste J.-M. Vivès (2012, 2013, 2014a) propose une réponse avec sa notion

[279] Je reprends ici l'opposition qu'établie de M. de M'Uzan (1969) entre la répétition du même qui implique toujours un changement et la répétition indéfinie de l'identique. Pour l'illustrer l'auteur fait référence à la voix : dans la répétition du même « le ton de la voix, de prime abord parfaitement égal et semblable d'une répétition à l'autre, était en fait marqué de nuances très variées allant du défi à la résignation ; variées, mais si discrètes que c'est seulement après coup qu'elles devenaient sensibles, par exemple lorsqu'une variation plus importante venait à se produire, presque une différence. » (de M'Uzan, 1969, p. 90) ; dans la répétition à l'identique, « la valeur de remémoration est nulle ; on peut y reconnaître une étrange identité du ton de la voix, des inflexions ; on y découvre des stéréotypes verbaux, des tics de langage (…) » (ibid., p. 89). La répétition à l'identique empêche le sujet de s'inscrire et d'investir le temps, le passé, et de se penser « même » tout en changeant.

[280] Je fais ici référence au mythe rapporté par Ovide dans le livre III des *Métamorphoses*.

de « point sourd ». J'en ai parlé à propos du cas de Daniel (Chapitre 3, 3.2) en proposant l'hypothèse que la constitution d'un point sourd s'actualise à l'adolescence : le sujet, afin de disposer de sa propre voix, doit se rendre sourd aux voix parentales internalisées, ce qui achopperait dans la psychose (comme chez Daniel). Le psychanalyste A. Delbe (1995) a fait une hypothèse tout à fait analogue en proposant le « stade vocal », par lequel l'enfant de six mois va se détacher de la « Voix de la Mère » pour reconnaître et s'approprier sa propre voix. Sa voix devient sienne, non plus imitation ou hallucination de la voix maternelle mais bien une voix différente et différenciée constitutive de l'identité (sonore). Toutefois, ces théorisations ne me semblent pas suffisantes, car si elle répondent à la question « comment la voix *vient* à l'enfant » (en se rendant sourd/se déprenant de la voix maternelle), elles aussi contournent aussi la question concernant la manière dont l'enfant *intègre* sa voix. En outre, et je rejoins ainsi les considérations d'É. Lecourt (1994, 2006), il me paraît difficile de faire directement l'analogie entre « miroir visuel » et « miroir sonore », car ces deux expériences se situeraient sur deux registres radicalement différents, voire même opposés. En effet, se situant tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du sujet, le manque de délimitation propre à l'expérience sonore marque une première distinction entre les deux registres. Aussi, elle se démarque par sa double appartenance à la production (activité) et à l'entendu (passivité) qui rend son « objectivation » bien plus précaire que le terme de « miroir » ne le laisserait entendre[281] - comme on l'a vu précédemment. Se posant cette question de l'intégration psychique de la voix dans ses recherches relatives à l'identité sonore, tout en prenant en compte les réserves susmentionnées quant à l'analogie directe entre miroir visuel et miroir sonore, É. Lecourt (1994, 2006) propose la notion de « double vocal », fondateur de la discrimination par l'enfant de l'intérieur et de l'extérieur de ses manifestations sonores, en particulier vocales. Les productions vocales se caractérisent par leur double perception à la fois intérieure et extérieure du corps du sujet. La synthèse entre cette double perception permettra à l'enfant de se construire une représentation assez nette de sa propre voix – même si de nombreuses raisons peuvent modifier ce rapport d'identité (un rhume, la résonnance du téléphone ou celle d'un micro etc.). Mais, là encore, se pose la question de la manière dont s'établit-il cette synthèse ? É. Lecourt n'en dira pas plus.

Malgré cela, cette notion me semble essentielle pour sortir d'une *métapsychologie de l'absence* dans la construction de l'identité vocale (la voix vient à l'enfant du fait de l'absence

[281] Raisons pour lesquelles É. Lecourt (1994, 2006) préfère les termes d'« imitation sonore » et de « feed-back sonore » pour décrire l'expérience du miroir sonore.

de la voix maternelle) vers une *métapsychologie de la présence* (la voix fait apparaître un double de soi en présence). Dès lors, afin de tenter de répondre à cette question de la manière dont s'établierait cette synthèse, je rapprocherai cette notion de « double vocal » avec celles de deux autres auteurs : le « double transitionnel » (Jung, 2012, 2015) et le « jumeau paraphrénique » (de M'Uzan, 2005).

J. Jung (2012, 2015) a proposé de définir l'identité comme un processus par lequel « un sujet s'établit réflexivement et subjectivement dans et par la relation à un autre soi-même, à un autre double de soi » (Jung, 2012, p. 184). J. Jung promeut la réflexivité comme la capacité essentielle dans la construction identitaire du sujet. Celle-ci a une double origine (ce que j'ai déjà avancé dans le chapitre 1) : le corps et l'autre. En effet, chez l'*infans*, la réflexivité de son propre corps (se sentir, se voir, s'entendre) dépend de la manière dont l'objet premier lui a réfléchi ce corps, c'est-à-dire la manière dont il a été senti, vu et entendu. J. Jung (2012, 2015) propose l'hypothèse que le sujet va intégrer cette « fonction miroir de l'environnement » (au sens de Winnicott, 1971) pour se constituer un « double de soi », objet à la fois semblable et différent de soi. En l'absence de l'objet, et donc de sa fonction contenante, l'*infans* sera alors en mesure de convoquer ce miroir interne, lui apportant la contenance et le rassemblement nécessaire pour que cette solitude ne se transforme pas en terreur. Ce miroir interne, J. Jung le nomme « double transitionnel ». Si la théorisation de J. Jung est particulièrement intéressante, en se situant exclusivement sur le registre du visuel, elle me semble incomplète. À partir de cette théorisation, je propose d'y rejoindre les développements théoriques concernant le sensoriel sonore. En effet, la réflexivité n'est pas qu'affaire du visuel, elle est aussi du sonore, ce que D. Anzieu (1976a) avait déjà cherché à montrer avec sa notion de « miroir sonore ». Pour l'enfant, il revient à la mère ce rôle de « miroir sonore » renvoyant au bébé ses propres sons (Anzieu, 1976a). Entre la mère et le bébé se forme un véritable dialogue sonore que ce dernier continuera à utiliser seul dans son berceau (donnant à ces sons organisés leur qualité d'objet transitionnel). On a vu, dans le cas du dieu Pan, les incidences que pouvaient provoquer l'absence de miroir sonore : Pan se retrouve face à sa propre terreur qu'il ne fera que projeter par la suite dans son lien aux autres. C'est ce miroir sonore interne que je propose de nommer, à la suite de J. Jung (2012, 2015), le « double vocal[282] ».

J'ai retrouvé chez M. de M'Uzan (2005), une hypothèse assez proche avec sa notion

[282] Le terme de « double transitionnel vocal » semble plus approprié, mais il alourdirait considérablement mes propos.

de « jumeau paraphrénique ». Toutefois, s'il offre à la question du double sa composante sonore, il renverse les considérations établies précédemment. En effet, il postule qu'avant de se différencier avec le non-soi (la mère) pour acquérir une « identité propre », « *le soi-même archaïque doit d'abord se différencier d'avec lui-même* » (de M'Uzan, 2005, p. 20). Autrement dit, avant « l'objet transitionnel » (Winnicott), le sujet doit se constituer un « *sujet transitionnel* », un double, un « authentique jumeau paraphrénique » (de M'Uzan, 2005). Avant donc que les sons entendus de l'extérieur ne deviennent, en l'absence de la mère, un « objet transitionnel », s'était formé un autre langage pour que le sujet échange avec son double ; un langage « héritier de la lallation égotique des tout premiers temps de la vie » qui plus tard, vont peu à peu assurer la langue naturelle des échanges avec autrui » (p. 31)[283].

De « l'objet transitionnel » au « double transitionnel » (Jung, 2012, 2015) ou du « sujet transitionnel » à « l'objet transitionnel » (de M'Uzan, 2005), il me semble qu'on ne pourra jamais vraiment savoir dans quel « ordre » cela se passe.

L'ensemble de cette revue de la littérature montre finalement que les chercheurs psychanalystes se focalisent sur l'originaire de la voix, non pas comment l'enfant trouverait sa voix mais comment celle ci nait en se différenciant de la voix maternelle. Avec l'introduction du « double vocal », il me semble qu'une ébauche de réponse se constitue. La question se poserait dans les termes suivants : soit la voix naitrait de la manière dont la mère l'entend et réfléchit sa propre voix (miroir sonore), soit la voix naitrait de cette différenciation d'avec un double identique, que M. De M'uzan nomme par exemple le « jumeau paraphrénique ».

Or il me semble que cette question, posée en ces termes, amène à une impasse en mettant l'opposition sur un ordre d'apparition des processus et non pas sur la nature des processus en eux mêmes. Pour se dégager de ce débat, l'adolescence comme catalyseur des processus originaires revisités par l'inconnu en soi qu'est le pubertaire, me paraît particulièrement intéressante. En outre, s'il paraît important de comprendre comment l'enfant s'approprie subjectivement sa voix, il l'est d'autant plus à l'adolescence que cette voix sera celle avec laquelle le sujet poursuivra son existence[284] – du moins, jusqu'à la ménopause pour

[283] Cet « idiome identitaire » est composé d'éléments vocaux que « seuls le paraphrène et le poète savent préserver et retrouver » (de M'Uzan, 2005, p. 35).

[284] On a vu, à travers l'histoire des enfants enlevés par Frédéric II et celle d'Amala et Kamala, que la voix est indispensable à la survie (Abitbol, 2005). Or, il me semble que ces histoires témoignent aussi que *la puberté exige une voix pour y résister et y survivre* (c'est à la puberté que les enfants enlevés, en tout cas les plus « résistants » meurent, tout comme Kamala)

la femme et l'andropause pour l'homme, encore que « la voix ne prend de l'âge que par l'isolement de l'être » (Abitbol, 2005, p. 246). De ce fait, les aléas de la relation de l'adolescent à sa voix pourraient être analysés sur un continuum allant du normal au pathologique, témoignant des enjeux psychiques avec lesquels le sujet est aux prises. En effet, les cas d'Astrid et d'Écho dont j'ai précédemment parlé, au-delà d'illustrer les rapprochement entre la problématique identitaire de la voix et la conceptualisation de M. de M'Uzan, elles m'offrent la possibilité d'introduire le lien avec l'adolescence – Astrid et Écho sont deux adolescentes. Or, l'adolescence signe justement un bouleversement de l'équilibre entre la libido d'objet et la libido narcissique ; les transformations de la voix, liant ces deux pôles d'investissement, en seraient alors l'une des causes. L'adolescence implique une rupture dans la continuité de l'identité vocale. Cette violence que la puberté agit sur la voix est autant radicale que nécessaire. Ce contexte de rupture créé par l'irruption pubertaire, fait *venir* une voix nouvelle, la voix pubère, représentant d'un *étranger en soi*. De plus, il me semble qu'en ces termes, l'idée que la voix pubère jouerait le rôle d'un *double vocal* donne du corps à la pensée de M. de M'Uzan (2005) concernant le « jumeau paraphrénique ». En effet, ce double avec lequel le sujet dialogue ne serait peut-être pas ce jumeau originaire des confins de la vie psychique mais peut-être la voix pubère elle-même (double de l'adolescent).

C'est donc à partir de l'adolescence, que je vais chercher à montrer comment l'intégration psychique de l'identité vocale s'opère, c'est-à-dire de quelle manière *la voix vient à l'adolescent*. Cette proposition sera l'enjeu de mon second point intitulé « Poser sa voix. L'intégration psychique de l'identité vocale ». Mais avant, il me faut revenir sur quelques considérations somatopsychiques sur la voix à l'adolescence par lesquelles je conclurai ce premier point.

En 1910, dans un court article intitulé « Le trouble psychogène de la vision », Freud traite d'un trouble spécifique de la névrose : la cécité hystérique. La technique psychanalytique fait apparaître le conflit de ce trouble : « ceux qui sont atteints de cécité hystérique ne sont donc aveugles que pour la conscience ; dans l'inconscient ils voient » (Freud, 1910b, p. 168). Les organes sont à la disposition tout autant des pulsions du moi (d'autoconservation) que des pulsions sexuelles, la cécité est l'expression du conflit entre les deux groupes de pulsions. La pulsion sexuelle se sert du « regard », mais si ses prétentions sont trop excessives, les pulsions du moi riposte et les aspirations sexuelles sont alors refoulées. Toutefois, ce refoulement va trop loin, « il jette l'enfant avec l'eau du bain » si bien que « le moi ne veut absolument plus rien voir » (ibid., p. 168). L'œil subit la conséquence du

désir du regard, inconcevable pour le moi. Sans en parler explicitement, Freud introduit dans ce texte l'action du surmoi qu'il nomme la « voix vengeresse » (ibid., p. 172). La cécité est la punition du surmoi. De cette punition, l'hystérique y gagne malgré tout un bénéfice secondaire, que l'on pourrait résumer ainsi : *ne pas voir pour être vu*.

Certes, ce texte est spécifique à la dimension visuelle. Freud n'en fait pas pour autant une exclusivité de ce qu'il nomme la « complaisance somatique » des organes. Tout organe « qui sert normalement à la perception sensorielle [peut] se conduire carrément comme un organe génital » (ibid., p. 173). Est-ce en réponse[285] que S. Ferenczi écrit, cinq ans plus tard, un texte intitulé « Anomalies psychogènes de la phonation[286] » ? Si je reviendrai largement sur ce texte un peu plus loin, l'introduire dès maintenant me permet d'associer la fonction organique de l'œil à celle du larynx et la fonction sexuelle du regard[287] à celle de la voix. Dans son texte, S. Ferenczi (1915) agrémente l'hypothèse que le larynx et la voix peuvent se scinder, tout comme l'œil avec le regard[288]. Le larynx est l'organe de productions des sons, en plus d'avoir une fonction dans la respiration et la déglutition, qui est propre à l'homme (Abitbol, 2005). Il abrite les deux cordes vocales à la source de la vibration vocale. Le larynx est « hormono-dépendant » d'où ses modifications drastiques à la puberté. On retrouve d'ailleurs une similarité surprenante entre la muqueuse génitale (de l'utérus) et la muqueuse vocale (Abitbol, 2005). De tous les bruits du corps, la voix est bien celui qui souligne le plus les rapports entre sonore, identité et sexualité et c'est à la puberté que la mue vient signer « ce lien poignant entre le sexuel et le vocal » (Assoun, 2001, p. VIII) – ce que S. Ferenczi soulignait déjà dans son texte de 1915[289].

Ainsi, la voix se sexualise-t-elle sous l'effet de la puberté. Physiologiquement, l'émergence des œstrogènes et de la progestérone chez la fille et des androgènes et de la testostérone chez le garçon contribue à une transformation des cordes vocales. Les hormones sexuelles créées une troisième couche d'épithélium (tissus composé de cellules) sur la corde vocale impliquant l'apparition d'harmoniques graves chez le garçon comme chez la fille. Là où la voix de la femme baisse d'une tierce, celle de l'homme sera d'une octave plus grave du

[285] Dans une lettre à Ferenczi, Freud avait d'ailleurs avoué n'être que très peu fier de son texte (Bonnet, 2005).
[286] Je reviendrai largement sur le texte de Ferenczi (1915) un peu plus loin.
[287] A. Anzieu résume parfaitement cette idée : « L'œil perçoit, l'œil voit […]. Le désir regarde » (Anzieu, 1989, p. 33).
[288] Freud aurait d'ailleurs pu utiliser un cas qu'il avait précédemment publié dans les *Études sur l'Hystérie*, celui d'Emmy von N…, pour établir cette comparaison. En effet, Emmy s'empêche de crier pour n'être que plus entendue.
[289] Antoine Ferrein, le découvreur du larynx, nommait les cordes vocales les « lèvres de la glotte » (Assoun, 2001).

fait de la modification de la structure muqueuse et musculaire des cordes vocales, effet de la testostérone. Chez la fille, la progestérone, qui lui est unique et sécrétée seulement pendant l'activité génitale, agit sur les cordes vocales : « elle épaissit les sécrétions des glandes situées au-dessus et en dessous des cordes vocales, ce qui provoque quatre jours avant les règles un assèchement laryngé, des raclements de gorge […] une diminution du tonus musculaire des cordes vocales » (Abitbol, 2005, p. 233). Dès lors, si pour le garçon « la voix tombe quand les testicules descendent » (Marty, 1996, p. 181), *la fille perd sa voix quand le sang fuit*. Le roc biologique donne à la voix l'identité sexuée de l'enfant devenant adulte. Malgré tout, même si la biologie s'impose, le temps et les résistances du psychisme ne sont pas les mêmes pour accepter cette transformation pubertaire.

En effet, la génitalisation de la voix à l'occasion de la puberté annonce la resexualisation des relations œdipiennes et aussi l'accession à l'identité sexuée (Marty, 1996, 2007b). Ces deux enjeux fondamentaux du processus d'adolescence sont intrinsèquement liés. À l'instar des autres signes de la génitalisation du corps, la mue de la voix remet en jeu la dynamique identificatoire issue de l'Œdipe pubertaire. Mais à l'inverse de la première identification qui se jouait à un niveau fantasmatique, celle-ci s'inscrit directement dans le corps. La mue, et d'autant plus chez le garçon, occasionne une perte, celle de sa voix d'enfant et de la fusion impossible avec la mère (Marty, 1996, 2007b). L'écrivain P. Quignard évoque parfaitement cette idée de la perte à travers la mue :

> Un enfant perd sa voix: c'est une scène masculine. Cette voix – son identité, la matière même de l'expression de son identité, voix qui liait ce corps à la langue maternelle, voix qui liait cette bouche, ces oreilles, ces souvenirs sonores à la voix de la mère qui ne paraît pas connaître de mue – est à jamais cassée. Elle est à jamais perdue. (Quignard, 1987, p. 33)

La mue est donc une véritable castration pour le jeune garçon pubère qui, en plus de faire le deuil de l'objet maternel incestueux, fait également celui de sa bisexualité infantile. Cette dynamique identificatoire relative au traitement psychique des transformations vocales se lie à la dynamique identitaire propre à l'adolescence, celle de l'accession à l'identité sexuée.

Certes, la mue n'est qu'un signe parmi d'autres de l'apparition de la puberté. Toutefois, celui-ci se situe sur le registre sonore là où la plupart des autres signes se situent plutôt sur un registre visuel. À mon sens, la mue de la voix est un témoin sonore des réaménagements du « corps érotique » (Dejours, 2001) à l'adolescence. Lorsque la « subversion libidinale » (ibid.) se déroule suffisamment bien, l'adolescent, par sa voix, peut

s'inscrire dans son identité génitale et exprimer son désir de l'autre. Mais, cette épreuve est loin d'être une « formalité ». Si nombreux sont ceux ne se souvenant pas de ce moment, ayant duré très peu de temps, je pense que cela est dû à l'effet d'un refoulement. À l'instar du refoulement de la sexualité infantile lors de la première latence (Freud, 1905a), la mue serait, à mon sens, refoulée lors de la « seconde latence » propre au processus d'*adolescens* (Marty, 1999a ; Gutton, 1996). Pour d'autres, ayant été fortement raillé, moqué ou juste remarqué par l'environnement, la mue évoque un moment source de grande souffrance. Pour d'autres encore, l'arrivée de ce passage marquant une rupture avec l'enfance, une véritable lutte se formera contre elle, signant de nettes difficultés de subjectivation dans le processus d'adolescence (comme on le verra plus loin dans les cas, entre autres, de Julia ou d'Harmonie). Mais, avant d'en venir à ces diverses possibilités psychopathologiques de traitement de la mue, je reviendrai à une théorie du « normal », c'est-à-dire de montrer comment la voix génitale s'*intègre* à l'adolescence.

1.2 *Poser sa voix*. L'intégration psychique de l'identité vocale

Je souhaite maintenant développer l'hypothèse que j'énonçais précédemment : en agissant sur le corps de l'adolescent et donc sur sa voix, la puberté va remettre en jeu l'établissement du miroir sonore. La voix pubère jouerait le rôle d'un « nouveau » miroir sonore, je dirais plus précisément, d'un « double vocal » réfléchissant à l'adolescent sa nouvelle identité vocale. Mon hypothèse s'inscrit à la suite de la proposition de F. Marty selon laquelle :

> L'enfant naît à la puberté par le chemin de sa voix nouvelle, par un véritable feed-back audiophonique […]. Ce feed-back permet à l'adolescent de s'entendre dans cette voix nouvelle qu'il va faire sienne. C'est parce qu'il se perçoit auditivement que l'adolescent va s'ajuster à lui-même, c'est parce qu'il a de l'oreille qu'il va pouvoir donner de la voix. (Marty, 1996, p. 179).

Je choisis de reprendre la notion d'É. Lecourt (2006) de « double vocal » plutôt que celle de « miroir sonore » pour deux raisons. D'abord, le miroir sonore ne concerne pas que la voix, mais bien l'ensemble des phénomènes sonores que le bébé partage avec sa mère (Anzieu, 1976a), là où, le « double vocal » se restreint au champ de la voix. De plus, on l'a vu précédemment, l'utilisation du terme de « miroir sonore », l'analogie peut être trop facilement réalisée avec la notion de « miroir visuel » alors même que ces deux notions se situent sur

deux registres radicalement différents.

Dès lors, dans ce contexte de rupture auquel contraint l'entrée en fonction du pubertaire *quid* de la problématique du double ? La mère ne peut plus remplir le rôle qu'elle jouait précédemment pour aider l'adolescent à intégrer psychiquement ses transformations (vocales). L'adolescent se tourne vers d'autres objets : l'ami, le groupe de pair, l'amoureux, la musique pour nourrir un narcissisme particulièrement atteint. L'oreille de l'autre, son écoute est indispensable pour *poser* sa voix[290]. Si l'autre est un indispensable, son auto-écoute l'est tout autant pour poser sa voix : « notre oreille est l'accordeur de la voix » (Abitbol, 2005, p. 117).

D'où mon hypothèse que la voix pubère jouerait le rôle d'un double vocal réfléchissant à l'adolescent sa nouvelle identité vocale. Je vais illustrer cette hypothèse à partir de deux affections psychopathologiques témoignant que la voix pubère ne joue pas ce rôle. Dans le premier cas, il s'agit d'une dissociation entre le son de la voix perçue par l'émettrice elle-même (Julia) et la réception qu'en fait l'auditeur (moi). Dans le second, à défaut d'être intégrée, la voix pubère est projetée à l'extérieur puis fait retour sous la forme d'une hallucination (Christian).

Du « complexe de masculinité » dans la voix : Julia, 14 ans[291]

> Julia a quatorze ans. C'est d'abord à travers la voix d'une autre, l'une de ses soignantes que je la rencontre. Julia vient d'arriver dans le service d'hospitalisation à temps plein en psychiatrie de l'adolescence dans lequel j'interviens en tant que musicothérapeute extérieur, une fois par semaine. Cette soignante m'explique qu'il serait intéressant que Julia participe au « groupe de musique », parce qu'elle jouerait apparemment « très bien » de la guitare électrique. Bien que d'accord avec l'idée de sa participation à l'atelier « *d'improvisation sonore* », j'ajoute que pour l'instant il serait préférable qu'elle vienne sans sa guitare, car le but de cet atelier n'est pas de « jouer de la musique » ou « faire de la musique ensemble », mais plutôt de pouvoir *communiquer dans un groupe par l'intermédiaire des sons*. En plus de Julia, deux autres nouvelles patientes viennent également d'arriver et viendront dans l'atelier aujourd'hui, ce qui en plus des trois déjà présente à la séance précédente, forme un groupe de six patientes. Soulignons dès maintenant que le groupe en était à ses tous débuts au moment de l'arrivée de

[290] D'autant plus si « la masturbation rend sourd », comme l'affirmait Samuel Auguste Tissot en 1764 dans sa *Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*.
[291] Ce cas a déjà été publié (Brault, Marty, 2018a).

Julia.

Arrivant devant la salle de psychomotricité dans lequel je mène l'atelier, je vois d'abord un jeune garçon. Ne comprenant pas trop la raison de sa présence – car il ne devrait y avoir normalement que des filles dans le groupe –, je lui demande « vous venez à l'atelier ? », il me répond avec une voix assez aiguë, mais à laquelle je ne prête pas vraiment attention encore, « bah oui ! ». Je me dis alors, que les soignants ont juste dû oublier de m'informer de l'indication d'un nouveau patient. Je lui propose de m'aider à chercher le reste des instruments qui se trouvent dans une autre salle à l'étage. En montant les escaliers je lui demande son prénom et il me répond « je m'appelle Julia, mais je préfère qu'on m'appelle Max ». « Il » était en fait « elle », Julia.

Après un petit moment de confusion, je me reprends, en haut des escaliers, et lui demande :

- « d'accord mais comment les soignants t'appellent ici ? »,
- « Julia, à mon grand malheur »
- « Alors dans ce cas-là, je t'appellerais ainsi moi aussi ».

« Oui, d'accord, répond-elle, de toute façon, quand je serai majeure, je changerai et de sexe et de nom ». Ma confusion étant toujours présente, j'évite de relancer le sujet et je dévie la conversation sur la guitare, ce qui, je dois le dire, me soulage un peu plus. Celle-ci se clôture par notre retour dans la salle avec les instruments où les cinq autres jeunes filles sont déjà-là.

Du fait de la présence de trois nouvelles patientes, nous commençons par un tour de présentation. Je leur propose qu'en plus de leur prénom, elles puissent dire si elles écoutent de la musique et si oui quels styles elles préfèrent. Lorsqu'arrive le tour de Julia, celle-ci se démarque radicalement des autres. Alors que jusqu'à présent toutes ont donné des réponses relativement «communes» – du « rap », de « l'électro », du « rock » – elle dit : « j'écoute de la J-Pop, de la J-Rock, du Visual Kei ». Il s'agit de trois sous-genres de la musique japonaise. Ces styles musicaux sont nés dans les années 1970, mais ont pris une certaine ampleur en Europe depuis les dix dernières années, surtout avec l'arrivée des mangas animés. Je ne connais pas suffisamment ces différents styles musicaux pour, à la fois bien en parler et bien les discriminer. Toutefois, m'étant intéressé à ce type de musique, il y a des caractéristiques esthétiques qui sont importantes à relever, d'autant plus au vu du cas de Julia. Il s'agit de groupes de musique d'hommes ou de femmes (boys-band ou girls-band) et ces groupes peuvent être composés de très jeunes membres. Les groupes féminins gardent un style très enfantin : souvent en grand nombre, ces filles apparaissent comme très jeunes, très souvent habillées en écolières et chantant avec des voix d'enfants, ce qui contraste très fortement avec la musique jouée derrière, à savoir généralement une musique d'un rythme très rapide et d'un volume très intense. Les groupes masculins quant à eux, et d'autant plus dans le Visual Kei, se caractérisent surtout de par leur «style visuel» (maquillage, coiffure, costume) d'une esthétique très androgyne. La

musique est très rythmée, très rapide, et la voix des chanteurs tend surtout vers un registre aigu.

Je reviens à la séance. À la fin du tour de présentation, je leur propose de choisir un instrument dont elles devront sortir ensuite quelques sons – et je donnerais des informations supplémentaires telles que le nom ou l'origine de l'instrument. Dans cet atelier, nous avons deux djembés, un grand et un petit. Julia a choisi ce qu'elle nomme le « gros djembe », qu'elle positionne entre ses cuisses. Après avoir fait un rythme très rapide avec, elle dit, avec sa voix douce et féminine, « ah j'aime bien, c'est comme ma grosse voix qui porte ». Ainsi le contenant contredit-il le contenu : « La voix, ancrée directement dans la corporéité, apporte pour sa part une force de contact sensoriel, immédiat qui peut soutenir, déborder ou contredire le contenu linguistique », écrit O. Avron (1998, p. 84).

Avant de commencer l'improvisation, Julia demande s'il est possible d'utiliser sa voix – témoignant, encore une fois, de l'intérêt qu'elle y porte – ce que je confirme. Toutefois, elle ne l'utilisera pas, ni à cette première improvisation, ni aux autres auxquelles elle a participé. Lors de l'improvisation, c'est elle qui commencera la première, frappant d'abord la pulsation d'un geste ample, elle développera un rythme simple ensuite qu'elle répètera jusqu'à la fin, sans laisser une moindre place à un silence et sans vraiment donner l'impression d'être en lien avec les autres – à l'instar, par ailleurs des autres membres du groupe. À la fin de l'improvisation, toutes sont d'accord pour dire qu'elle était « nulle », « mauvaise ». Pour l'une des patientes, le problème est que « chacun jouait dans son coin, avec son rythme », alors que selon Julia ce sont les instruments qui posaient problème: « on a pris des instruments qui se ressemblaient trop ». Je demande s'il était dès lors difficile de se démarquer et Julia infirme et dit « non mais du coup tout le monde faisait la même chose ». Après l'écoute, Julia explique qu'il faudrait mieux qu'on décide d'un rythme avant de commencer afin que tous si tiennent et que ça soit plus harmonieux. Pour la seconde improvisation, je leur propose de changer d'instrument suite à ce qu'elles ont pu exprimer, sur la trop grande similarité des instruments, ce qu'elles font, en s'échangeant les unes les autres celui qu'elles avaient déjà…

On se souvient que j'avais utilisé cette dernière partie du cas pour illustrer mes propos concernant la revisite de l'archaïque propre aux réaménagements du groupe vocal familial à l'adolescence (Chapitre 3, 3.3). Les perspectives développées précédemment sur l'analyse de groupe avaient témoigné de la condensation entre les différents registres propres au pubertaire (problématique de fusion, de séparation, d'immortalité, de désir et de jouissance) dont la recherche d'harmonie et d'unisson pouvait être le témoin. Il s'agirait maintenant de se focaliser sur la dynamique intrapsychique de Julia dont l'investissement de sa voix et de son identité sonore témoigne.

Sa voix, Julia a du mal à l'accepter, et surtout à la reconnaître. Elle y injecte ses représentations masculines en la caractérisant par « grosse », « qui porte », comme le djembé, dont nous ne prenons pas trop de risque en disant qu'ici il représente un objet phallique. À travers ce qu'elle entend être sa voix, Julia confirme l'hypothèse de M.-F. Castarède (1987, p. 164) selon laquelle, malgré la sexualisation de la voix sous l'effet de la puberté, « l'identification psychologique est plus décisive que l'évolution biologique ». La voix est une excellente figure de ce qu'est la problématique paradigmatique de l'adolescence : l'accès à la génitalité et donc la construction de l'identité sexuée. Là où le dialogue vocal du bébé avec sa mère permet de poser les bases stables d'une identité sonore en formation, à l'adolescence, à travers la voix, c'est le corps génital qui s'exprime et qui va remettre en question la stabilité de cette identité. Didier Anzieu illustre cela parfaitement lorsqu'il écrit :

> D'une part, l'assise narcissique de la personne se développe à partir de l'enveloppe sonore apportée par la voix maternelle (…). D'autre part, la voix produite par un «bel organe» et visant à plaire ou à séduire, apparaît à partir de la puberté comme une métaphore de la pulsion sexuelle. Jusque-là semblable dans les deux sexes, la voix n'est alors plus la même chez l'homme et chez la femme. (Anzieu, 1987, p. 9)

Mais avant d'être un objet de séduction, encore faut-il que l'adolescent puisse trouver/créer sa voix pour ensuite pouvoir la poser. En effet, avant de s'interroger (et de s'apercevoir) des effets que sa voix pourrait faire à l'autre (de la manière dont il pourrait le toucher à bonne distance), l'adolescent se trouve contraint à découvrir que ce qui résonne comme un étranger est une voie, jusque là inconnue, vers lui même. Il s'agirait pour lui de se reconnaître, comme il cherche à s'approprier son corps, à travers sa voix.

Le travail de la voix à l'adolescence, pour le garçon comme pour la fille, est marqueur de la quête identitaire. Si « la couleur tonale singulière de chaque voix est une marque identitaire particulièrement sensible » (Avron, 1998, p. 85), celle-ci, dès lors, pourrait également rendre compte des entraves de la construction identitaire. À travers sa voix, le sujet affirme sa différence sexuelle, renonçant à ce qui lui manque tout en acceptant que ce manque puisse être complété. C'est ce refus du manque, ce refus du travail du féminin (Lesourd, 1994), de la passivité qui caractérise le fonctionnement psychique de Julia et qui s'exprime tant à travers ce qu'elle entend être sa voix, que par ses préférences musicales, mais aussi par son « activisme » au sein de l'atelier, voire même encore par sa position de « meneuse d'ordre » que l'on peut entendre aussi bien dans le verbal que dans le sonore (martèlement de la pulsation ; rythme répétitif). Est-ce le moment d'indiquer que Julia a été hospitalisée pour des

scarifications répétitives allant jusqu'à la tentative de suicide ? Je pense que les scarifications peuvent être entendues comme un refus de la passivité. En effet, par les scarifications l'adolescent agît sur son corps, lui fait violence, pour éviter de subir les transformations à laquelle son corps le contraint (dans une position passive). Chez Julia, outre les scarifications, ce refus de la passivité pourrait s'exprimer par cette difficulté à être en lien avec les autres, du moins au niveau sonore, qui serait très probablement liée à une certaine incapacité d'être à l'écoute de l'autre, c'est-à-dire d'être potentiellement touché par l'autre. L'impossibilité de laisser une place au silence se situe dans le même registre dans la mesure où c'est dans le silence que peut émerger la surprise d'être agi et touché par l'autre.

Ce refus du travail du féminin (Lesourd, 1994), troublant la construction de l'identité sexuée de Julia, vient également obstruer les réaménagements de son identité sonore. Julia ne s'entend pas, ne reconnaît pas sa voix. Dans un précédent chapitre, j'ai cherché à montrer que la (re)constitution de « l'intervalle sonore du soi » était décisive dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence (un travail de frontière) pour édifier son espace sonore propre (Chapitre 3, 2.2). Le cas de Julia témoignerait, à mon sens, d'un trouble dans l'édification de son intervalle sonore du soi réflexif. Du fait de cet achoppement, Julia ne peut parler en sa propre voix, affirmer une identité qui est sienne, restant finalement accrochée aux méandres de la bisexualité infantile refusant la castration, le manque, la différence et la complémentarité. Je crois que lorsqu'elle évoque sa « grosse voix qui porte », Julia parle tout autant de la hauteur de sa voix que de son timbre. Le timbre est ce qui constitue l'essence même de l'identité vocale. Peu modifiable, sauf dans certaines pathologies (maladie du larynx) et lors de quelques évènements de la vie tels que la ménopause et justement l'adolescence, c'est par le timbre que le sujet marque sa présence[292]. Ici, Julia marque sa présence en tentant de se faire entendre par une voix qui n'est pas la sienne. Julia tente de se faire entendre *avant de s'écouter elle-même*. Là où le bébé entre dans la communication par l'interprétation que la mère fait de son cri, il me semble que l'adolescent se doit d'interpréter son propre cri, le faire sien, pour s'inscrire dans un processus de subjectivation suffisamment opérant. Julia interprète son cri, sa voix, d'une certaine manière qui lui permet d'échapper aux vices et aux vertus qu'offrent la génitalisation du corps à l'adolescence. Pourrait-on, en paraphrasant de manière un peu simple, mais peut être juste, Freud (1905a), dire que si c'est une frustration de ne jamais pouvoir embrasser ses propres lèvres, c'est une grande détresse de ne jamais pouvoir entendre sa propre voix ?

[292] « Avec sa voix, dans sa dimension de timbre, le sujet (se) manifeste » (Vivès, 2012, p. 223).

De l'autre côté du miroir : Christian[293]

J'emprunte le cas clinique de ce patient de dix-neuf ans à F. Lelord (1993, pp. 181-227), que je reformulerai avec mes mots (sauf ce qui est entre guillemets, reprenant directement les verbalisations de Christian ou de sa mère notées par F. Lelord). J'emprunte aussi le titre du chapitre auquel est consacré ce cas « de l'autre côté du miroir », qui m'apparut tout à fait éloquent pour le sujet qui nous concerne ici.

> C'est l'histoire d'un petit garçon sage. Un garçon qui a toujours été sérieux, appliqué et impliqué. Un garçon qui ne faisait pas d'esbroufe ni à l'école, ni à la maison, jamais. Ce type de garçon si silencieux qu'on ne remarque à peine la présence. Un beau jour d'adolescence, une nuit plus précisément, le silence par lequel s'entoure le garçon est envahi par un bruit assourdissant. Un grincement de lit, un déclic d'interrupteur, le chuintement du chauffe-eau, le craquement du bois. Aux sons de la maison se succèdent les sons de l'environnement : le ronflement d'une voiture, les bruits d'un moteur. Le murmure de la rue devient rumeur, celle d'une foule composée de rires moqueurs qui s'avancent jusqu'au plus proche du creux de son oreille, jusqu'à s'abattre sur lui et le submerger… Le petit garçon silencieux est devenu le temps d'une nuit, un adolescent envahi par le bruit[294]. Vient-il du dedans ou du dehors ? Christian est troublé. Il s'enferme, se loque et fait monter le volume de sa chaine hi-fi au maximum. Ainsi, Christian est-il protégé par les sons persécuteurs. Ses parents s'inquiètent, surtout sa mère qui voit son petit garçon sage se transformer radicalement. Christian refuse de sortir, d'aller à l'école ; il s'énerve, crie même sur sa sœur. Christian est méconnaissable. Le petit garçon sage semble avoir disparu : c'est la *métamorphose* (Kafka). Plus inquiétant encore, Christian, lui qui était si silencieux, parle désormais tout seul dans sa chambre. La sœur a vérifié ; personne n'est avec lui… Sa mère va alors consulter le médecin psychiatre espérant que son fils « redevienne comme avant ». Ce n'est qu'en hospitalisation que Christian peut évoquer son délire, les voix qu'il entend et qui le persécutent. La musique ne permettait pas seulement de se rendre sourd aux *entendus*, ils supprimaient les voix. Deux voix : l'une est masculine ; l'autre est féminine. Ces deux voix le tourmentent, commentent ses faits et gestes, lui parlent. Mais ces deux voix sont bien différentes. La voix masculine, celle d'un garçon de son âge, est moqueuse, désobligeante, le rabaisse et l'insulte. La voix féminine, plus gentille, discrète, douce, se fait seulement l'écho de ses pensées et de ses actions : « il va voir sa mère ». Au bout de plusieurs

[293] J'emprunte ce cas clinique à F. Lelord (1993, pp. 181-227) ainsi que le titre du chapitre auquel est consacré ce cas qui m'apparut tout à fait éloquent pour le sujet qui nous concerne ici.

[294] La voix « chuchote, murmure, tic-tacque, craque, bourdonne, ronfle. Puis un grand silence se fait, les bruits se taisent soudain, et une voix humaine s'élève » (Rabinovitch, 1999, pp. 105-106). Le cas de Christian ne saurait démentir cette considération de S. Rabinovitch sur l'émergence de l'hallucination auditive dans la psychose. En l'occurrence, chez Christian, il y a deux voix.

mois d'hospitalisations, Christian va mieux, il est moins angoissé, et ses voix ne semblent presque plus présentes. Mais Christian n'est pas redevenu l'enfant sage… Il ne souhaite toujours pas retourner à l'école. Pense-t-il cela « parce qu'il est encore malade » ? « Mais bientôt il ira mieux » ; il retrouvera donc le chemin de l'école. C'est en tout cas ce que pense et formule sa mère. « Je n'irai pas mieux » semble être la seule réponse possible pour Christian. Débordée par les larmes, sa mère reste sans voix.

« Pourquoi un premier entendu peut se retrouver si souvent comme moment déclenchant de l'entrée dans le délire ? », questionne P. Aulagnier (1975, p. 112). Parce que, explique-t-elle, « la cavité auditive ne peut se soustraire à l'irruption des ondes sonores » (ibid., p. 112) ; et elle poursuit : « La psychose nous montre sous quelles conditions peuvent se réactiver ces propriétés de la voix comme « objet-auquel-on-ne-peut-fuir » et comme « objet-qui-ne-saurait-manquer » » (ibid., p. 113). P. Aulagnier évoque ici la voix maternelle, celle des tout premiers temps de la vie psychique, celle des processus originaires, à laquelle l'enfant n'a pu se rendre sourd pour que son Je puisse advenir. Pourrait-on supposer un mécanisme similaire à l'adolescence ? La voix génitale serait perçue comme un objet étranger, persécuteur, que l'on tente de fuir. Dans l'hallucination, elle ferait retour et pour le schizophrène, elle appartiendrait toujours à l'extérieur, à l'autre : « Est-ce ma voix ? Est-ce vraiment ma voix qui me parle ? Pourtant je ne la reconnais pas ». Pour l'halluciné, cette voix n'est ni *de* lui, ni *à* lui, elle vient d'ailleurs. Dans son très beau livre simplement intitulé *Les voix*, Solal Rabinovitch nous accompagne dans ses lieux au plus profond de la psychose où les frontières se sont dissipées, où les différences sont exclues, où l'Un est le Tout : « les voix sont les ombres de la voix, ses déchets, ses feuilles mortes. […]. Le bruit des voix couvre sa propre voix » (Rabinovitch, 1999, p. 12). Les voix de Christian « parlent » l'identité sexuée. Il n'est plus « l'enfant sage » (ou plutôt *l'enfant seul*[295] ?) ; il est l'adolescent dont la génitalisation semble faire bien trop de bruit et doit être tue et tuée. L'enfant n'est plus seul, il est accompagné en permanence par deux voix. L'enfant sage, celui qui « va voir sa mère » demeurerait à travers la voix féminine. Cette voix exprime-t-elle l'impossible séparation avec la mère ? Celle « qui-ne-saurait-manquer » (Aulagnier, 1975) *op. cit.*) ? Celle « qui tient lieu, en tant que métaphore délirante, d'une relation sexuelle impossible » (Rosolato, 1985b, p. 286) ? L'autre, la voix du garçon de son âge, pointerait le conflit, la rage qui se retourne contre lui à défaut de s'extérioriser par le fantasme ou par l'acte. La voix masculine, « objet-auquel-on-ne-peut-fuir », serait-elle l'expression de la voix génitale ? Celle par laquelle le

[295] « L'enfant seul… l'inconnu muet du fond de la classe… de qui l'on se moque » (Paroles du titre *L'enfant seul* d'Oxmo Puccino).

sujet (s')exprime comme désirant et qui serait alors repoussé, rejeté à l'extérieur. La voix hallucinée serait-elle une modalité de traitement de l'éruption de la voix pubère, luttant tout autant contre la séparation que contre l'attraction que provoque la survenue de cette voix ?

Les deux cas cliniques présentés précédemment me semblent témoigner d'un « raté » d'intégration de la voix génitale. On l'a vu dans le cas de Julia, ce déni de perception peut s'interpréter comme un refus de l'accès à la différence des sexes et à leur complémentarité. L'oreille se rend complice du désir de toute-puissance (abolition de la différence des sexes). La synthèse entre la perception de l'intérieur et celle de l'extérieur du corps du sujet n'est pas opérante. À l'appui de notre hypothèse du double vocal, on pourrait supposer que chez Julia, la voix génitale n'aurait pas joué son rôle de double pour l'aider à assumer et poser sa voix. Aux prises d'une angoisse de séparation (avec son enfance) insurmontable l'adolescente ne pourrait s'ajuster à elle-même. L'oreille refuse d'entendre cette voix ; *le miroir est brisé*. La problématique n'est alors pas tant d'une différenciation entre l'autre et soi-même que la différenciation à l'intérieur même du soi. Chez Christian, la voix génitale est vécue comme étrangère à soi ; un corps étranger interne s'imposant de l'extérieur et donc *rejeté* à l'extérieur de soi comme « non-moi » (comme peut l'être tout ou en partie le corps pubère). Le double vocal n'est alors plus vécu à l'intérieur du corps propre mais comme venant de l'extérieur et appartenant à l'extérieur. De ce mécanisme, l'hallucination acoustico-verbale en serait une parfaite figure. Pour Rosolato, l'hallucination émerge « *par le défaut de le rattacher* [le signifiant] *à l'Autre en soi-même* ce qui permet de le situer aussi bien à l'extérieur, à l'*étranger*, dans le rejet » (Rosolato, 1985b, p. 280). Ce signifiant, c'est « l'objet absent », la mère (pour Rosolato), que « les représentations avec leur mise en jeu sonore » avaient le pouvoir de suppléer auparavant. Par les gazouillis, le petit homme hallucine la voix maternelle qui s'est absentée (Rosolato, 1974). Dans l'hallucination, elle ferait retour mais l'halluciné ne pourrait la rattacher à un signifiant ; la voix devient réelle, détachée de soi, rejetée à l'extérieure parce que « mauvaise ». Je proposerai l'hypothèse qu'à l'adolescence, la « relation d'inconnu » (Rosolato, 1977b) n'est pas tant la relation originelle à la mère que celle avec le corps propre. C'est en tout cas ainsi que je comprendrai le cas de Christian chez qui, la voix hallucinée serait celle qu'il ne peut rattacher à l'inconnu en soi, ce corps étranger qu'est le corps génital et son porte-parole : la voix génitale[296]. Cette hypothèse ne « remplace » en rien celle proposée par G. Rosolato, elle s'y ajoute. D'ailleurs, on a vu dans

[296] Cette hypothèse ne remplace en rien celle faite par Rosolato, j'y reviendrai d'ailleurs dans le chapitre concernant le Groupe Vocal Familial. Elle se souhaite plutôt complément.

le chapitre 3, en particulier à travers le cas de Daniel, que la voix-mère fait retour. Cette double problématique relative à la voix me semble correspondre aux enjeux du pubertaire, entre revisite de l'archaïque (retour de la voix-mère) et découverte génitale (irruption de la voix génitale). Cette double problématique se condenserait chez Christian. Je n'ai pas proposé de détailler ce point précédemment, toutefois on voit bien comme il paraît insupportable pour sa mère de le voir se transformer (grandir) – lui qui avait toujours été ce garçon si sage – et peut être que le symptôme psychotique offre une solution (certes précaire) pour se déprendre de l'emprise maternelle, de « l'attraction à la parole enchanteresse » (Cornalba, 2006, *op. cit.*).

Les cas de Julia et de Christian font apparaître qu'à l'adolescence, la voix porte l'identité sexuée. Elle est non seulement le témoin de l'inconnu en soi (le corps pubère) mais, qui plus est, elle attribue à ce dernier un seul des sexes et pas l'autre. Le double vocal est donc sexué, incitant au renoncement de la toute puissance infantile. Dans un cas, comme dans l'autre (et cela semble plus exacerbé chez Julia), c'est ce renoncement qui serait refusé. Dès lors, le rapport que l'adolescent entretient avec son identité vocale – et plus largement, son identité sonore – serait un bon indicateur de la manière dont se déroule le processus d'adolescence. On verra plus loin d'autres cas de refus de la voix génitale, qui seraient traités sur différentes valences (voix faussée, voix cachée) et, dès lors, qui témoigneraient d'une différence dans la structuration psychique à l'adolescence. Je ferai ainsi l'hypothèse que la relation de l'adolescent aux réaménagements de son identité sonore offrirait, au clinicien qui souhaite l'entendre, une voie d'accès privilégiée à l'inconscient.

Si – comme cela semble le cas chez Julia et Christian – le refus de la voix génitale traduit le renoncement impossible à la bisexualité infantile, à la castration, au manque (à être et à avoir). Ce manque implique une catastrophe narcissique chez tout adolescent. Ce dernier, trouvera une revalorisation de son narcissisme à travers l'accès à la « complémentarité des sexes » (Gutton, Birraux, 1982). Dès lors, il me semble que la voix génitale, pour s'intégrer, en plus d'être reconnue par soi, doit aussi s'édifier comme un objet de lien avec les autres, car seul la complémentarité de l'autre pourrait réparer la faille narcissique produite par l'effraction pubertaire. Je crois que la musique, et en particulier le chant, peut offrir cette voie trophique de revalorisation narcissique et, dès lors, favoriser l'intégration de la voix génitale.

1.3 La leçon de chant

« On a souvent écrit que la composition de la musique et que l'attrait qu'elle exerce reposaient au fond de soi d'une voix perdue d'une tonalité perdue, d'une tonique perdue. »
P. Quignard (1987, p. 32)

Un dialogue éloquent. La chanteuse Aya Nakamura, invitée de l'émission *Boomerang* sur France Inter, répond à une question d'Augustin Trapenard, le 4 février 2019 :

- Quand est-ce que vous avez découvert votre voix ?
- Vers l'âge de quinze, seize ans. Au début j'aimais pas ma voix, je la trouvais un peu grave et je me disais « mais c'est bizarre je chante grave » et au final j'en ai fait ma force […].
- On découvre sa voix quand on l'assume, c'est cela que vous nous dites ?
- À force de l'entendre oui…

À mon sens, la chanteuse témoigne de la fonction qu'a eu le chant lors de son adolescence. D'une voix « un peu grave » source de déplaisir, elle a pu « en faire sa force », c'est-à-dire l'utiliser à travers le chant pour qu'elle puisse plaire à l'autre et à soi-même. De plus, Aya Nakamura dément Pascal Quignard : aux femmes aussi « la voix est infidèle » (Quignard, 1987, p. 34) ; pour elles aussi, la musique répare la perte de leur voix[297]. Dans cette dernière sous-partie, je partirai à nouveau de l'ouvrage de P. Quignard, *La leçon de musique*, afin de montrer comment le chant, et plus généralement la musique, peut s'inscrire comme voie d'intégration de la voix génitale, à travers deux figures évoquées par l'écrivain : Marin Marais et Mozart. Je crois que l'une et l'autre témoignent respectivement des vertus et des vices de la musique à l'adolescence, ne gageant donc en rien la potentialité sublimatoire de la violence sonore pubertaire (ici, la mue).

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la mue vocale, *La leçon de musique*, Pascal Quignard fait l'éloge de Marin Marais, ce musicien né en 1656 qui, par son art, aura su retrouver le chemin de sa voix génitale ; de « muer la mue même » (Quignard,1987, p. 34).

> Marin Marais, au lendemain de la mue [à l'âge de 16 ans], comme il cessait brutalement d'espérer pouvoir atteindre la maîtrise de la voix humaine, rejeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour ce motif, aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la

[297] Je reviendrai plus précisément sur la mue féminine dans la deuxième partie de ce chapitre.

> voix humaine après qu'elle a mué. C'est-à-dire la maîtrise de la voix basse. De la voix masculine, de la voix sexuée, de la voix exilée de sa première terre. Durant des heures des années durant, jusqu'à la crise de silence qui marqua la fin de sa vie, il travailla la basse de voix imitée par la basse de viole. Le torse penché sur l'instrument, la main errant au-dessus des frettes, cet homme s'efforce de domestiquer la maladie sonore, de panser l'affection de la voix humaine masculine. D'opposer la plus grande virtuosité possible à la marée qui l'entraîne et engloutit la plage sonore de l'enfance – la grève sonore, non linguistique de l'enfance. Domestiquer la mue – qui sépare de l'enfance – et domestiquer ce faisant les effets de la mue et, partant, domestiquer le retrait définitif, marqué, oral, guttural, incessant de l'enfance dans la voix abaissée. (Quignard, 1987, pp. 18-19)

Marin Marais n'est pas Mozart, né tout juste un siècle après. Mozart, lui, « nie la mue » (ibid., p. 36), refuse d'élaborer le deuil de ne plus pouvoir chanter ce qu'il posait sur le papier de musique jusqu'à ses quatorze ans. Comment en aurait-il pu être autrement pour cet enfant prodige dont « toutes les dames [étaient] amoureuses », comme l'écrivit son père, Léopold, lui-même (Lettre du 16 octobre 1762, cité par Brun, 2016). Cette voix n'aurait jamais tué ses parents contrairement à sa tentative d'envol avec son grand amour Aloysa ; si elle n'a que « failli » tuer le père, elle a achevé la mère[298]. Mozart a vingt-deux ans.

> N'est-ce pas Mozart qui composera l'année même de sa mort *La flûte enchantée* (1791), opéra qui consacre le jeu des voix dans leur rapport au chant des oiseaux ? N'est-ce pas une œuvre d'initiation à l'amour et à la vie, une sorte de synthèse parfaitement réussie, où la voie des oiseaux devient messagère de l'amour, indiquant le chemin de la vie et la voie de l'enfance, que regrettait tant Mozart ? (Marty, 1996, p. 186)

Peut-être… Mais on peut aussi penser que l'oiseau qui monte aux plus aiguës, qui culmine au contre-fa, n'est autre que la Reine de la Nuit, cette mère d'un amour possessif qui refuse de laisser libre sa fille Pamina et qui la menace, si elle n'exécute pas ses ordres, de la renier, la bannir, de « détruire les liens de la nature »[299] ; cette mère qui ordonne à sa fille de tuer Sarastro, la *basse profonde* ; cette mère si proche de celle de Mozart qui lui avait refusé sa passion amoureuse avec Aloysa (Brun, 2016). Par la musique, Mozart sublime la perte de sa voix et celle de sa mère. Toutefois, son besoin incessant de retrouver cette voix à jamais perdue, s'il aura permis de créer des œuvres immortelles, aura aussi épuisé son auteur jusqu'à la mort. Mozart meurt seul à trente-cinq ans, et malgré les 893 œuvres composées[300], il n'aura

[298] D'après la lettre de Léopold du 19 novembre 1778 (cité par Brun, 2016).
[299] *Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur* (extrait de l'air de la Reine de la Nuit).
[300] Celles en tout cas répertoriées.

su retrouver le chemin de sa voix génitale[301]. Marin Marais meurt à soixante-douze ans, après cinquante-trois ans de mariage avec Catherine d'Amicourt avec laquelle il eut dix-neuf enfants. Mais, nul doute que la musique de Mozart a atteint une éternité que celle de Marin Marais ne saurait qu'envier…

Marin Marais a trouvé le plaisir de l'amour par l'accès à la complémentarité des sexes et donc une forme de renoncement aux exigences de l'idéal du moi à l'inverse de Mozart chez qui le martèlement tyrannique de la toute puissance a conduit à ce que la musique devienne un moyen d'évitement de la relation à l'autre tout en laissant une trace éternelle dans le monde culturel et social. J'aborderai maintenant la manière dont la musique et notamment le chant peut être un médium dans la relation à l'autre et à soi même.

Loin d'être spécifique à la clinique de l'adolescence, le chant est toutefois une médiation fréquemment proposée dans ce cadre, ce que la littérature informe (Castarède, 2008 ; Ferveur, 2011, 2016 ; Turlure & Dewitte, 2015). Contrairement aux auteurs précédemment nommés, je ne pourrais me caractériser comme chanteur. Si j'ai eu une pratique de chant lors de mon enfance puis de mon adolescence, celle-ci s'est limitée à un apprentissage qui ne s'est pas poursuivi en une pratique plus conséquente. Cependant, mon attrait pour la musique et le chant a pu se prolonger dans le cadre de mon travail de musicothérapeute et de psychologue. D'abord initié à la pratique du chant en psychiatrie adulte, j'ai continué cette pratique en psychiatrie de l'adolescence en tant que co-animateur d'un groupe de chant polyphonique mis en place, déjà bien avant mon arrivée, par une autre psychologue de l'institution et une chef de chœur professionnelle. Cette expérience a été, en plus de celle de la musicothérapie analytique de groupe, capitale dans l'élaboration de cette thèse. Je souhaite donc en relater quelque peu l'expérience afin de témoigner de ses intérêts en clinique de l'adolescence. Pour reprendre les mots de C. Ferveur :

> Travailler la voix et chanter en chœur, offrent alors au jeune une occasion de rebrousser chemin, […], de répondre aux heurts narcissiques de la passe pubère par un mouvement de rétractation, de réinvestissement du corps propre comme autre, dans un mouvement dynamique de décollement fantasmatique de ses objets internes et externes confusionnés, pour lui permettre de se constituer comme sujet différencié et sexué. (Ferveur, 2011, p. 139)

Dans cet atelier[302], les patients sont divisés en quatre voix différentes : deux voix

[301] Le film de Milos Forman « Amadeus », certes historiquement critiquable, montre assez justement un *Wolfie* qui, coûte que coûte, tente de maintenir sa voix d'enfance vivante.
[302] Je reprends en partie ici un texte déjà publié (Brault, Lecourt, 2019).

féminines (soprano et alto) et deux voix masculines (ténor et basse). Après une série d'échauffements[303] pour le corps et la voix, les patients sont invités à chanter différentes musiques du répertoire du chant polyphonique. Il s'agit, dans cet espace thérapeutique, de constituer un groupe où l'on crée ensemble, de s'y sentir à l'aise et d'en profiter pour y trouver sa place : sa voix. L'adolescent peut éprouver la sensation, qu'elle soit plaisante ou plus déplaisante, d'être accordé aux autres à la fois dans l'unisson (entre les chanteurs d'une même voix) et dans la différence (entre les pupitres). Il se doit alors d'être à l'écoute des différentes voix et de la sienne pour chanter en harmonie avec les autres ; harmonie permettant « d'aller à la rencontre de l'autre, dans sa complémentarité et sa différence » (Castarède, 2009, p. 32). « L'écoute plurivocale » (Lecourt, 2007b) est donc au cœur de ce travail avec les adolescents. Ainsi, pourrons-nous observer les difficultés voire l'impossibilité que certains patients auront dans l'écoute des autres et de soi-même, d'accepter la mise en dialogue des différentes voix et donc de leur conflit potentiel. À ceux qui éprouvent une certaine difficulté à « poser sa voix », ici, ils peuvent apprendre à dépasser cette entrave tout en ayant droit, sans jugement aucun, de pouvoir chanter avec leur voix entravée par les vices du pubertaire :

> Vincent est un jeune adolescent participant à cet atelier. Alors qu'aujourd'hui, Vincent se stabilise de plus en plus dans les voix basses et montre même de très bonnes capacités auditives et artistiques pendant l'atelier, il a été pendant une longue période, très instable vocalement. Il changeait continuellement de place, entre la voix soprane (la plus aiguë des femmes) et la voix basse (la plus grave des hommes). Cette position instable était le reflet même du fonctionnement psychique de Vincent qui cherchait continuellement sa place au sein de l'institution mais aussi au sein de sa famille. Dans l'atelier, il semble aussi que Vincent cherchait sa voix dans sa nouvelle identité sexuée entre masculin et féminin. Depuis que Vincent s'est stabilisé, nous avons pu noter le départ d'un autre patient de l'atelier, qui lui était justement, avant Vincent, le « ténor » des basses. Il est alors possible que cet autre patient n'ait plus réussi à conserver sa place, comme s'il était inenvisageable d'avoir « deux voix » pour « une seule ».

Cette vignette clinique illustre pleinement les élaborations précédentes quant aux enjeux de la voix dans la construction de l'identité sexuée à l'adolescence. Une autre dimension, plus intersubjective, peut aussi s'entendre : on observe comme il est insupportable pour l'un des patients de l'atelier de « partager sa voix » avec Vincent. Le risque, en étant deux à chanter à la même tessiture, serait-il de perdre sa voix dans la fusion et ainsi ne plus être reconnaissable

[303] Le « piano vocal » (Brault 2017b) est un exemple d'échauffement que l'on peut proposer.

dans le groupe en perdant un peu de son identité ? Alors, plutôt que de se confronter à ce risque, autant partir. Il est possible d'entendre, chez ce second patient, la précarité de la stabilité de son identité sonore l'empêchant de poser sa voix. « Poser sa voix », c'est aussi et surtout la poser parmi les autres ; un indispensable à l'intégration psychique de l'identité vocale.

Dans un de ses articles, C. Ferveur (2015) évoque le cas de Gabriel, ce patient de dix-huit ans qui, malgré de nombreuses réticences aura pu investir l'atelier de chant choral proposé dans l'institution. Au départ, Gabriel témoigne d'une grande difficulté à poser sa voix, oscillant entre un registre grave et un registre aigu. Dans l'atelier, il finit toujours par rejoindre la voix féminine d'alto avec sa voix de tête. Petit à petit, Gabriel saura retrouver sa voix génitale grâce à un lien de confiance et une identification masculine certaine avec son thérapeute. Mais, plus encore, grâce à l'investissement d'une jeune fille, Elisa, de l'atelier. Tout deux chanteront « *La cri darem la mano* », le duo entre Don Juan et Zerline de l'opéra Don Giovanni, « l'une des scènes de séduction les plus torrides de tout le répertoire de l'opéra » (Ferveur, 2015, p. 113).

> Dans une conviction désormais jouissive de sa voix de baryton ample et chaleureuse [...], c'était étonnant de le voir bomber le torse et prendre manifestement un grand plaisir à jouer le rôle de ce séducteur dépravé faisant chavirer sans scrupule la petite servante Zerline […]. Tour à tour torride, nuancé, suave ou décidé, il fallait le voir déployer toute la palette du parfait séducteur […] une voix dans toute la splendeur de sa génitalisation en devenir. » (Ferveur, 2015, pp. 113-114).

De l'atelier chant, Gabriel s'est saisi pour apprendre à poser sa voix et se servir de son *pouvoir d'attraction* afin d'aller au-delà du risque de la rencontre avec l'autre… et peut-être des plus grands : celui de la rencontre amoureuse.

Cette « leçon de chant » permet de mieux comprendre comment l'adolescent *intègre* sa voix génitale. Certes, il est nécessaire que l'adolescent s'ouvre à une « auto-écoute » de sa voix nouvelle, qui serait permise en tolérant que ce double vocal (la voix génitale), qui résonne comme un étranger, est en fait une voi(x)e, jusqu'alors inconnue, vers lui-même (lui permettant l'ébauche de son processus d'adolescence et ainsi l'accès au devenir adulte). De plus, cette voix, pour s'intégrer et transformer la blessure narcissique qu'elle impose (le renoncement à la toute puissance infantile), a besoin de la présence d'un autre, de son écoute et de son désir. Ainsi, l'adolescent peut faire l'expérience que sa voix génitale lui offre un

moyen de *toucher* l'autre, d'être en lien avec lui, de lui faire de *l'effet* et de *désirer faire cet effet*. Toutefois, désirer faire cet effet, c'est aussi, pour l'adolescent (et pour tout sujet adulte) tolérer le désir de l'autre, c'est-à-dire que l'autre peut le toucher et, de fait, le *transformer*. Dès lors, le traitement de la passivité semble nécessaire pour qu'advienne ce processus, véritable impératif pour « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011). À mon sens, la relation de l'adolescent à sa voix génitale peut tout à fait témoigner de là où l'adolescent se trouve dans ce processus (de sa *passe* à ses *impasses*) – ce qu'on a déjà pu appréhender à travers le cas de Julia. Afin de développer cette hypothèse, je reviendrai maintenant sur les retentissements psychiques de la mue et de ses *variations*.

2. Du traitement psychique de la mue vocale et de ses « ratés »

« Ma voix est sourde. Rien n'a jamais pu la poser depuis une mue désastreuse qui me fit être rejeté des deux chorales qui faisaient ma joie. Mue qui me bannit à jamais non seulement de tous les chants mais même de tous les fredonnements »

P. Quignard (1998, p. 71)

Comme toujours en psychanalyse, les formes du pathologique me permettront de proposer une conceptualisation du traitement psychique « normal » de la mue. J'envisage trois formes (non exclusives) de refus de la voix génitale. En plus de la « voix hallucinée » dont j'ai déjà parlé (Christian) je dégagerai maintenant deux autres formes pathologiques : la voix faussée et la voix cachée (dont on a déjà eu un aperçu à partir du cas de Julia).

2.1 « Fausser » la voix

La mue faussée : voix de fausset, voix de faussaire

En 1915, S. Ferenczi présente deux cas « d'anomalies psychogènes de la phonation » chez deux de ses patients, le premier de vingt-quatre ans, le second de dix-sept ans. Tous deux sont amenés par leur mère. Le premier pour guérir de son impuissance ; le second pour modifier cette « voix insupportable » dont se plaint sa mère. Chez ces deux jeunes hommes, Ferenczi entend qu'ils avaient « deux timbres de voix », l'un féminin, l'autre masculin. Il repère deux facteurs étiologiques conjoints pour expliquer ce trouble de la voix : les tendances homosexuelles que présentent ses deux patients, d'une part, et la « fixation incestueuse inconsciente à la mère », d'autre part. La voix grave, masculine, identifiée à celle du père, « signe d'éveil de la virilité » (Ferenczi, 1915, p. 170) est vécue comme témoin de la tendance incestueuse. De manière tout à fait inconsciente, elle devient alors insupportable à entendre tant pour la mère que pour l'adolescent et est ainsi réprimée.

On se souvient du patient de vingt-et-un an dont j'ai rapidement parlé dans un chapitre précédent (cf. Chapitre 3, 3.1). Dans ce cas, sa voix génitale ne fût pas réprimée, au grand regret de sa mère qui ne pût empêcher d'exprimer ce frisson autant signe d'exaspération (consciente) que d'excitation (inconsciente) que lui faisait éprouver la « grosse voix » de son fils. Je crois qu'à travers ce cas, on se rend bien compte que la répression de la voix génitale (la voix faussée) sert à ne pas authentifier qu'avec le pubertaire, le fantasme œdipien infantile peut prendre corps (autant chez l'enfant pubère que chez les parents). Le corps-à-corps permanent entre ce grand adolescent de vingt-et-un ans et sa mère s'exprime à travers la violence (sonore en particulier[304]), protégeant d'un véritable rapport incestueux. Le pubertaire est fortement réactivé chez cette mère[305] qui ne peut offrir ce « soutien narcissique parental » (Marty, 1997b) indispensable au passage au processus *adolescens*.

Déjà, S. Ferenczi (1915) insistait sur la dynamique œdipienne au cœur de ce trouble. En revanche, il souligne moins son rôle dans la construction de l'identité sexuée (ou plutôt son refus) que l'on pourrait pourtant bien entendre chez son premier patient :

> Lorsque l'amour homosexuel fut évoqué, il me parla spontanément de ses passions homosexuelles datant de l'époque où il fréquentait le collège, lorsqu'il s'était trouvé très à l'aise dans le rôle féminin que lui attribuaient ses professeurs et ses camarades. Ils lui avaient donné un prénom féminin, le faisaient rougir en prononçant devant lui des mots à double sens et s'amusaient de sa voix aiguë de fille. (Ferenczi, 1915, p. 168).

On comprend bien que S. Ferenczi lie ce souvenir à l'homosexualité de son patient. Il serait nettement anachronique de lui reprocher ici la discrimination dont il fait preuve en associant l'homosexualité de ses patients avec le ton aiguë de leur voix, la féminité de leur corps et de leur comportement (leur « coquetterie ») – qu'ils comparent d'ailleurs aux castrats en les nommant « *imitateurs de dames* ». En outre, une autre lecture peut se présenter, celle d'une difficulté à accéder à son identité sexuée et potentiellement à un refus d'appartenir à un sexe ou à l'autre. Autrement dit, voix féminine et masculine s'entremêlent pour lutter contre la castration qu'induit la génitalisation du corps à l'adolescence – c'est cette même analyse que j'ai proposé concernant la « dissociation » vocale de Julia et les hallucinations acoutisco-verbales de Christian.

Au sein des troubles psychogènes de la phonation, on retrouve la « mue faussée », ce retard de la mue, caractérisée par « l'immaturité de la voix d'un sujet dont la puberté s'est

[304] Je fais référence aux consultations où tous deux ne font que se crier dessus.
[305] C'est ce que P. Gutton (1991) nomme le « pubertaire des parents ».

produite, le larynx et les cordes vocales ayant acquis leur taille adulte » (Beaussant, Jonston, 2016, p. 126). Si l'adolescent peut *organiquement* utiliser sa voix d'adulte, « quelque chose » l'en empêche. Là encore, l'étymologie renseigne : « fausset » vient de l'italien *falsetto* lui-même venant du latin *falsus* (le *Littré*). *Falsus* est le participe passé de *fallere*, « tromper, échapper à » (Dictionnaire de l'Académie Française, 9ème édition). Dès lors, il s'agirait *d'échapper* au processus d'adolescence. Ou, plus précisément, au travail de l'« *adolescens* » (Gutton, 1991, 1996). Ou encore, il s'agirait de *tromper* le pubertaire, d'*échapper* au roc biologique, c'est-à-dire à la différence des sexes. L'un ne va pas sans l'autre, car, on l'a vu, pour accéder au processus *adolescens*, il faut accepter cet inconnu en soi (le pubertaire) comme s'intégrant à la continuité d'existence.

Il est assez clair que l'on doit à F. Marty (1996) le mérite d'avoir élevé la mue de la voix au rang des modalités du travail pubertaire – le sonore de manière générale (Marty, 1997a) : « Ce combat furieux de la voix nous montre le chemin qu'accomplit l'adolescent pour accompagner psychiquement la génitalisation de son corps » (Marty, 1996, p. 171). Lui-même note longuement le silence fait sur ce sujet dans la littérature psychanalytique consacrée à la puberté et à l'adolescence. Près de vingt ans plus tard, la revue de la littérature que j'en ai faite témoigne du même écueil (en France comme à l'international[306]). Quelle est la thèse de F. Marty ? En préliminaire, il faut dire qu'il se centre exclusivement sur le garçon, restant mutique quant à la mue féminine. À l'instar de l'écrivain P. Quignard (1987) il remarque : « La mue vocale n'est peut-être pas spécifique des modifications pubertaires dans la mesure où on retrouve ce phénomène, très atténué il est vrai, chez la femme au moment de la ménopause. » (Marty, 1996, p. 171). Je reviendrai plus précisément à ce sujet juste après. Revenons à ses considérations. C'est bien à partir de ces « ratés » de la mue, qu'il expose une théorisation de ses effets psychiques chez le garçon. Dans la lignée de P. Gutton, F. Marty inscrit la mue de la voix parmi les éléments du pubertaire qui doit alors s'élaborer dans le processus *adolescens*. Mais, le chemin est tortueux pour l'adolescent : la mue est une

[306] On peut quand même noter la recherche de C. Beaussant et G. Johnston (2016), mais qui ne font que confirmer les propos qu'élaborait déjà F. Marty. Dans sa proposition métapsychologique concernant la voix de M.-F. Castarède (2007a), n'évoque pas l'adolescence. Dans la leur, C. Ferveur et P. Attigui (2007) y consacre un paragraphe qui n'ajoute pas plus aux considérations de F. Marty, à part de « nuancer » son idée que « la mue est un signe indéfectible de la castration », en disant que ce n'est pas tant une perte castratrice qu'une perte « liée à la *séparation originaire* ». Une revue de la littérature internationale restreinte (base de donnée PsychInfo avec les mots clés *voice change* or *changing voice* and *adolescence*) indique que ce sujet est essentiellement travaillé du côté de la sociologie (en particulier à travers les théories du genres) ou dans des études en science de l'éducation sur l'impact de la mue sur les chanteurs. On notera une recherche relative à la mue féminine chez des adolescentes choristes dont les résultats montrent que ce changement implique des éprouvés de honte qui poussent les chanteuses à moins s'affirmer vocalement dans le groupe (Sweet, 2015 ; Sweet, 2018).

catastrophe, une perte, une castration : « La voix tombe quand les testicules descendent. […] il y a peu il [l'adolescent] volait dans les airs » (ibid., p. 181). La perte est double : l'adolescent, munie de sa nouvelle voix, doit renoncer à sa voix d'enfant qui ne dévoilait en rien sa différence avec le sexe opposé ; la mue confirme, inéluctablement, la fusion impossible avec le corps maternel. Pour *échapper* à cette double perte, l'adolescent de dix-sept ans, Jean (pp. 177-178), tout comme les deux patients de S. Ferenczi, *fausse* sa voix. Là où beaucoup ne font qu'emprunter la « voie des oiseaux[307] », certains adolescents y campent ne souhaitant redescendre sur terre, évitant la confrontation à la sexualité génitale. Tel est le cas, de cet adolescent nommé Birdy, héros éponyme du film d'Alan Parker, dont je rapporte quelques passages de la lecture qu'en fait F. Marty :

> Là où les garçons de son âge courent les filles et s'excitent génitalement, Birdy se replie, se love sur lui-même, se dénude dans sa chambre pour se faire oiseau et s'unir jusqu'à la fusion parfaite. […]. Birdy va en guerre (Vietnam) et en revient absent au monde. […]. Réalité et fantasme se sont mêlés, il est devenu homme-oiseau, enfermé dans une cage psychiatrique. […]. Niché dans les arbres, Birdy n'a jamais pu quitter ce mode d'exploration de la vie sexuelle, pour entrer dans l'épreuve de la génitalisation de son corps. Il vit nu parce qu'il cherche à retrouver un paradis originel, sans différence des sexes, le monde de l'un, de la fusion. (Marty, 1996, pp. 182-183).

Au-delà d'inscrire la mue de la voix comme modalité notable du processus d'adolescence, F. Marty confirme et formalise l'intuition de S. Ferenczi d'une fixation incestueuse à la mère chez ces adolescents à la mue faussée. Il y ajoute un autre élément : l'impossible confrontation à la sexualité génitale vécue comme une castration, c'est-à-dire l'échec du renoncement à la bisexualité infantile.

Je parlais précédemment d'un refus du travail du féminin chez Julia, témoignant ainsi de l'impossibilité chez cette jeune femme du renoncement à la bisexualité infantile. Julia lutte contre le roc biologique et de ce fait, elle se bat avec sa voix. Cette dernière aurait elle donc changer ? La mue faussée ne serait-elle qu'un symptôme de garçon ? Si les filles semblent être exclues de la « voie des oiseaux », est-ce seulement parce qu'elles échappent – soi-disant – à cette transformation de la voix ? Il est évident que la mue chez la fille n'est pas à la *hauteur* de la mue masculine, cela n'explique toutefois pas le silence qui lui est imposé. La clinique, justement, dément les « on-dit ». La voix de la fille mue et peut être, tout autant que

[307] F. Marty (1996) rapporte, dans un très beau passage de son article (pp. 181-185), ce rite initiatique où « les garçons s'initient à l'art de leur sexe en grimpant aux arbres et en chassant les oiseaux ».

celle du garçon, retardée, faussée ou cachée (à qui veut bien l'entendre). Dans sa thèse, C. Gillie (2006) évoque justement le cas de Gabrielle, cette enseignante qui a conservé sa voix de « petite fille », l'aphonie devant le seul moyen pour « cacher cet aspect d'elle-même. C. Gillie n'hésite pas à parler de « mue faussée » pour ces femmes qui, comme Gabrielle, ont gardées leur voix d'enfant, de fillette, tout en sachant que ce terme n'est utilisé sur le plan médical que par rapport aux sujets de sexe masculin (j'en ferai de même).

Avant d'arriver à cette clinique de la « voix faussée » féminine, je souhaite développer plus précisément ce point concernant la mue chez l'adolescente. C'est la grande absente, la « cendrillon » de l'ensemble des articles et ouvrages sur le sujet de la voix à l'adolescence – sous prétexte, pour ceux qui l'évoquent très rapidement, d'une transformation moins perceptible, moins audible, signant donc moins la rupture qu'opère l'adolescence dans le développement psycho-sexuel[308]. Si le sujet ne m'était pas apparu en débutant cette thèse, il s'est imposé à moi au fil de ces trois années par des rencontres avec des patientes présentant bel et bien des difficultés relatives à leur voix devenue pubère. En esquisser quelques éléments d'analyse me tient à cœur pour être « porte-voix » de ces patientes dont la littérature ne fait que trop peu de cas.

Plaidoyer pour une écoute de la mue féminine

Parler de « mue féminine » à l'adolescence est paraît-il « provocateur » (Charpy, 2002). Même P. Quignard, dans son ouvrage consacré à la mue vocale *La leçon de musique*, ne dit mot de celle de la fille. Il semble y avoir un « tabou » relatif à cette question. J'en ai moi-même fait le constat, lors d'un cours sur la voix que je donnais à des étudiants en master de psychologie : seulement un quart d'entre eux, pourtant plus que majoritairement de sexe féminin, savait que la mue de la voix à l'adolescence n'était pas que propre au garçon. S'il est pourtant certain que la fillette mue à la puberté, se pose alors la question des raisons de cet « interdit ». Certes la mue féminine est moins bruyante. Elle reste pour autant réelle et, comme j'ai pu le constater cliniquement, source de questionnements et de souffrance et peut-être d'autant plus que le *socius* n'en dit mot. L'étude dirigée par N. Charpy (2002) va dans ce sens en montrant que la totalité des vingt-huit adolescentes interrogée disent être

[308] Les études en phonétique sur la mue à l'adolescence n'échapperaient pas à cette omission (Arnold, 2015). Il faut néanmoins citer l'étude en orthophonie de N. Charpy (2002). Du côté de la psychanalyse, C. Gillie (2006), j'en ai parlé, ne l'ignore nullement dans sa thèse, sans toutefois proposer de théorisation.

« soulagées » d'apprendre l'origine de leur transformation vocale, dont jusqu'alors elles n'avaient jamais parlé. Je crois, ce n'est qu'une hypothèse, qu'il s'agit d'un tabou lié à la misogynie et au sexisme de nos sociétés. Dans nos sociétés, la voix grave, masculine, est signe de virilité, de puissance et de pouvoir : cette « grosse voix » de l'autorité paternelle – disons plutôt paternaliste. Un constat personnel, qui n'a, je le conçois, aucune valeur « objective » : les « femmes de pouvoir » sont très souvent représentées, dans les films ou les séries télévisés, avec une voix grave : par exemple, Amélie Dorendeu, Présidente de la République dans la série « Baron noir ». Au-delà de la simple fiction, on a pu reprocher à Ségolène Royal, à Hilary Clinton ou encore Vicki Sparks (première commentatrice de match de football au Royaume-Unis), le timbre « trop aiguë » de leur voix.

L'adolescence, par la mue de la voix, signe cet accès à la « virilité » auquel la fille ne peut, ne doit, pas avoir elle-même accès. Certes, si la mue de la voix du garçon a été exclusivement étudiée en psychanalyse, c'est parce qu'elle est plus bruyante et marque plus nettement la rupture entre le corps d'enfant et le corps pubère. Mais je crois aussi qu'on ne peut faire l'impasse du phallocentrisme propre à la théorie freudienne du développement psycho-sexuel. Autrement dit, je me demande si l'une des raisons pour laquelle la problématique de la mue des adolescentes n'a pas été étudiée en psychanalyse ne serait pas signe de ce phallocentrisme, c'est-à-dire de cette référence au garçon pour étudier la fille – d'autant que la question de la mue, on le verra, s'inscrit dans la configuration œdipienne. Cette référence au masculin me paraît très nettement marquée dans les questions relatives à la mue de la voix. « Une fille, ça ne mue pas ! », comme me le disait Harmonie lors d'un entretien (j'évoquerai ce cas juste après). On ne peut faire l'impasse du niveau sociétal (transpsychique) dans lequel peut s'inscrire cette injonction. En outre, je crois que ce « tabou » peut être source d'une certaine souffrance chez les adolescentes, muant plus bruyamment que d'autres, ne trouvant aucune réponse du côté de l'éducatif et de manière plus générale du *socius*. Les mots de l'écrivaine Cécile Guilbert, invitée dans l'émission « Boomerang » d'Augustin Trapenard sur France Inter le 7 février 2017, me semble en être un témoignage :

> [Après l'écoute de « The Cold Song », tiré de l'opéra « King Arthur », composé par Purcell et interprété par Klaus Nomi]. Quand j'étais adolescente ma voix a mué, ça m'a beaucoup troublé. Pendant longtemps j'ai eu un problème avec cette voix qui était masculine alors que j'avais un corps de femme. Cette ambiguïté m'a bouleversé quand j'ai découvert les contre-ténors baroques et ses voix qui sont des voix de faussets, des voix de têtes, et qui n'ont pas

> d'équivalents finalement chez des chanteuses femmes […]. Ça m'a beaucoup troublé et j'ai voulu prendre ce morceau parce qu'il est bouleversant. Il y a des sortes d'allaitements, de souffrances, de douleurs parce que ce génie va devenir de la glace, et en même temps il y a une sorte d'extase […].

Cécile Guilbert évoque ce « trouble dans le genre » (Butler, 1990) qu'a impliqué sa mue. Elle est « troublée » car la mue est affaire de garçon, or elle a un corps de femme. Son intérêt pour les « voix de faussets » semble être chez elle, une sorte de solution pour comprendre cette ambiguïté identitaire – entre corps de femme et voix d'homme – en s'identifiant à des hommes qui, eux aussi, ont une voix déliée de leur corps.

> On parle de voix de "fausset" pour l'homme dont la voix se tient sur un registre aigu, comme s'il ne possédait pas la "bonne" voix et devenait ainsi un faussaire de sa masculinité. On l'accuse de "minauder", et donc de mépriser les caractères qui déterminent le masculin. Une suspicion de féminisation ou d'homosexualité pèse sur sa réputation. (Le Breton, 2011, p. 49).

« Une voix est d'emblée associée à un genre », écrit D. Le Breton, alors même que « l'idée d'une "voix naturelle" propre au masculin ou au féminin est en partie un leurre » (Le Breton, 2011, p. 48). Les résultats de la recherche en « sociophonétique » d'A. Arnold (2015) sont assez éloquents à ce sujet : les différences entre les registres masculins et féminins de la voix ne sont pas qu'affaire de différence sexuée mais aussi renforcées par des stéréotypes sociaux dans le but de produire et d'accroitre la différence entre femmes et hommes. T. Perman l'écrit avec grande subtilité :

> La biologie leur a donné, aux femmes et aux hommes des voix différentes mais la culture a attribué des valeurs différentes et les hommes pour se différencier des femmes ont exagéré cette différence biologique pour avoir une voix plus basse. Pour quoi alors ? Peut-être parce qu'ils ont peur des femmes[309] ? (Perman, 2018, p. 106)

À cette exagération, la femme s'y accrocherait-elle ? C. Gillie (2014) note la perte d'une octave dans la voix de la femme depuis ces cinquante dernières années dans nos sociétés occidentales (à partir du droit de vote). Elle parle alors de « mue sociale » qui tendrait actuellement non pas vers l'exagération de la différence des sexes (en tout cas dans nos sociétés) mais vers l'indifférenciation s'accordant au fantasme social d'un « unisexe ».

Au delà des considérations sociales, je m'intéresserai ici aux variations individuelles

[309] « Les hommes ont peur des femmes parce que, quand elles jouissent, ils ont l'impression que ça ne va jamais s'arrêter » (Perman, 2018, p. 107). Derrière la peur se cache l'envie d'un orgasme infini. Cette envie chez l'homme se substituerait-elle à l'envie du pénis chez la femme, questionne T. Perman.

de l'investissement psychique de la voix chez différentes jeunes femmes dont j'ai croisé le chemin.

Un retard de la mue chez la fille : Diane, 15 ans

À peine mes yeux posés sur cette jeune adolescente s'asseyant devant moi que je suis déjà saisi par son allure. L'étonnement se trahit sur mon visage, j'en suis convaincu, mais Diane ne le perçoit pas ou du moins, n'en dit rien. Certes, sa consultante psychologue ne m'avait transmis presqu'aucune information au moment où elle a souhaité me l'adresser au groupe d'évaluation d'improvisation sonore. Je m'attendais toutefois à rencontrer une adolescente de quinze ans. Il n'en est rien. Diane a effectivement quinze ans, ce qu'elle me confirme très rapidement (a-t-elle senti que j'en avais besoin ?), elle en paraît pourtant huit. Diane n'a rien d'une adolescente de son âge, ni la taille, ni les formes… Ni la voix ? Saisi visuellement par l'absence de signe d'apparition de la puberté, sa voix n'eût pas immédiatement droit à mon attention. Ce n'est qu'au moment où la question du « sonore » fût évoquée, qu'elle m'a « sauté aux yeux ». Une parenthèse s'impose : cet entretien est préliminaire à la participation au groupe d'évaluation « improvisation sonore » lors duquel nous évoquons, le patient et moi, les origines de sa demande, sa compréhension du groupe ainsi que son dispositif. Les patients questionnent presque toujours le terme de « sonore » adjoint au mot improvisation ce qui permet, au-delà de parler du groupe lui-même, d'évoquer cette question avec l'adolescent. Je reviens à la voix de Diane. Son intensité est à la mesure de son retranchement dans le fauteuil : les sons sortent à peine de sa bouche. Malgré cela, les harmoniques graves de sa voix sont bien perceptibles. Stupeur : Diane a mué. Mon titre est alors paradoxal : tout de la puberté est retardé chez Diane, sauf, précisément, sa mue.

Si ce n'est pas l'envie qui manque, je n'en dis rien pour l'instant, ce n'est « pas le sujet » me dis-je. Diane poursuit sur les raisons pour lesquelles elle a été amenée par ses parents au centre de consultation. Ils étaient inquiets de son isolement à l'école. Diane ne dément pas, elle est seule et se sent seule… Est-ce que ça l'attriste ? Elle ne sait pas mais admet se sentir en colère, pas à l'école mais à la maison, ce que ses parents auraient justement de plus en plus de mal à supporter. À l'école, Diane est moquée, raillée par son apparence d'enfant contrastant fortement avec les jeunes filles de son âge, qui sont avec elle en troisième. Elle ressemble à « une petite de sixième… c'est la honte ». L'entrée au lycée prévue pour l'année prochaine l'a terrifie. Et puis, si cela ne suffisait pas, Diane a une sœur jumelle qui, elle, a eu sa puberté ; « on ne *s'entend* pas du tout », me dit-elle. Mon moment est-il venu ? Je lui demande comment elle s'explique le fait de ne pas avoir eu, elle, sa puberté. Diane ne sait pas… tout comme les

médecins du « centre expert » où elle est allée faire des examens pour cela. « C'est psychologique » qu'on lui dit ! Est-ce la raison principale de sa demande et de celle de ses parents ? Je lui fais alors remarquer que si son corps « n'a pas eu sa puberté », sa voix, elle, a bien mué. Diane sourit. On lui a déjà fait cette remarque, au centre expert justement. Toutefois, sa voix « n'est pas la même tout le temps ». Elle voulait en parler au moment où la question du sonore était abordée plus tôt dans l'entretien mais, finalement, s'était tue. Avait-elle peur que je trouve cela si invraisemblable ? La voix avec laquelle elle me parle n'est pas la même qu'à la maison. Avec ses parents et sa sœur, Diane a une voix « très aiguë ». Elle « l'imite ». Plus aiguë, certes, mais « elle est aussi bien plus intense », lui dis-je. Justement, « c'est ce qui dérange le plus ma famille quand les crises surviennent », me répond-elle. Quand elle se met en colère, sa voix suraiguë et stridente est particulièrement désagréable à l'oreille, obligeant ses parents à combler toutes frustrations – comme à un bébé, pensé-je.

Il semble bien que le retard de la mue de Diane ne soit pas organique. D'ailleurs s'agit-il vraiment d'un « retard » ? Il s'agit plutôt d'une mue faussée qui s'exprime spécifiquement au sein du domicile familial. En cela, sa voix me paraît tout à fait paradigmatique du retard de sa puberté, dont les autres caractéristiques, quant à eux, ne sont pas uniquement perceptibles dans la famille. Je crois que cela témoigne de la problématique familiale qui se trouve liée à cette voix faussée. On peut penser qu'il s'agit pour Diane d'une tentative de traitement du pubertaire. En effet, le symptôme condenserait à la fois un essai de différenciation avec sa sœur jumelle, tout en répondant aux exigences surmoïques de l'angoisse de castration. Ainsi, éviterait-elle la rivalité avec sa sœur et sa mère sur le plan de l'identité féminine sans pour autant faire de l'ombre en empruntant une voix plus grave, signe de masculinité ? En prétendant être ni l'un ni l'autre, Diane reste enfant (bébé ?), préservant l'illusion inconsciente d'être ni d'un sexe, ni de l'autre, se maintenant, dès lors, dans le registre de l'idéal et de la toute puissance infantile. Le refus du renoncement imposé par le principe de réalité de l'ensemble de son corps biologique témoignerait sans doute de sa difficulté à se séparer tant de ses parents que de sa sœur. Mais, dans le même mouvement, et spécifiquement au sein du domicile familial, elle trouve un moyen par sa voix de se différencier de sa sœur : elle, ne subit pas les effets de la puberté, elle, garde sa voix d'enfance, elle, est alors unique, l'unique enfant de ses parents dont elle réussit à obtenir *tout* grâce à ses cris stridents – belle illustration du « bébé dans l'adolescent » ? (On se souvient du dieu Pan).

De l'autre côté, on peut interroger l'ensemble de la dynamique familiale, en particulier, l'économie psychique des parents à « accepter » la mue faussée de l'une de leurs

deux filles, et ainsi, on l'a vu, tout lui accepter face à ses crises, combler tout manque (toutes frustrations) dont elle se plaint. En se jouant spécifiquement sur la scène vocale, cela indiquerait qu'il s'agit bien d'une problématique du groupe vocal familial. Dans le chapitre 3 (3.1), j'ai proposé l'hypothèse que l'adolescence provoquerait un remaniement radical et nécessaire du groupe vocal familial (élargi avec la notion de corps sonore familial). J'avais proposé l'idée que la voix de l'enfant pubère (se) module autant que le groupe vocal familial lui accorde et, fais l'hypothèse que la mue faussée pouvait justement signer l'impasse du traitement du pubertaire dans et par le groupe vocal familial. Tout comme la mue faussée de Victor (le cas dont je me suis servi pour illustrer cette hypothèse), celle de Diane me semble agrémenter cette hypothèse tout en témoignant qu'à cette dynamique transsubjective, on ne peut faire l'impasse de la dynamique intrapsychique (sa sœur, elle, est bien pubère) – et, en plus, ce cas atteste qu'il ne s'agit pas d'un trouble spécifique aux garçons.

Résumons ce premier point. La *voix faussée* serait tant le témoin d'une fixation œdipienne incestueuse que de l'échec du renoncement à la bisexualité infantile c'est-à-dire l'accès à une identité sexuée, à laquelle l'entrée en fonction du pubertaire contraint. À ces deux premières hypothèses des effets psychiques qu'implique la mue de la voix, le cas de Diane en ouvre une troisième (que j'avais déjà esquissée dans le troisième chapitre) : celle de la différenciation impossible, pour l'adolescent, au sein du groupe vocal familial. Signant des modifications structurales déterminantes, la métamorphose vocale témoignerait de la nouvelle place du jeune pubère au sein de sa famille, tant avec le risque de ne plus y être reconnaissable que de *troubler* l'équilibre familial. Si l'adolescence nécessite un passage de l'objet incestueux parental à un objet adéquat, le soutien narcissique parental est indispensable à ce franchissement (Marty, 1997b). Ce qui vaut pour l'adolescent, vaut tout autant pour les parents. Ils se doivent de désinvestir leur enfant comme seul objet de satisfaction, exigence pour que le « Je puisse advenir » (Aulagnier, 1975). Le texte de S. Ferenczi (1915) illustre dans quelle mesure la voix peut être la scène où se joue la complexité de ses liens à un niveau des plus inconscients – ce que S. Ferenczi lui même nomme « *dialogue des inconscients* » (Ferenczi, 1915, p. 170) et que l'on nommerait certainement aujourd'hui avec R. Kaës (2015) « alliances inconscientes ». Dans une étude récente, C. Beaussant et G. Johnston (2016)[310] pose une question tout à fait analogue dans l'analyse du cas de Simon, un jeune homme de vingt-et-un ans consultant pour sa mue faussée :

[310] Cette étude, outre son enracinement dans la théorie de Lacan, ne fait que confirmer les hypothèses déjà pointées par F. Marty, raison pour laquelle je ne me suis pas plus étendue dessus jusqu'à présent.

> La voix grave que cherche Simon se fait entendre lorsque l'on s'intéresse à lui, lorsque l'attention d'autrui lui est dévouée. À quel risque Simon s'exposerait-il en faisant entendre cette voix qui lui manque ? […]. À celui de bousculer l'homéostasie familiale ? (Beaussant, Johnston, 2016, p. 128).

Toute la famille *s'accorde* pour que le jeune garçon ne puisse revendiquer cette place nouvelle que la puberté lui offre. Comme dans le cas de Victor, il semblerait que la voix grave résonne trop fortement avec la fantasmatique familiale relative à l'inceste et au parricide. Dans les deux cas, un compromis inconscient semble être trouvé par la mue faussée, qui permet de garder l'illusion du statut d'enfant innocent – et tout puissant – tout en permettant à minima la satisfaction des désirs œdipiens, chacun gardant intact l'amour inconditionnel de deux parents. Si ce compromis devient finalement une impasse pour Victor comme pour Simon, il permet d'une certaine manière à chacun de continuer à exister dans le groupe familial. Je proposerai maintenant de distinguer une autre voie symptomatique que peut prendre la mue.

2.2 « Cacher » la voix

Je propose de considérer une deuxième catégorie de trouble de la mue vocale : la voix « cachée ». Celle-ci, contrairement à la précédente, ne s'appuie pas sur une nosographie médicale. On le verra, cette catégorie regroupe des problématiques psychopathologiques assez diverses. Après une relecture (et une réécriture) de deux cas de Freud, Rosalie et Dora[311], j'en présenterai un cas de ma clinique (Harmonie). En outre, le cas de Julia, que j'ai préféré utiliser dans un autre point de ce chapitre, aurait toute sa place ici. En effet, Julia aussi « cache » sa voix féminine derrière une voix masculine (qui ne trompe personne sauf elle).

Une voix bien trop attractive : Rosalie

[311] Je suis loin d'être le premier à relever l'aspect sonore et plus particulièrement vocal des symptômes de ces patientes de Freud (Assoun, 2001 ; Castarède, 2001 ; Lecourt, 1992). C'est d'ailleurs l'ouvrage référence d'É. Lecourt (1992) sur le sonore chez Freud qui m'a incité à y « regarder » de plus près tant ces cas paraissaient proches des considérations que je souhaitais développer. Toutefois, contrairement aux auteurs susmentionnés, j'élaborerai à partir de ces cas des hypothèses cliniques tout à fait différentes en m'axant plus spécifiquement sur les « ratés » de traitement psychique de la mue dont ils semblent témoigner.

Rosalie[312] est « l'aphone » par excellence : en quête de devenir cantatrice, cette jeune femme de vingt-trois ans, se plaint de sa voix qui, dans un certain registre, ne semble plus lui obéir. « Elle a la gorge serrée, éprouve une sensation d'étranglement, de sorte que le son paraît sourd », écrit Freud (Freud, Breuer, 1895, p. 135). Le trouble n'affecte que le registre médium de la voix et ne paraît lié à aucun défaut d'organe. Le larynx serait donc l'objet de la conversion. Rosalie fût de bonne heure orpheline ; élevée par sa tante et son oncle dont la brutalité était toute aussi criante que son infidélité au sein du domicile familial. Sa tante meurt et Rosalie la remplace comme « protectrice des orphelins opprimés par leur père » ; ayant « le plus grand mal à *étouffer*[313] la haine et le mépris que lui inspirait son oncle » (ibid., p. 136) – une note de Freud ajoutée en 1924 confirmera qu'il s'agit du père et non de l'oncle de Rosalie. Les symptômes sonores apparaissent alors pour la première fois puis « chaque fois *qu'elle se voyait forcée*[314] de ne pas répondre » : grattement dans la gorge, étranglement, aphonie ; les mêmes symptômes qui l'empêchent aujourd'hui de chanter. Grâce aux leçons de chant d'un professeur qui s'occupa d'elle « avec *désintéressement* » (soutien narcissique parental ?), Rosalie prit son envol, quitta son père et s'installa loin de sa famille. Les symptômes eux ne s'envolèrent pas. Rosalie n'avait « *vraiment pas de chance* » : elle se retrouva accueillie par un autre oncle, non sans susciter l'animosité de sa tante. Cette dernière, qui avait dû renoncer dans sa jeunesse à une carrière de chanteuse, entendait d'une très mauvaise oreille le talent de sa nièce et surtout sa belle voix qui était bien trop au goût de son mari. Alors gênée, Rosalie n'osait pas chanter pour son vieil oncle alors que sa tante pouvait survenir à tout moment. C'est donc "en douce" que Rosalie partageait sa voix avec son oncle, médusé à son écoute. Le traitement de Freud ni changeait rien, les symptômes étaient préservés. Mais voilà qu'un jour, Rosalie en déclare un nouveau : des picotements au bout de ses doigts. La scène de séduction fait alors retour : « Le méchant oncle [son père] qui souffrait de rhumatismes avait exigé qu'elle lui massât le doigt et *elle n'osa pas refuser*. Il était au lit, et, tout à coup, rejetant ses couvertures, se leva et tenta de la saisir et la renverser. *Naturellement*, interrompant le massage, elle s'enfuit aussitôt et alla se réfugier dans sa chambre. Évidemment, ce souvenir la répugnait et elle ne voulut pas dire si quelque chose l'avait frappée, alors que cet homme s'était subitement dressé nu devant elle » (ibid., p. 137). Ce souvenir, refoulé pendant plusieurs années, ressurgit suite à un incident la veille : « l'oncle […] *l'avait priée* de lui jouer quelque chose ; croyant sa tante sortie, elle se mit au piano et l'accompagna en chantant quand, soudain, la tante apparut dans l'embrasure de la porte. Rosalie sursauta, ferma le piano et rejeta le papier à

[312] En incise du cas Elisabeth V. R… (Freud, Breuer, 1895, pp. 135-138).
[313] C'est moi qui souligne.
[314] Je souligne ce morceau de phrase de Freud comme les suivants car j'ai trouvé particulièrement intéressant, en relisant les cas cliniques des *Études sur l'hystérie*, de constater comment l'écriture même traduisait et trahissait la « passivité » de la position de l'hystérique, ici Rosalie. Par l'écriture, Freud semble vouloir les blanchir de tout soupçon d'une quelconque responsabilité dans la séduction. L'écriture informe du contre-transfert – pourrait-on aller jusqu'à parler avec A. Clancier (1988) de « contre-texte » ?

musique » (ibid.).

Avec Rosalie, on passe à un autre temps du processus d'adolescence, l'*adolescens* (Gutton, 1991, 1996)[315]. En effet, contrairement aux cas présentés avant (plus dans le réel *pubertaire*), dont la question se joue à un niveau plus identitaire, on passe, à travers ce cas, à la dynamique objectale qu'insuffle la voix génitale : quel effet sa voix fait à l'autre, comment séduire, comment être objet de son désir ? Là où le processus pubertaire implique l'exigence d'un traitement du réel biologique (on l'a vu par exemple chez Diane ou chez Julia), l'*adolescens* travaille le principe de réalité de la différence des sexes, contraignant à un travail de deuil, dont la solution (narcissique) se trouve dans l'altérité, c'est-à-dire avec l'accès à la « complémentarité des sexes » (Gutton, Birraux, 1982). C'est cet accès qui semble bouché dans le cas de Rosalie. En effet, celui-ci exige un traitement de la passivité (être touché par l'autre) intriqué avec une position active dans le désir (désiré toucher l'autre). Autrement dit, dans l'intrication : désiré être touché par l'autre qu'on désire toucher. L'hystérique renverse la dynamique en se mettant dans une position *activement passive* (je ne suis que touché par l'autre), refusant l'intrication avec la position active. La revisite de l'infantile par le pubertaire implique une érotisation du passé (l'enfant séducteur). Or, dans le cas de Rosalie, le travail de l'*adolescens* n'est pas garant du refoulement de ce passé érotisé, de sa désexualisation. Le passé devient alors traumatique, il n'est que partiellement refoulé et fait retour dans des symptômes de conversion (en particulier ici, la voix). Dans le cas de Rosalie, la conversion a choisi le larynx et l'inhibe autant qu'elle l'exhibe. La voix est l'organe de séduction et de jouissance qu'il faut à la fois taire *dans* le symptôme et crier *par* le symptôme. En paraphrasant Freud (1910b, *op. cit.*), on pourrait penser qu'ici, la pulsion sexuelle se sert de la voix ; le refoulement s'exerce sur les aspirations sexuelles mais plus encore sur l'organe phonatoire lui-même si bien que la voix est mise au silence. Le larynx subit la conséquence du désir de la voix inconcevable pour le moi. Dans la scène de séduction avec l'oncle, le regard de la tante provoque l'émergence d'une culpabilité chez Rosalie pour avoir bravé l'interdit de chanter, d'avoir fait entendre une voix bien trop attractive. Ce qui n'était que soupçon devient fait : par sa voix, Rosalie attire et est séductrice. Cette position active dans la séduction réveille l'autre scène avec le père : désormais pubère, la scène prend sens et suscite une excitation pulsionnelle. À la lumière de son activité actuelle, l'enfant, seulement passif que Rosalie fût, a-t-il pu être tout aussi séducteur ? La puberté érotise le passé (Gutton, 1991).

[315] Il convient de dire qu'il ne s'agit pas de deux « temps » linéaires, mais bien intriqués : l'*adolescens* travaille le *pubertaire* que ce dernier exige.

La position active (de séduction) de l'enfant œdipien paye le prix du Surmoi, et l'adolescent récolte les intérêts. Toute position active, de séduction, se voit interdite et punie par le Surmoi. Dès lors, le Moi de l'hystérique trouve la parade d'être l'éternel passif, mais *activement* passif. Toutefois, cette parade empêche l'accès à un traitement possible de la passivité qui autoriserait le désir de séduire et d'être séduit, dont la voix génitale serait selon moi le représentant.

Je propose d'illustrer et de détailler ce point à travers un autre cas de Freud, celui de Dora (Freud, 1905c).

L'amour sans voix[316] *: Dora*

Dora reste sans voix à chaque départ de son bien-aimé, si secret, Monsieur K… La « petite hystérique » a dix-huit ans lorsqu'elle est amenée à consulter Freud pour la première fois. Un suivi de trois mois soldé par un départ fracassant. L'analyse la mise « sens dessus dessous » (Freud, 1905c, p. 90). Pour Freud, c'est l'aveu d'un échec. Malgré tout, le cas est publié : la « scène de l'écriture » ne s'impose-t-elle pas lorsque la « scène de l'analyse » se dérobe (Pontalis, 1990). Déjà, Charcot avait remarqué dans le mutisme hystérique que « la faculté d'écrire suppléait à la parole ». Or, comme pour Freud, il en est de même pour Dora, qui lors des absences de M. K., a ce « désir de se faire comprendre par écrit quand la voix fait défaut » (Freud, 1905c, p. 27). Pour Freud donc, il en est de même : l'écriture lie lorsque la voix est déliée. Pour Dora, le symptôme découvre des liens cachés ; le symptôme clame des liens qui sont tues. L'analyste dévoile ces liens, il révèle et relève la voix. Pour Dora ce fût trop. Freud découvrit le transfert.

« Celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout des doigts ; il se trahit par tous les pores » (Freud, 1905c, p. 57). Le symptôme trahit l'autre : l'aphonie fait douter du bon fonctionnement du larynx ; la toux le révèle. S'il marche, la perte de voix est donc conversive. L'aphonie de Dora trahit son amour pour M. K… Ce dernier s'absente ; Dora reste, mais sans voix. « Faut-il en conclure, que dans tous les cas d'aphonie périodique, il faille faire le diagnostic de l'absence momentanée d'un être aimé ? » se demande Freud (ibid., p. 27). « Telle n'est certes pas mon intention », conclut-il. Toutefois, elle indique que la voix est autant émise par le corps biologique que le corps érotique. Trop érotisée,

[316] En référence au sous-titre de la partie que Paul-Laurent Assoun (2001) consacre à Dora dans son ouvrage.

elle tombe sous le coup du refoulement, mais « jetant l'enfant avec l'eau du bain », il rend l'hystérique muette. Lorsque Dora se confronte à la perte de l'amour de l'objet, elle perd sa voix. La voix traduit et trahit l'amour pour M. K. ; les troubles respiratoires traduisent et trahissent ceux pour son père. Voilà ce dévoile Freud : « bref, qu'elle était amoureuse de son père » (ibid., p. 40). Enfant, Dora avait réussi à substituer sa mère auprès de son père : alors qu'il était malade, elle était à ses « petits soins ». Adolescente, Dora en est dépossédée par la survenue de Mme K… Mais de qui est-elle vraiment dépossédée ? Là apparaît cette « complication » qui « aurait été, à juste titre, sacrifié par la censure du poète » (ibid., p. 43) : la jalousie flamboyante de Dora ne dévoile-t-elle pas son amour pour Mme K. ? Son « amie chérie » avec qui elle avait vécu, « à peine nubile […] dans la plus grande intimité » (ibid., p. 44). Or, cette amoureuse ne l'avait aimée que pour séduire son père. Une fois la stratégie accomplie, Mme K. sacrifie Dora, « sans scrupule ». Dora est trahit par Mme K… tout autant que par son père : la jalousie était destinée « non seulement à réprimer l'amour jadis conscient pour M. K…, mais aussi à masquer l'amour, inconscient dans le sens le plus profond, pour Mme K… » (ibid., p. 45).

Il est alors plus qu'étonnant que Freud ne s'engouffre pas dans ses profondeurs de l'inconscient. Là où il fait plus qu'aisément le lien entre M. K… et le père de Dora, sa voix se dérobe lorsqu'il s'agit de relier l'amour pour Mme K… à l'amour de sa mère. Cette « relation d'inconnu » (Rosolato, 1977b) est pour la conscience de Freud méconnue, mais sans doute, bien trop connue dans son inconscient. Je proposerai d'entendre ici les troubles du souffle et de la voix comme l'expression pathologique du « *fort-da* ». L'enfant d'un an et demi, lui, symbolise l'absence dans le jeu et par le sonore : il jette au loin la bobine et profère un *o-o-o-o* « fort et prolongé » qui signifie « parti » (*fort*) ; il retire ensuite la bobine et s'écrie « *da* » « voilà » (Freud, 1920, pp. 52-53). L'enfant symbolise le « disparition-retour » de sa mère et s'en rend actif. « Là où l'on reste sans voix, il faut sans doute chercher celui (ou celle) qui manque à l'appel » (Castarède, 2001b, p. 1670). Celle, qui incontestablement manque à l'appel autant dans la parole de Dora que dans l'écriture de Freud, c'est la mère. Cette mère que Freud n'a « pas connu », dont le discours du père comme de la fille donne une représentation d'une « femme peu instruite et surtout inintelligente » (Freud, 1905c, p. 11) ; cette mère avec laquelle la fille n'entretenait que des rapports « très peu affectueux », ne lui « prêtait aucune attention », « la critiquait durement et s'était complètement dérobée de son influence » (ibid., p. 12). Son absence dans le discours ne peut qu'indiquer sa présence dans l'inconscient.

La disparition et le retour d'une voix renvoient aux liens exclusifs entre la mère et son enfant qui s'origine dans la vie intra-utérine. En apparaissant, la voix pubère de Dora porte autant en elle le rapprochement entre elle et sa mère, entrainant ressemblance et rivalité, que la séparation d'avec elle. Trouver sa voix pubère, prête à être la voix porte-parole pour un autre, c'est renoncer à la celle de l'objet primaire tant aimé.

La conversion est une défense construite par l'hystérique contre l'angoisse qui est alors refoulée ; chez Dora : l'angoisse de perte de l'amour de l'objet. L'angoisse « est toujours angoisse face à quelque chose », elle se rattache à un objet absent (Freud, 1926a). Quel est l'objet absent pour Dora ? M. K… s'absente dans le réel. Pendant ce temps, son père et Mme K… s'absente pour d'autres affaires. La mère, elle, s'absente de tout discours. A. Anzieu (1987) origine l'hystérie dans une relation à la mère marquée par la dépression. L'enfant se constitue une « enveloppe d'excitation » comme rempart à cette dépression première. Peut-être « l'erreur » de Freud était-elle de ne se focaliser que sur l'excitation, laissant de côté la dimension dépressive pourtant bien présente chez Dora et à l'origine même de la demande de traitement du père après avoir découvert la « lettre dans laquelle elle leur [à ses deux parents] faisait ses adieux » (Freud, 1905c, p. 14). La « psychose de la ménagère » (ibid.) dont souffrirait la mère ne peut-elle pas s'entendre comme défense maniaque ? Mère qui d'ailleurs quémande sa fille de partager avec elle ces tâches ménagères (maniaques). En tirant le fil des sources archaïques de l'hystérie, les symptômes sonores de Dora peuvent s'interpréter du côté de leur fixation orale. Ses symptômes signent son avidité du désir de l'autre et en est, et en sera, éternellement insatisfaite. Chez l'hystérique, l'objet n'est jamais satisfaisant « parce que toujours objet de dépression, objet perdu « d'avance », puisque vidé par la dépression maternelle » (A. Anzieu, 1987, p. 155). Le père est insatisfaisant parce qu'il a remplacé Dora par Mme K… Mme K… est insatisfaisante parce qu'elle a utilisé Dora pour se rapprocher de son père. M. K… est insatisfaisant parce qu'au bord du lac, il force le baiser, ne lui offrant que du sexuel là où elle est en demande d'amour. Tous pensent combler le manque en répondant à l'appel. La réponse est « à côté », elle n'offre qu'excitation (tout comme Freud dans l'analyse), car l'appel ne leur est pas adressé ; ils ne pourront jamais substituer à l'objet d'amour perdu : sa mère. Aura-t-elle réussi à combler cette « sonate maternelle » avec son propre fils ? On le sait, Kurt Herbert Adler – le fils d'Ida Bauer (Dora) et d'Ernst Adler – deviendra directeur artistique puis directeur général de l'Opéra de San Francisco et dont le talent musical fit l'unanimité (Ragoucy, 2008). Ou bien, sa fine oreille musicale répond-

elle à l'éternelle insatisfaction de cette mère qui, d'après son fils Kurt, était « si ambitieuse que la meilleure note ne lui suffisait pas » (cité par Ragoucy, 2008, p. 70) ?

Avec Dora, un autre aspect du traitement de la voix génitale me semble se dévoiler, celle de la séparation avec l'objet primaire. L'hystérique cherche dans l'objet d'amour sexuel, l'amour de l'objet primaire, d'avance perdu car vidé par la dépression maternelle (A. Anzieu, 1987). Autrement dit, derrière le lien sexuel, se cache la recherche désespérée d'un lien tendre. L'objet d'amour primaire n'ayant pas pu offrir à l'hystérique cette tendresse, cette dernière s'est constituée une « enveloppe d'excitation » (ibid.), qui se répète ensuite dans toutes autres relations d'objet. Malgré tout, cette enveloppe d'excitation garantit l'assurance et la survie du lien, d'où, chez l'hystérique, la recherche perpétuelle de séduction par son corps (A. Anzieu, 1987 ; Bollas, 2017), et, en l'occurrence dans le cas de Dora (comme sans doute aussi chez Rosalie), par la voix. L'excitation et la séduction luttent contre la séparation originaire, mais la voix génitale, porteuse de cette séduction, paye le prix du Surmoi : l'aphonie. Ainsi, l'hystérique se prive-t-elle de ne jamais jouir et prive l'autre de sa jouissance. C. Ferveur et P. Attigui (2007) ont fait l'hypothèse que la mue de la voix (chez le garçon) implique, au-delà d'une castration, une séparation originaire avec la voix-mère ; la mue faussée chez le garçon permettrait alors de ne pas se confronter au réel de cette perte (Ferveur, Attigui, 2007 ; Marty, 1996). À travers le cas de Dora, il me semble qu'on puisse entendre une problématique analogue. Ici, il ne s'agit pas tant d'une voix *faussée*, que d'une voix *cachée*. Toujours est-il que le refus de la voix génitale (en la faussant ou en la cachant), pourrait témoigner, chez le garçon *comme chez la fille*, de l'évitement de la confrontation à ce travail de deuil (la séparation originaire) auquel l'entrée en fonction du pubertaire contraint.

À travers ces deux premiers cas, on a vu la dynamique plus hystériforme du refus de la voix génitale (la voix cachée). Je souhaiterai maintenant, à travers le cas d'Harmonie, montrer que ce refus peut être lié à une problématique plus narcissique, en ce que l'irruption de la voix génitale peut confronter le sujet à un affect de honte.

« Une fille, ça ne mue pas ! » : Harmonie, 12 ans

Harmonie[317] est une jeune fille de douze ans que je rencontre à l'occasion d'un entretien

[317] Nommée ainsi en souvenir de la déesse grecque, fille d'Arès et d'Aphrodite, dont le collier maléfique jouera

préliminaire à la participation d'un groupe de musicothérapie analytique. Je ne verrais Harmonie qu'une seule fois. Suite à cet entretien, elle dira à sa consultante psychologue qui me l'avait orientée, ne pas souhaiter participer au groupe. Ce refus étonnera grandement sa consultante car Harmonie avait été au départ très enthousiaste à cette proposition de groupe.

Harmonie est une belle jeune fille cachant sous ses vêtements amples les formes de son corps d'adolescente. Ce n'est pas la seule chose qu'elle cache lors de cet entretien. Harmonie a, tout du long, la main devant la bouche comme si elle ne souhaitait pas que je puisse « voir » ce qui pourrait en sortir, alors même que je peux l'entendre. Elle « cache sa voix », lui dis-je d'un ton très craintif. J'avance ces mots comme si je marchais sur des œufs. À ma grande surprise, Harmonie s'en saisit : « on dirait que j'ai une voix d'homme… ça me gêne pas mais c'est gênant quand même. Une fille, ça ne mue pas ! La prof de musique dit que si, mais moi, je sais que non ! ». L'énervement d'Harmonie est largement palpable. Tout en étant persuadée de ses propos, le conflit fait rage en elle : si elle est sûre qu'une fille ne mue pas, elle concède avoir une autre voix que celle qu'elle eût enfant.

Harmonie a été orientée au centre de consultation pour adolescent par le médecin de son collège après une crise clastique lors d'un cours de musique[318]. Elle s'en serait violement prise à son enseignante, l'insultant et la giflant. Cette crise est survenue suite à ce désaccord, dont Harmonie me parla, quant à l'existence de la mue féminine – la professeure pointant « malencontreusement » la voix plus grave d'Harmonie dans son argumentation. Cet acte ne sera malheureusement que le premier d'une longue série, s'aggravant au fil des semaines jusqu'à la rupture : Harmonie sera hospitalisée après un accès délirant, en pleine récréation pendant laquelle, elle criait, en larmes, être enceinte de son père.

Le père d'Harmonie a quitté le domicile familial du jour au lendemain. Quelques semaines plus tard, Harmonie découvre avec sa mère que son père est installé avec une autre femme ; le couple vient tout juste d'avoir un enfant. La première manifestation de violence d'Harmonie à l'école survint juste après cette découverte.

Harmonie « cache » sa voix. Ce fût avec une grande hésitation que je m'autorisai à cette interprétation. Avais-je peur de dévoiler quelque chose de trop brutal pour elle ? Ou alors, peur de ce qui pourrait « sortir » de sa bouche ? Certainement des deux, c'est-à-dire peur que s'abatte sur moi sa rage une fois le voile levé – comme ce fût le cas pour la professeure de musique sans même que je ne le sache avant notre unique entretien. Je ferai dans le cas d'Harmonie cette hypothèse : le dévoilement qui eût lieu en plein cours de musique a fait émerger l'affect de honte. La violence fût, pour Harmonie, le seul recours à

---

un rôle fatal dans le destin de Thèbes. En particulier, Laïos, le père d'Œdipe, en héritera avant de l'offrir à sa femme Jocaste.

[318] Les propos qui suivent me sont rapportés par la consultante d'Harmonie après mon entretien avec elle.

cette exposition publique. Face à elle, j'eu cette sensation que mon interprétation courrait le risque d'un dévoilement pouvant faire effraction. Cette sensation pris sens à la lumière de ce qu'il me sera rapporté ensuite de son histoire. Toutefois, dans l'espace intime de l'entretien, le déni peut prendre le pas sur la violence. Mais alors, que voi(x)le[319] t-elle ? De quoi a-t-elle honte[320] ?

De l'interprétation, Harmonie se saisit pour me transmettre l'origine de sa colère. Elle a une voix grave, « d'homme » dit-on… Comment est-ce possible alors même qu'une fille ne mue pas ? Aurait-elle eu depuis toujours cette voix ? Le déni sauve d'une réalité inaudible car trop proche du désir. Oui, Harmonie a une voix grave survenue avec sa puberté. L'espoir œdipien s'accomplirait-il enfin ? Cet attribut phallique qu'est la voix masculine n'est alors pas qu'un privilège de garçon. Le « complexe de masculinité » (Freud, 1925b) a-t-il enfin payé ? Un beau jour, ce « fond secret » (Brusset, 1993) émergea publiquement. Lorsque « le plus privé devient le plus exposé » (ibid., p. 73), la honte surgit et envahit le moi jusqu'à impliquer la « déliaison » (ibid.), dont la rage d'Harmonie, en plein cours, en serait la conséquence. La décharge de violence devient le seul recours possible pour renverser la passivation du moi par la honte. Jusqu'à la rupture : le délire expose la violence des fantasmes incestueux qui fait rage en son intérieur et qu'Harmonie tenterait, coûte que coûte, de taire par l'agir violent à l'extérieur. La réalité psychique éclate sur la scène du réel – je ne sais, n'ayant plus eu de nouvelles d'elle par la suite, si ce fût pour le meilleur ou pour le pire. Quoi qu'il en soit, il me semble que le délire a pu la rendre active de son fantasme là où la honte la passivait.

Il semblerait que la professeure de musique ait « dévoilé » la voix grave d'Harmonie exposant aux yeux et aux oreilles de tous, l'épaisseur de ses fantasmes incestueux. Chez l'adolescent, la honte concerne hautement le corps. Si le regard de l'idéal du moi se réfère, pendant l'enfance, essentiellement aux parents, il s'étend, à l'adolescence, à celui du groupe de pairs voire même à l'espace social dans sa globalité. La honte émerge des profondeurs de l'expérience corporelle (Guillaumin, 1973) et abolie la différence du moi corporel et du moi psychique, c'est-à-dire du sentiment de soi et de l'image donnée de soi à l'autre (Brusset,

[319] On me pardonnera ce jeu de mots qui m'est imposé par la difficulté de trouver un terme rattaché plus spécifiquement à la dimension sonore. Le voile et le dévoilement renvoie plus nettement à la dimension visuelle à l'instar du verbe « cacher ». On parle d'ailleurs de « masque » pour décrire cet effet sonore de la présence d'un son qui recouvre totalement ou partiellement un autre son (Augoyard & Torgue, 1995).

[320] N'ayant nullement pour but de m'attarder sur l'ensemble des écrits psychanalytiques consacrés au « mystère de la honte » (Green, 2003), je m'appuierai essentiellement sûr ceux de Guillaumin (1973) et de Brusset (1993) pour mon analyse.

1993). Elle signe la « perte de la contenance » : le sujet est « mis à nu, pris à revers par l'effet corporel visible et réel des émotions et des pensées qu'il voulait cacher et faire taire en lui » (ibid., p. 72).

Chez Harmonie, la honte est celle de sa voix. Je l'écrivais précédemment, il me semble que les propos de la professeure de musique concernant la mue féminine ont été vécus violemment par Harmonie, comme s'il révélait en plein jour la nature incestueuse de son identification paternelle. Cette honte dans l'espace social en actualise une autre plus profonde dans l'espace familial : Harmonie ne serait pas digne de l'idéal paternel. Si l'adolescence potentialise l'espoir de la réalisation du fantasme œdipien de la fillette de vouloir remplacer la mère auprès du père, chez Harmonie, cet espoir serait définitivement brisé par la trahison de son père. Il est parti avec une autre femme qu'elle et à laquelle il a donné un enfant. Plus qu'issue du registre de la culpabilité où le moi serait « fautif » aux yeux du surmoi, la voix « masculine » d'Harmonie est « indigne ». Or, l'affect de honte s'origine dans ce conflit entre l'idéal du moi et le moi, qui est alors rendu indigne au « regard » de l'idéal (Brusset, 1993 ; Guillaumin, 1973). L'idéal paternel est nettement condensé à l'idéal maternel, plus originaire, qui se présentifie dans le discours du porte-parole sur l'enfant. La honte est une atteinte narcissique profonde qui renverse l'idéal du discours du porte-parole qui arrosait le petit narcisse de l'enfant. C'est le sentiment de jubilation de l'enfant devant son image spéculaire (du stade du miroir) qui est renversé par la honte (Brusset, 1993). À un niveau topique nous pourrions dire : *là où le Moi est indigne, le Soi est brisé*.

Cet enracinement originaire de la honte amène à questionner le lien à l'imago maternelle. Si Harmonie est indigne, sa mère, non seulement l'est, mais pire encore est trompée. Je l'ai intentionnellement omis plus haut pour l'évoquer maintenant : la violence d'Harmonie s'exerce, plus encore qu'envers les adultes à l'école, sur sa mère. Harmonie ne l'écoute pas, ne respecte aucune de ses consignes, l'insulte et la frappe quand la tension est à son comble à la maison. Si la honte est liée à l'actualisation du complexe d'Œdipe, elle signe aussi « la rupture du contrat narcissique dans la relation avec la mère » (Brusset, 1993, p. 66). Pour la fille, le contrat avec la mère est de ne pas lui ravir le père afin de ne pas perdre son amour. Chemin faisant, la mère devient une « compagnonne[321] » qui solidifie les assises narcissiques de sa fille. Cette alliance permet à la fille, par « identification au modèle du héros » (Marty, 2009, p. 1010), de devenir ce personnage qui a pu séduire l'homme qu'elle a

[321] Je me réfère ici à un terme fréquemment utilisé par François Marty pour décrire le rôle des parents et/ou du thérapeute envers l'adolescent.

tant désiré. Toutefois, dans le cas d'Harmonie, une autre s'est chargée de ravir son père et, si cela ne suffisait pas, de recevoir un enfant de lui. Le contrat, déjà difficilement tenable avec l'événement pubertaire, est définitivement rompu. La violence se déchaine alors sur cette femme qui a perdu le pouvoir de séduction tant convoité.

Il me semble que cela amène à mieux comprendre l'apparent paradoxe que revêtirait Harmonie par son corps : elle cache sa voix dite d'homme tout autant qu'elle voile les traits féminins de son corps. Si l'immaturité physique empêche l'enfant de réaliser ses fantasmes au temps de l'Œdipe, il garde l'espoir qu'un jour il en sera capable. Avec la puberté, la maturité physique rend possible ce qui n'était que fantasme. Autrement dit, le complexe d'Œdipe *prend corps* à l'adolescence. Dans le pubertaire, à la différence de l'infantile, les objets parentaux œdipiens sont investis dans la génitalité *vivifiant terriblement* les fantasmes incestueux et parricides. Quand tout se passe bien, les parents garantissent une continuité narcissique et deviennent des objets d'identifications suffisamment opérants, autant pour aider l'adolescent dans sa lutte contre ses vœux d'inceste et de mort, que pour l'amener à intégrer l'identité sexuée que la puberté lui a imposée. Dans le cas d'Harmonie, la déception de la mère et le dénigrement du père bouchent ces voies d'identifications qui s'offrent normalement à l'adolescent. Honteuse et de son corps féminin et de sa voix masculine, aucune voie identificatoire ne s'offre à elle pour traiter l'éruption pubertaire. Le désir d'avoir un enfant du père, qui permet de compenser la blessure narcissique et le sentiment d'infériorité du renoncement au pénis – amenant à l'abandon du complexe d'Œdipe « parce que ce désir n'est jamais accompli » (Freud, 1923c, p. 122) –, passe dans le réel par le délire. L'accès délirant peut alors s'envisager comme une modalité de traitement du pubertaire[322], pour réparer ce qui du Soi a été brisé. Mais de cela, l'avenir en sera le seul juge.

À partir du cas d'Harmonie, je souhaite maintenant opérer une critique sur l'exclusivité de la dimension visuelle dans l'émergence de l'affect de honte, me permettant de conclure sur ce cas tout autant que d'ouvrir sur des questionnements qui seront l'objet de la partie suivante.

Le sonore, la voix et la honte

[322] H. Sleiman Haidar (2018) a montré dans sa thèse que les troubles psychotiques à l'adolescence (le délire, l'hallucination, le repli etc.) correspondent à des modalités de traitement du pubertaire.

Je l'écrivais très brièvement précédemment : la honte est portée par le « regard » de l'idéal (Brusset, 1993 ; Guillaumin, 1973). Dès lors, la honte se rattacherait essentiellement à la pulsion scopique et ainsi au couple voyeuriste-exhibitionniste ; le regard de l'idéal renvoyant tant à l'imago paternelle que maternelle (Brusset, 1993 ; Guillaumin, 1973). La honte renverse l'idéal des parents porté par leur « regard » dans lequel l'enfant avait construit son sentiment de soi, sa valeur propre. L'inversion est alors celui du sentiment de triomphe de l'enfant devant son image spéculaire (Brusset, 1993). Toutefois, je ne crois pas que la honte se joue, du moins à l'adolescence, qu'autour de la dimension visuelle. Bien sûr, elle est essentielle : la honte de l'adolescent est celle d'être nu face à l'autre, d'avoir un trop petit pénis, de trop petits seins, d'être moche, difforme… Mais cela ne se joue pas qu'à ce seul niveau. L'adolescent peut tout autant avoir honte de son odeur, de ses goûts et de sa voix, qu'il va tenter de cacher aux yeux, aux narines, à la langue et à l'oreille de l'autre. C'est bien l'ensemble du corps qui peut être l'objet de honte et non pas juste ce qui est visible, ce dont le cas d'Harmonie témoigne.

Parmi ces différentes sensations, il me semble que le sonore tient une place particulière. Contrairement aux yeux, les oreilles n'ont pas de paupières, le sonore se voile alors bien plus difficilement que toutes autres sensations. Là où l'on peut s'habiller, se maquiller ou se parfumer, « on ne ment pas à un aveugle. On peut lui raconter des histoires. Mais il se fie plus à la voix qu'aux phrases qu'on prononce. » (Tahar Ben Jelloul, *La nuit sacrée*, cité par Konopcszynski, 2005). Le sonore masque plus qu'il n'est « masquable » : un son peut en cacher un autre. Certes, avec la musique, le sujet peut ériger une muraille sonore afin de ne pas être envahit par des sons trop gênants – de l'extérieur comme de l'intérieur (les voix internes) – ou inversement ne pas faire entendre ce qui ne doit absolument pas être dévoilé : les bruits du corps de la défécation, de la masturbation ou encore du coït. On peut parler très faiblement, chuchoter, ou au contraire parler très fortement, crier, mais cette duperie n'est qu'éphémère. La main sur la bouche d'Harmonie est la feuille voilant les sexes d'Adam et d'Ève ; néanmoins, elle ne cache en rien sa voix. Si « le corps comme expression de soi trahit le moi qui s'y origine en manifestant publiquement ce que le sujet voulait retenir » (Brusset, 1993, p. 72), le *corps sonore* est d'autant plus à risque de cette trahison. En effet, sa maitrise est d'autant plus difficile que l'oreille de l'autre est hors de tout contrôle. À ce sujet, le cas d'Emmy von N…, le premier exposé par Freud dans les *Études sur l'hystérie* (Freud, Breuer, 1895, pp. 35-82) est tout à fait éloquent. Emmy exhibe aux oreilles de tous (sauf aux siennes) l'expression de son désir inavouable par deux symptômes sonores, le tic

(claquement de langue) et le bégaiement. Là où le claquement renvoie assez nettement aux bruits qu'émet le coq pendant l'accouplement, signale Freud, le bégaiement surgit lorsqu'Emmy se senti violé dans son intimité (la scène avec le garçon de l'hôtel[323]).

Par sa voix, le sujet (s')exhibe[324], parfois, si ce n'est toujours, malgré lui. De manière générale, et de manière paradigmatique à l'adolescence, la voix exhibe le sexuel. Elle signe l'identité sexuée du sujet et apparaît comme une métaphore de la pulsion sexuelle (Anzieu, 1987). La mue de la voix donne à entendre la qualité du processus de génitalisation du corps et de la psyché. Quant tout se passe bien, « se faire entendre » par sa nouvelle voix marque le désir de l'autre dans le courant génital ; il y a l'introduction d'un « nouveau sujet ». Ce terme apparaît chez Freud (1915b) dans sa définition du troisième stade de la « pulsion de regarder » : « introduction d'un *nouveau sujet*[325] auquel on se montre pour être regardé par lui » (Freud, 1915b, p. 29). J'estime, à l'instar de J.-M. Vivès (2013), qu'on ne peut faire l'impasse sur l'utilisation de ce terme. Pour cet auteur ce « nouveau sujet » est « celui que le sujet-en-devenir suppose et, qu'au-delà, il constitue » (Vivès, 2013, p. 44). En d'autres termes, je dirais qu'il s'agit d'un sujet hors-de-soi, ce sujet vers lequel on exprime son désir et duquel on attend le désir – ainsi le tient-on « hors de soi ». En empruntant au modèle métapsychologique de P. Aulagnier, je dirais que c'est le « statut dernier » de l'objet-voix, « où il sera demandé à la voix de rendre compte du droit à se faire entendre » (Aulagnier, 1975, p. 107). En effet, à partir de l'adolescence, la voix « vise à plaire ou à séduire » (Anzieu, 1987, p. 9), elle attire et est attirante, c'est-à-dire que le sujet se pense comme désirant et non pas juste objet de désir. Quand survient la honte, le caractère factice de l'édifice génital est révélé (Guillaumin, 1973, p. 1001). Il ne s'agirait pas tant alors de « se faire entendre » que « d'être entendu » : la honte renverse l'intrication des buts actif et passif de la pulsion, la jouissance de la passivité est dévoilée et le sujet se sent passivé à cette jouissance honteuse. Dans le cas d'Harmonie, l'exhibition *phallique* de sa voix se retourne contre elle, dévoilant sa fixation prégénitale, signant donc l'échec du traitement du pubertaire. La voix devient alors source de rejet par l'autre et par soi-même. Il ne resterait plus qu'à la

[323] Freud, Breuer, 1895, p. 61.
[324] Je crois qu'il faut ici prêter à l'exhibition une variation de degré. Certes, le terme d'exhibitionnisme renvoie familièrement à une pratique perverse : « exhiber ses parties sexuelles ». Il signifie aussi « montrer, présenter, produire ». Étymologiquement : *ex*, hors et *habere*, avoir, tenir. Exhiber peut alors s'entendre comme « mettre hors de » ou « tenir hors de » (Dictionnaire de l'Académie Française, 9ème édition). L'exhibition témoigne alors de l'intrication des buts actif et passif de la pulsion sexuelle, comme le montrait Freud (1915b) à propos de la « pulsion de regarder ». Il s'agit de se montrer à un autre sujet pour être regardé par lui. En symétrie, par l'exhibition de la voix il s'agit de « se faire entendre à un autre sujet pour être entendu par lui » – ce que J.-M. Vivès (2013) définit comme le troisième temps du circuit de la pulsion invocante.
[325] C'est moi qui souligne.

cacher pour ne pas perdre l'amour de l'objet.

Les différents cas cliniques traités dans l'ensemble de ce chapitre m'ont permis d'avancer plusieurs modalités (psychopathologiques) de traitement de la mue vocale à l'adolescence, chez le garçon *comme chez la fille*. Outre la voix faussée (déjà bien repérée par les chercheurs psychanalystes), j'ai cherché à mettre en évidence deux autres modalités : la voix hallucinée (Christian) et la voix cachée. Tous trois signeraient le refus de la voix génitale à laquelle l'entrée en fonction du pubertaire contraint pourtant. Ce refus s'inscrit dans des registres différents de fonctionnement psychique, du plus névrotique au plus psychotique. La « complaisance somatique » relative à l'organe phonatoire, dans le cas de « mue faussée » ou dans celui de « mue cachée », témoigne d'une modalité névrotique et plus particulièrement hystérique. Le déni, que l'on retrouve chez Harmonie ou chez Julia, est plus relatif à une modalité psychotique. La voix en tant qu'élément du pubertaire exige un travail psychique. Ces modalités sont des tentatives, certes « ratés » mais des tentatives quand même, de traitement psychique de l'irruption pubertaire.

Reste alors à comprendre les raisons de ces « refus » de la voix génitale. Je propose de concevoir le refus comme une lutte contre une double angoisse : l'une, du registre de la séparation ; l'autre, du registre de l'attraction. « Double » et non pas « deux » car celles-ci se complètent bien plus qu'elles ne s'opposent. Autrement dit, elles forment ensemble un système de forces en tension. Si l'angoisse de séparation est plus simple à enraciner dans l'épistémologie psychanalytique, l'attraction, elle, ne fait pas partie du vocable psychanalytique et encore moins concernant la nature de l'angoisse, comme on le verra.

2.3 Le refus de la voix génitale : séparation et attraction

« La voix qui s'émeut, qui chevrote, qui se casse. J'ai tout à coup la conviction que la fascination qu'exerce la vue d'un sexe humain, si elle est plus absolue, est moins infinie. »
Pascal Quignard, 1987, p. 28.

La séparation : entre castration et perte

Il m'apparaît assez clairement que la mue vocale, sur le plan physiologique, provoque,

sur le plan psychique, une perte (les cas cliniques présentés n'ont fait qu'agrémenter ce point de vue). Dans l'article précurseur de F. Marty (1996), on retrouve l'idée d'une double perte : celle de l'objet maternel primaire et celle de sa voix d'enfant. La perte est alors interprétée comme une castration qui « coupe l'enfant du monde maternel » (Marty, 1996, p. 181) et qui signe la fin du temps de la toute-puissance infantile dont la bisexualité propre à la voix d'enfant serait une figure (ce que l'on a retrouvé, entre autres, dans le cas de Julia). Dans cet article, les termes de perte et de castration semblent se confondre alors même qu'il ne me semble pas renvoyer aux mêmes enjeux psychiques. En référence à la théorie de l'angoisse de Freud (1926a), je reviendrai successivement sur les enjeux et de la castration (1) et de la perte de l'amour de l'objet (2) dans l'établissement de la voix génitale, toutes deux figures de l'angoisse de séparation.

1. Découverte à partir de l'analyse du petit Hans, Freud rapporte le complexe de castration aux théories sexuelles infantiles (Freud, 1905a) qui, centré sur le fantasme de castration, apporte une réponse à l'énigme de la différence anatomique des sexes. Il n'existe qu'un seul sexe : le pénis. L'enfant accède ainsi au stade phallique dont la différence des sexes se situe sur un rapport phallique-châtré. Freud différencie sa structure et ses destins œdipiens selon le sexe de l'enfant : « *Tandis que le complexe d'Œdipe du garçon sombre sous l'effet du complexe de castration, celui de la fille est rendu possible et est introduit par le complexe de castration*. » (Freud, 1925b, p. 130). Freud (1923c, 1925b) considérait que l'angoisse de castration était essentiellement masculine, là où chez la fille, elle serait originelle. Ainsi, la fille est-elle contrainte à la situation œdipienne, fantasmant que le père puisse lui attribuer le pénis si elle substitue à la mère. Le renoncement à l'envie du pénis n'advient que grâce à une compensation, le désir d'un enfant du père (Freud, 1923c).

La voix d'enfant, ignorant la différence des sexes, est perdue au moment de la puberté. Certes, la mue masculine marque d'autant plus cette rupture que la mue féminine. Toutefois, s'il est certain que la puberté transforme la voix de la fille, on peut aussi penser que son écoute des changements vocaux du garçon renforce l'établissement de la différence des sexes et l'accès à la génitalité. Le refus de la mue serait alors à interpréter comme un refus à l'accès à la différence des sexes sous le primat du génital, c'est-à-dire « pénis-vagin » et non plus « phallique-châtré ». Dès lors, ce refus de la différence barre l'accès au sujet à un autre enjeu du processus d'adolescence, la « complémentarité des sexes » (Gutton, Birraux, 1982), qui pourtant lui permettrait la revalorisation narcissique nécessaire à la perte de la toute-puissance infantile. Ainsi, la voix faussée, cachée ou hallucinée seraient-elles bien des

modalités défensives contre l'angoisse de castration qu'impliquerait l'irruption de la voix génitale. Chez la fille, on a pu l'observer à travers les cas d'Harmonie et de Julia, l'exhibition phallique d'une voix grave – presqu'hallucinée chez Julia – pourrait traduire l'envie du pénis, c'est-à-dire une fixation au stade phallique. Si l'on admet qu'il paraît plus difficile de parler en terme d'angoisse de castration chez la fille, l'envie du pénis et la conviction pseudo délirante de l'avoir (l'enfant du père chez Harmonie, la voix grave chez Julia) me semble être le témoin d'une lutte contre la castration imposée dès la naissance (dans le fantasme). Déjà Freud évoquait le processus du déni de la castration chez la fille : « elle s'entête dans sa conviction qu'elle possède un pénis et est contrainte par la suite à se comporter comme si elle était un homme » (Freud, 1925b, p. 127) – ce que l'on retrouve particulièrement chez Julia, dans le déni de sa propre voix.

2. Pour la fille, le problème de la mue se jouerait-il autour de l'angoisse de castration ? Freud (1923c) convient qu'il « faut mettre hors de cause l'angoisse de castration » comme motif de déclin du complexe d'Œdipe chez la fille dans la mesure où, la castration lui est originelle. Il y supplée « l'angoisse de perte de l'amour de la part de l'objet » (ibid.). Au plan vocal, cette angoisse serait-elle le corollaire féminin de l'angoisse de castration chez le garçon ? On a vu avec le cas d'Harmonie que le refus de sa voix génitale pouvait s'interpréter en ce sens.

Là où l'angoisse de castration serait masculine, l'angoisse de perte serait-elle essentiellement féminine ? Freud esquisse une réponse : « tous les individus humains, par suite de leur constitution bisexuelle et de leur hérédité croisée, possèdent à la fois des traits masculins et des traits féminins » (Freud, 1925b, p. 132). Il y revient, un an plus tard, dans sa nouvelle conception de l'angoisse : l'angoisse de castration, chez le garçon, et l'angoisse de perte de l'amour de la part de l'objet, chez la fille, ont une seule et même origine, l'angoisse de séparation et de perte de l'objet (Freud, 1926a). Celle-ci est prégénitale et est donc liée à une relation entre deux personnes : la mère et l'enfant (garçon comme fille).

À partir des travaux de F. Marty (1996), C. Ferveur et P. Attigui font justement l'hypothèse que la mue renvoie certes à la perte, mais « pas tant dans le registre de la perte *castratrice* que dans celui de la perte liée à la *séparation originaire* » (Ferveur, Attigui, 2007, p. 33). Cette perte s'inscrit dans les « modalités archaïques de l'identité » (ibid.), c'est-à-dire dans la construction des premiers liens entre mère et bébé par l'intermède de la voix. À partir

de cette hypothèse, ces deux auteurs donne une explication à la fascination pour la voix des castrats[326]. Ces derniers[327] ont été autorisés dans les chœurs de l'Église à la fin du XVIe siècle afin de palier aux voix de femmes, interdites par la même Église, car trop érotiques[328]. La « voix de l'ange » constitue alors un idéal musical, la preuve en est « qu'en ce début de XVII^{e} siècle, on se bat aux portes des églises pour entendre Loreto Vittori qui fait partie de la chapelle papale » (Vivès, 2008, p. 22). Au-delà des castrats, l'attrait pour la musique, en particulier vocale, tirerait sa source dans cette recherche des temps où l'enfant et sa mère chantaient à l'unisson, ce que j'ai plus précisément avancé dans le chapitre 4. D'ailleurs, on se souvient que, dans ses recherches avec Freud sur le « sentiment océanique », R. Rolland pensait trouver dans la musique le meilleur moyen pour l'explorer (Rosolato, 1977a).

Un problème conséquent se pose cependant. Si pour le garçon, le refus de la voix génitale peut bien s'interpréter du côté de l'impossibilité à surmonter cette angoisse de séparation originaire avec la mère, *quid* de la fille ? La mue de la voix ne ferait-elle pas qu'asseoir ce lien originaire ? (sur ce terrain, elle domine ?). C'est là où, de cette hypothèse, l'impasse ne peut être faite sur le processus même d'adolescence, certes reprise des origines (comme on vient de le voir) mais inexorablement associée à la découverte génitale.

Au-delà du maintien du lien originel à la mère, la voix, à la puberté, se colore du sexuel génital. Là où, dans le déclin infantile du complexe d'Œdipe, l'identification au père, pour le garçon, à la mère, pour la fille, se joue essentiellement sur le registre du fantasme, l'identification issue de l'Œdipe pubertaire s'inscrit dans le corps. Par sa voix, la fille prend certes la route du développement de sa féminité mais se retrouve aussi devant l'impasse du parricide et de son corollaire, l'inceste, alors même que le pubertaire pousse à sa réalisation (Gutton, 1991), comme on l'a vu dans le cas de Dora ou encore dans celui d'Harmonie. Il en est de même pour le garçon qui, par sa voix génitale, risque de remplacer le père auprès de la mère, comme on l'a vu avec les deux patients de S. Ferenczi. « Le fantasme prend corps » à l'adolescence (Marty, 2010) ; la voix en est une figure. À l'adolescence, la voix tire et attire vers la sexualité génitale qui active les fantasmes pubertaires. Le lien me semble alors maintenant établi entre ce premier point concernant l'angoisse de séparation et le point suivant concernant l'attraction.

[326] Autant chez l'homme que chez la femme (Soulé, 1997).
[327] Je ne ferai qu'esquisser ici l'histoire des castrats qui a été plus amplement discutée ailleurs (Brousselle, Tabery, 2014 ; Poizat, 2001 ; Vivès, 2008, 2012)
[328] Il en est de même dans le judaïsme comme l'atteste cette mention du Talmud : « lorsque des hommes chantent et les femmes répondent c'est de la débauche. Lorsque des femmes chantent et les hommes répondent, c'est du feu dans du lin » (cité par Brousselle et Tabery, 2014).

La force d'attraction (voix active et voix passive)

J'envisage le mouvement d'attraction comme corollaire à celui de séparation. Non pas deux mouvements inverses (la répulsion serait le mouvement opposé à l'attraction) mais bien corollaires au sens où l'un fait suite à l'autre. On pourrait dire : *là où ça s'attire, ça sépare et là où ça sépare, ça s'attire*.

L'attraction n'est pas une notion de la psychanalyse. C'est du côté du vocabulaire de la musique que je l'emprunte d'abord. On parle, en musique, de la force d'attraction de la « tonique », qui donne à la ligne mélodique sa « tonalité ». Les notes sont attirées par la tonique, en particulier celle qu'on nomme note « sensible », le septième degré de la gamme diatonique. L'attraction fait aussi partie du répertoire des effets sonores (Augoyard, Torgue, 1995, p. 28) : « effet phonotropique par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore émergeant attire et polarise l'attention […] ». Du latin *attractio*, l'attraction renvoie à une action de tirer à soi ; une force qui attire, voire même qui « aspire ». En physique, on parle « d'attraction électrique, magnétique » pour décrire « la force qui s'exerce entre corps chargés électriquement et de signes contraires » (Le Grand Robert de la langue française, 2017).

J.-B. Pontalis écrit dans ses « trois essais de psychanalyse » intitulés *La force d'attraction* :

> L'attrait, au sens du charme qui émane de certains objets, lieux ou personnes et qu'on répugne à traduire en mots comme s'il risquait alors de se dissoudre et d'effacer l'effet de captation, et au sens plus actif de force d'attraction que Freud attribue au refoulé, à l'infantile, au visuel et… à la mère. (Pontalis, 1990, p. 15)

Guy Rosolato y ajouterai la voix de l'*infans* : « la possibilité vocale *d'attirer*[329], d'appeler l'objet de plaisir, de susciter la réponse de la mère, est une expérience importante que l'enfant fait très tôt » et qui serait à la source du plaisir musical (Rosolato, 1985b, p. 278).

À mon tour, je propose d'attribuer à la voix génitale cette force d'attraction. Les différentes définitions susmentionnées amènent plusieurs idées : la voix génitale charme, capte, polarise l'attention, autrement dit, elle séduit ; de manière tout aussi consciente qu'inconsciente ; dans un double mouvement actif et passif (elle tire à soi et attire) ; dans dynamique intersubjective (deux forces s'attirent). La force d'attraction peut être si forte

[329] C'est moi qui souligne.

qu'elle peut « aimanter[330] », voire même « aspirer ». Dans ce dernier versant, on comprend alors que l'attraction va au-delà de la séduction et peut être source d'angoisse. On retrouve ici le chemin du sentiment océanique, celui auquel, tout en y étant attiré par R. Rolland, Freud avouait son embarras « de travailler avec ces grandeurs à peine concevables » (Freud, 1930, p. 84). La sensation océanique est « cette attraction vers l'infini, vers l'illimité » (Abensour, 2007, p. 1061) qui répondrait tant à un « mouvement intérieur régrédient, un désir de retour au sein maternel » qu'à un mouvement extérieur progrédient « dans son union avec le monde extérieur, comme lutte contre le néant et la mort » (ibid., p. 1062). On retrouve là – et l'on voit bien alors leur dynamique – l'effet de séparation qu'implique la voix génitale contre la force d'attraction de ce retour à l'unisson avec la mère. De cette attraction vers l'illimité, la crainte de l'effondrement n'est pas loin, cette « crainte d'être happé par un vide sans limites », dont la psychose témoigne si bien (ibid., p. 1067) – il en avait été ainsi de mon contre-transfert dans le groupe de musicothérapie où j'avais l'impression d'être pris au piège dans un tourbillon rythmique sans fin (Chapitre 5, 3.2). Par ailleurs, on peut aussi penser que l'attraction vers l'illimité, vers le tout, comporterait aussi l'attraction de la bisexualité infantile vers laquelle tendrait, par exemple, la voix de Julia.

C'est donc dans son rapport à la séduction que je propose d'étudier la force d'attraction de la voix génitale et l'angoisse qui en découle. On s'en souvient, au tout début de son projet analytique, Freud confie à Fliess, dans sa fameuse lettre du 21 septembre 1897, qu'il abandonne sa *Neurotica*. La séduction, à l'origine de l'hystérie, n'est plus alors qu'un réel mais aussi bien un fantasme – au rang des autres « fantasmes originaires » que sont la scène primitive et la castration (Freud, 1915a). À la passivité première de l'enfant face à la scène de séduction, l'événement pubertaire donne un sens ; la scène devient traumatisante par l'excitation pulsionnelle qu'elle suscite. « L'enfant pubère séduit son passé » et devient un actif séducteur (Gutton, 1991, p. 31). Les voix « cachées » de Rosalie et de Dora nous en indiquaient le chemin. La voix génitale, féminine, est cachée car trop érotique – tout comme l'Église le postulait. Il en serait certainement de même pour Harmonie ou pour Julia, ne se risquant au dévoilement d'une voix qui traduit autant qu'elle trahit l'événement pubertaire. Dans un mouvement similaire, les mues « faussés » de nos garçons luttent contre le réel de la voix génitale, signe d'une « virilité » les inscrivant dans un rapport génital à l'autre. Le refus de la voix génitale pourrait ainsi s'interpréter comme défense face à l'angoisse de l'attraction qu'elle suscite. Pour ces adolescents, le problème n'est pas tant la voix que l'objet qu'elle

[330] Qui subit, ou (possède) une force d'attraction irrésistible (Le Grand Robert, 2017).

« attire » et « tire vers soi », non pas un objet adéquat (amoureux) mais un objet incestueux – au contraire de Gabriel et sans doute de Marin Marais qui, eux, auront su *muer la mue* en une voix génitale « ce bel organe visant à plaire ou à séduire » (Anzieu, 1987, *op. cit.*). « L'autre sexe » (Gutton, 1991) séduit l'adolescent et l'adolescent séduit l'autre sexe ; la place de séducteur est destinée à « l'objet potentiellement adéquat », tel est le travail de l'*adolescens* (ibid.). Dans les cas de mue faussée ou de mue cachée, la place de séducteur est destinée à l'objet incestueux. Mais, qui séduit qui ? Qui est séduit par qui ?

L'hystérique donne une réponse en proposant l'illusion[331] de la jouissance passive : « c'est toujours l'autre qui (me) séduit ». L'objet d'attraction est alors sujet au refoulement que le symptôme dévoile : l'absence de voix attire tout autant le psychanalyste que sa présence attirait l'objet incestueux. L'hystérique ne « voit » pas sa séduction. Est-ce la seule chose qu'elle ne voit pas ? Peut-être ne souhaite-t-elle surtout pas voir que l'objet est bel et bien attiré. La voix génitale attire le « pubertaire des parents », selon l'expression de P. Gutton (1991). En effet, dans certains cas évoqués, en particulier ceux de S. Ferenczi, le désir surprend le parent concerné. Alors, les inconscients dialoguent afin que la voix génitale, à laquelle l'objet parental pourrait succomber, disparaisse derrière la voix de l'ange (voix faussée) ou derrière le symptôme (voix cachée et voix hallucinée).

La mélancolique donne une autre réponse : « c'est toujours moi qui séduit ». Dans ces cas, la position passive est intenable et une autre version du fantasme de séduction pointe (« préférentiellement chez les femme ») : la « version mélancolique » (Chabert, 2003). C'est non plus le renversement en son contraire qui organise le fantasme de séduction mais le retournement sur la personne propre : le sujet a *activement* séduit l'objet incestueux. Le pervers n'est alors pas le parent incestueux, comme il l'est dans la version hystérique, mais le sujet lui-même. La fille devient criminelle et la sentence est fatale : l'extinction des mouvements pulsionnels. La disparition d'Écho me paraît être une parfaite illustration de ce destin mélancolique.

> La malédiction d'Écho tire son origine d'un acte aux couleurs d'inceste : Junon, sur le point de surprendre les tromperies de son époux Jupiter, est sans cesse distraite par les bavardages d'Écho. Ainsi se rend-elle complice des batifolages de Jupiter avec les nymphes et vit par procuration l'inceste. La sentence ne se fait pas attendre : Écho garde sa voix mais perd sa

[331] Illusion, car l'hystérique se fait croire cela alors qu'elle cherche activement à séduire l'autre, à prétendre répondre à son désir pour en permanence le frustrer (et répondre au sien, être désiré par l'autre, pour que le désir continue il ne faut pas le faire jouir).

> parole et ne pourra répéter que les derniers mots de l'autre. Junon a retiré à Écho sa voix génitale, celle avec laquelle elle aurait pu exprimer son désir à Narcisse. Empêchée d'exprimer un désir qui pouvait la sortir de l'impasse incestueuse, et d'autant plus rongée par l'amertume du refus de Narcisse, Écho disparaît dans la terre. Sa voix, elle, reste intacte, mais ne pouvant toujours que répéter inlassablement la voix de l'autre.

Dans le destin mélancolique d'Écho, la différence entre moi et l'autre est abolie. C. Chabert (2003) accompagne cette perte de la subjectivité et de l'altérité d'une « abolition de la différence sexuelle », comme visée du travail de mélancolie. « Le retour de la bisexualité infantile préservant, quel qu'en soit le prix, une toute-puissance formidable derrière la destructivité qui lui sert d'écran. » (Chabert, 2003, p. 11). Je crois que c'est cette coloration maniaque du travail mélancolique que l'on pourrait entendre dans la revendication d'une « voix grave » chez Julia. Derrière « l'écran » des scarifications, comme refus de la passivité, la toute-puissance de la bisexualité infantile se fait entendre dans sa voix qui cache la castration qu'impose le roc biologique à l'adolescence. De même chez Harmonie, la conviction qu'une fille « ça ne mue pas », lui permet de croire que sa voix, bien que masculine, est certainement celle qu'elle avait enfant (toutefois ici, le déni tient moins bien que chez Julia).

*

Dans ce second point, j'ai cherché à montrer les différentes variations du refus de la voix génitale. En plus de la voix hallucinée, dont j'ai parlé dans la première partie, j'ai surtout cherché à mettre en évidence la fonction de la voix faussée et la voix cachée. Ces deux expressions, avec leurs différences, me semblent témoigner de l'impossible renoncement à la toute-puissance infantile, et en particulier à la bisexualité infantile, que l'entrée en fonction du pubertaire abolie.

La relation que l'adolescent entretient avec son identité vocale – et plus largement, son identité sonore – donne à entendre (à qui veut bien y prêter l'oreille) la qualité du chemin qu'il emprunte pour « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011). D'une voix qui reste fixée dans les aiguës, à une voix qui se cache derrière une main ou un symptôme, en passant par des voix hallucinées, ces différentes variations du traitement de la voix génitale indiquent que ce chemin peut être partiellement ou plus pleinement dégradé, voire encore partiellement ou totalement bouché. La voix chante et/ou crie la génitalisation du corps et de la psyché de

l'adolescent, jusqu'à parfois même *se perdre*, pour ne pas dévoiler qu'à la place de l'enfant c'est l'inconnu en soi (le pubertaire) qui parle.

Ces « ratés » du traitement psychique de la mue traduisent les écueils dans le déclin de l'Œdipe pubertaire. La voix faussée semble plus se situer du côté du registre de la culpabilité, en tant qu'elle serait l'expression d'un compromis entre les exigences du surmoi et le désir du ça à la réalisation œdipienne : en gardant sa voix d'enfant, l'adolescent se rapproche certes de l'objet maternel incestueux, mais en restant *enfant*, tout en se maintenant de faire trop d'ombre au père. La voix cachée semble se située du côté d'un registre plus limite, en tant qu'elle serait le prix à payer d'une jouissance honteuse (la réalisation œdipienne) publiquement dévoilée (peut-être serait-il alors plus judicieux de parler de *voix réprimée* que de voix cachée ?). La voix hallucinée, semble se situer du côté d'une solution plus psychotique : à défaut d'un traitement à l'intérieur de soi, l'inconnu en soi (le pubertaire) et projeté à l'extérieur avant de faire retour sous la forme d'une voix, « objet-auquel-on-ne-peut-fuir » tout autant qu'« objet-qui-ne-saurait-manquer » (Aulagnier, 1975).

Dans toutes ces variations vocales, je crois que ce qui fait défaut c'est le traitement de la passivité, que ce soit du côté du processus *pubertaire* (passivité à laquelle l'irruption pubertaire soumet) ou du côté du processus *adolescens* (passivité dans la relation à l'objet). Chez Julia, Harmonie, Diane ou encore Christian, il me semble que l'on se trouve du côté de l'échec du traitement de la passivité *pubertaire*, c'est-à-dire se laisser agir par la nouveauté génitale qu'impose le roc biologique en acceptant, dès lors, de renoncer à la toute-puissance infantile. Chez Rosalie ou Dora, je crois que l'on se situe plutôt du côté de l'*adolescens*, c'est-à-dire le refus de la passivité dans le lien à l'autre, de prendre du plaisir à être désiré par l'autre, de se laisser touché par l'autre. L'un ne va pas sans l'autre et dans le premier cas comme dans le second, c'est l'accès à la « complémentarité des sexes » qui est obstruée, alors même qu'elle pourrait garantir une revalorisation certaine après l'atteinte narcissique causée par l'entrée en scène du pubertaire. En effet, en acceptant d'être un sujet « manquant », cela rend possible la rencontre avec un autre (adéquat) qui pourrait, *dans sa différence*, compléter ce manque à être[332]. Finalement, ces réflexions me conduisent à constater que les variations des troubles de l'identité sonore font échos aux variations de qualité du masochisme chez ces adolescents. Ne m'étant par ailleurs que peu appuyer sur ce concept jusque là, je proposerai

[332] Si la découverte freudienne de la sexualité infantile « n'est plus contestée même si elle est toujours et par la définition même des forces refoulantes, à défendre » (Gutton, Birraux, 1982), le fantasme d'un « unisexe », dont les voix de moins en moins différenciées dans l'espace social sont l'un des représentants (Gillie, 2014), me semble indiquer que la vertu de la « complémentarité des sexes » est encore bien à défendre.

de le développer dans la discussion de ce travail.

Dans l'ensemble de ce chapitre, j'ai cherché à rendre compte des enjeux psychiques liés à la transformation de l'identité vocale à l'adolescence. D'une part, en proposant l'hypothèse que la voix génitale joue le rôle d'un nouveau miroir sonore (un double vocal) permettant à l'adolescent de s'engager dans la (re)construction de son identité vocale. D'autre part, en proposant l'hypothèse que l'irruption de la voix génitale implique l'exigence de traitement d'une double angoisse, la séparation et l'attraction. Cette exigence est radicale et nécessaire dans le déroulé du processus d'adolescence et, en particulier, l'accès à la complémentarité des sexes et donc à l'altérité (génitale). Plutôt que d'entreprendre un long résumé des différentes considérations avancées ici, je propose de partir d'un conte qui permettra tout autant de récapituler les deux points de ce chapitre que de les agrémenter : le conte de *La petite sirène*.

3. « La Petite Sirène ».
Entre voix infantile et voix génitale

« Le conte de fées […] met carrément l'enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l'homme » (Bettelheim, 1976, p. 20). Le conte traduit et trahit les vices et les vertus du monde interne, la violence du pulsionnel, l'épaisseur des fantasmes, la profondeur de la conflictualité psychique propres à l'homme et qui ont agité son enfance et son adolescence. Le conte de fées « tout en divertissant l'enfant, l'éclaire sur lui-même et favorise le développement de sa personnalité » (ibid., p. 25). Le psychanalyste tire des contes (comme d'autres des mythes) leur contenu latent. Si les contes parlent de l'enfance, de l'infantile, B. Bettelheim n'en n'oublie pas l'adolescence, le pubertaire. « Jack et la perche à haricots », « Blanche-Neige » ou encore « La Belle au Bois Dormant », parlent d'adolescents et d'adolescentes enclin au réel pubertaire et à la nouveauté génitale. Mais Bettelheim ne parle pas de « La Petite Sirène », ce conte d'Andersen paru en 1837[333]. Or, à mon sens, ce conte illustre des enjeux de la voix génitale dans la passe pubertaire.

> La petite sirène vit avec ses six sœurs dans le château du roi de la mer. Le roi, veuf depuis plusieurs années, a laissé les clefs de son château à sa vielle mère qui est aux petits soins de ses six charmantes petites filles. La plus jeune, la petite sirène, est la plus belle de toutes, sans compter sa voix qui, parmi le fond de la mer, est la plus harmonieuse. C'est dans cet univers sous-marins que les enfants jouent et ne manquent de rien grâce à la magie qui règne en ce lieu. À l'adolescence, à quinze ans très exactement, les filles se voient autorisées par la grand-mère de monter à la surface de l'océan. La jeune sirène attendait ce moment avec impatience, d'autant plus qu'elle voyait chacune de ses sœurs faire cette expérience les unes après les autres (véritable rite initiatique[334]). À chaque première fois, ses sœurs étaient conquises par les nouvelles choses vues et entendues du monde des hommes. Toutefois,

[333] D'ailleurs, une revue de la littérature en psychanalyse à propos de ce conte témoigne que peu de psychanalystes s'y sont intéressés. Il est au cœur d'une recherche de M. Moral (2002) duquel il tire la problématique du processus de séparation entre mère et fille. Plus surprenant est de constater l'absence de mention relative aux enjeux de la voix dans cette recherche. Il en était déjà de même dans la recherche doctorale sur le conte de S. Consoli (1974ab). La figure mythique des sirènes n'a toutefois pas laissé les psychanalystes de marbre, et en particulier ceux s'intéressant aux enjeux de la voix – dans la lignée lacanienne de la pulsion invocante (Assoun, 2001 ; Bentata, 2011 ; Gillie, 2010 ; Vivès, 2007, 2014a). Malgré tout, nul rapprochement n'est fait dans ces articles avec le conte.

[334] Que je comparerai volontiers au rite de la « voie des oiseaux » (Marty, 1996). En outre, chacune des sœurs rapportent cette expérience particulièrement esthétique d'avoir entendues le chant des oiseaux et aussi le bruit des hommes, la « musique harmonieuse » du monde terrestre.

maintenant libre de pouvoir s'y rendre à loisir, le charme disparaît rapidement, car rien de ce qu'elles constataient là-haut n'était aussi magique que « son chez soi » (Andersen, 1837, p. 35). À ses quinze ans, la petite sirène pût enfin s'envoler jusqu'à la surface : « Adieu ! », dit-elle (ibid., p. 37). À peine sa tête à la surface de l'eau qu'elle vit un premier grand navire à l'intérieur duquel se trouva le plus beau des hommes, un jeune prince d'environ seize ans. Sûr le bateau se déroulait justement sa fête d'anniversaire. Mais la fête tourna rapidement au drame : une tempête éclata faisant chavirer le navire et engloutir le jeune prince. Pensant d'abord qu'il la rejoignait, la petite sirène fût emplie de joie avant de se rappeler que les hommes ne pouvaient vivre dans l'eau. Alors, le saisissant, elle le transporta jusqu'à la rive pour le sauver de la noyade. À son réveil, ce n'est pas elle que vit le prince, mais bien d'autres jeunes filles qui l'entouraient, pensant avoir été sauvé par ces dernières, en particulier l'une d'elles. Frustrée et triste que le jeune prince ne lui esquisse pas même un sourire, ignorant que ce fût elle qui l'avait sauvée, la petite sirène plongea jusqu'au château du roi. À partir de ce moment, le chagrin emplit son cœur et la petite sirène resta dans un silence amer que rien ne pouvait consoler. Elle désirait plus que tout rejoindre le monde terrestre, devenir homme, car, malgré leur corps mortel (contrairement aux sirènes qui peuvent vivre pendant plus de trois-cents ans), leur âme, elle, est immortelle. Comment acquérir une âme immortelle, demanda la petite sirène à sa vieille grand-mère. « Il faudrait qu'un homme conçut pour toi un amour infini, que tu lui devinsses plus chère que son père et sa mère. Alors, attaché à toi de toute son âme et de tout son cœur, […], son âme se communiquerait à ton corps, et tu serais admise au bonheur des hommes », répondit-elle (ibid., p. 44). Voilà qu'une nouvelle quête s'offrait à la jeune princesse : "d'une pierre deux coups", elle pourrait obtenir une âme immortelle tout en recevant du prince son amour infini. Sans savoir comment faire, et n'ayant nulle réponse de sa grand-mère, c'est vers la sorcière de la mer qu'elle se tourna pour demander conseils. Cette dernière a bien une solution : un élixir qui lui remplacera sa queue de poisson par deux jambes et ainsi le prince pourra l'aimer et lui donner une âme immortelle. Mais le prix à payer est salé… Elle ne pourra plus jamais redevenir sirène et, qui plus est, elle devra donner sa voix, « la plus belle parmi celles du fond de la mère », à la sorcière : « tu penses avec elle enchanter le prince, mais c'est précisément ta voix que j'exige en payement. Je veux ce que tu as de plus beau » (ibid., p. 49). La petite sirène hésita mais, finalement convaincue par la sorcière que ce ne sera pas tant sa belle voix que sa charmante figure et ses yeux expressifs qui feront chavirer le prince, elle accepta de se faire couper la langue… « La pauvre enfant resta muette » (ibid., p. 49). Les mots utilisés dans le conte me semble assez parlants : de l'adolescente de quinze ans à la beauté vocale à nulle autre pareil, coupée de sa voix génitale, elle redevient enfant. C'est ainsi que le prince, après l'avoir longuement recueilli, l'aimait, « comme on aime une enfant bonne et gentille, sans avoir l'idée d'en faire sa femme » (ibid., p. 53). Elle ne pourra dans son âme jamais remplacer la jeune fille qui lui sauva la vie. Et le miracle s'accompli, le jeune prince retrouva cette jeune fille et la

> demanda en mariage, signant ainsi la mort de la petite sirène au lever du soleil après la nuit de noce. Mais, ses sœurs trouvèrent une solution pour la sauver de son châtiment mortel. Après avoir sacrifiées leur longue chevelure, elles obtinrent de la sorcière un couteau magique avec lequel la jeune princesse devra tuer le prince pour redevenir sirène. Le couteau au dessus du corps dormant de cet homme qu'elle avait tant aimée, la petite sirène ne pût accomplir son geste avant de se précipiter dans la mer et se dissoudre en écume. Malgré tout, sa bonne action lui offrit le droit d'être accueillie par les filles de l'air et ainsi, reçue une âme immortelle. Désormais invisible, « elle embrassa la femme du prince, jeta un sourire à l'époux, puis monta avec les autres *enfants de l'air*[335] sur un nuage rose dans le ciel » (ibid., p. 60).

À mon sens, ce conte illustre la nécessité de l'accès à la voix génitale dans le processus d'adolescence. Cherchant à se séparer d'un monde sous-marin dans lequel la toute-puissance infantile (la pensée magique) règne, et se différencier de ses sœurs et de sa grand-mère, la petite sirène va plus loin que ces dernières, en renonçant à son corps de sirène pour obtenir deux jambes, génitalisant son corps qui n'était jusqu'alors sexué. Ainsi ébauche-t-elle un processus d'adolescence, qui ne pourra toutefois s'accomplir. En renonçant à son corps, elle y sacrifie sa voix, pensant ne pas en avoir besoin pour séduire son beau prince. La catastrophe est là, car malgré un corps génital, c'est bien la voix qui porte le désir et attire l'autre vers soi. Le beau prince n'est pas attiré par la jeune fille pubère sans voix, mais la protège comme une enfant « sans avoir l'idée d'en faire sa femme » (*op. cit.*).

Il me semble que le conte de la petite sirène offre une autre variation parmi les « ratés » du traitement psychique de la mue : la *voix sacrifiée*. Dans un environnement familial où la séparation, à peine pensable, est difficilement réalisable, le prix à payer est lourd pour s'inscrire dans un processus d'adolescence opérant. Pour obtenir un corps génital et se séparer de sa famille (la grand-mère représentant à mon sens l'objet primaire), la petite sirène sacrifie sa voix d'enfant mais avec elle sa voix génitale sans laquelle elle ne pourra assumer son désir. Il me semble qu'à un niveau bien plus inconscient, ce sacrifice de la force d'attraction sert justement à éviter l'angoisse de séparation dans sa forme des plus mortifère : la mort. En effet, lors de sa première visite du monde humain (monde adulte), elle se confronte à l'entrevue du mortifère de la mort (Triandafillidis, 1996). La réponse de la vieille grand-mère est précise : bien que vivant pendant plus de trois-cents ans, les sirènes meurent et « avec la mort tout est fini » (Andersen, 1837, p. 43). C'est l'illusion d'obtenir une âme immortelle qui la pousse à l'objet d'amour, mais pas tant en sa qualité « d'objet

[335] C'est moi qui souligne.

potentiellement adéquat » (Gutton, 1991) qu'en celle d'objet de *complétude*[336] (narcissique). Finalement derrière une recherche consciente de différenciation, il y a une quête inconsciente de lutte contre la séparation avec l'objet primaire, car « l'objet complémentaire [de complétude] rejoue […] l'objet maternel archaïque » (ibid., p. 36) et à la mort. Dans cette quête, poussée par l'illusion que « l'objet complémentaire peut combler magiquement son manque » (ibid., p. 109), *la voix génitale est sacrifiée*, car elle témoignerait autant du devenir adulte (et donc de la fin du fantasme d'immortalité[337]) que du désir génital qui risque, en s'exprimant, de se confronter au refus de l'autre – cette énième blessure qui ne ferait qu'accroitre le trou béant que l'explosion pubertaire a produite dans le narcissisme (ce qui n'est pas même imaginable). Toutefois, le réel de la rencontre avec l'autre-sexe implique un principe de réalité qui désamorce les fantasmes d'immortalité et de complétude : sans voix, la petite sirène ne peut charmer le prince et être objet de son désir. Lui, a choisi un autre objet d'amour, produisant chez la petite sirène la blessure narcissique tant redoutée – « elle se sentît le cœur brisé » (Andersen, 1837, p. 56) – et, qui, à défaut du meurtre, la pousse au suicide. Loin du *happy end*, elle s'envole avec les enfants de l'air[338] avec lesquels elle pourra certes gagner une âme immortelle, mais sans plus jamais pouvoir être vue, entendue et touchée par l'autre (n'était-ce pas ce qu'elle souhaitait ?). Le masochisme solidement porté par la tyrannie de l'idéal, prend ici sa forme la plus mortifère.

La reprise du conte par Walt Disney (1989) transforme la catastrophe finale en véritable *happy end*. La petite sirène, Ariel, épouse le beau prince Éric, sous les regards chaleureux de son père et de ses sœurs, après l'épique combat des deux amoureux contre la monstrueuse sorcière des mers, Ursula. Si le *happy end* est loin d'être une évidence dans l'ensemble des contes et des mythes pour enfants, il l'est bien plus dans les films d'animation, faisant dire à B. Bettelheim que « la culture dominante, en ce qui concerne particulièrement les enfants, veut faire comme si le côté sombre de l'homme n'existait pas, et elle affecte de croire en un « méliorisme » optimiste » (Bettelheim, 1976, p. 19), alors même que « l'enfant a surtout besoin de recevoir, sous une forme symbolique, des suggestions sur la manière de traiter ces problèmes [existentiels] et de s'acheminer en sécurité vers la maturité » (ibid., p.

[336] On n'est pas dans la « complémentarité des sexes » mais dans l'illusion de la *complétude*.
[337] Cette considération m'amène à rapprocher parmi les enjeux de la voix génitale, celui que j'ai proposé de concevoir pour les rythmes pubertaires : tout comme ces derniers, l'irruption de la voix génitale confronterait l'adolescent à une entrevue avec le mortifère de la mort.
[338] Qui me rappelle nettement le « pays imaginaire » (*Neverland*) de Peter Pan (Barrie, 1911), le pays dont on ne revient jamais, c'est-à-dire dans lequel on ne devient jamais adulte, auquel Peter accède après le sacrifice de son corps par un suicide.

20) – ce que je rejoins pleinement.

Outre cette considération, il me semble qu'un élément du film autorise à ce *happy end*, au contraire du conte. La sorcière des mers, Ursula, ne fait pas que couper la langue à la petite sirène, Ariel, elle se l'accapare et, se métamorphosant en double d'Ariel en tout point semblable (à part sa chevelure noire), envoûte le prince Éric par la beauté de son chant. À mon sens, c'est ce *feed-back sonore*, ce *double vocal*, qui indique à Ariel qu'en l'absence de sa voix génitale, elle ne peut trouver l'objet adéquat. S'en suit une lutte acharnée et victorieuse pour retrouver sa voix génitale avec l'aide de ses amis et à défaut d'un objet narcissique parental. En effet, tout au long du film, le père d'Ariel, le roi Triton, ne peut supporter la quête de sa fille de trouver un autre objet d'amour que lui. Il semblerait alors que c'est contre l'emprise de cet objet incestueux que la petite sirène lutte en se sauvant dans le monde des hommes où elle pourra trouver un objet adéquat. Si le passage de l'objet incestueux parental à l'objet potentiellement adéquat s'effectue avec le concours du soutien narcissique parental (Marty, 1997b, p. 16), le film d'animation témoigne, à mon sens, qu'en l'absence de ce dernier, les amis peuvent jouer ce rôle[339]. Ainsi, Ariel *trouve*[340]-t-elle sa voix génitale et accède enfin au processus *adolescens*. La scène du film me paraît particulièrement percutante : avec sa voix génitale, Ariel se met à chanter le même air qui avait tant séduit le prince et peut enfin lui exprimer son désir, alors que son double, Ursula, retrouve sa voix particulièrement graveleuse qui l'a surprend elle-même (mettant rapidement sa main devant sa bouche pour ne pas plus dévoiler cette voix signe de sa supercherie), avant de se retransformer en monstre des mers suscitant l'effroi de tous les convives du mariage.

Ainsi, le film d'animation illustre-t-il, à mon sens, mon hypothèse relative au rôle du double vocal dans l'émergence de la voix génitale, sans laquelle l'adolescent ne peut « devenir quelqu'un » : « c'est parce qu'il [l'adolescent] a de l'oreille qu'il va pouvoir donner de la voix » (Marty, 1996, *op. cit.*). En outre, Ariel (en plus des nombreux cas de jeunes filles abordés dans ce chapitre) montre que ce n'est pas que le garçon qui « naît à la puberté par cette voix nouvelle » (ibid.), mais aussi la fille.

[339] Il me semble que le conte témoigne quant à lui de l'entrave que subit le processus d'adolescence de la jeune fille en l'absence de repères identificatoires. En effet, ses sœurs et sa grand-mère ne peuvent être ces figures féminines génitales auxquelles elle pourrait s'identifier. De plus, je pense qu'elle ne peut élaborer le fantasme de remplacer sa mère auprès de son père, qui, veuf et ne tenant plus sa position de roi de la mer, est très peu désirable, ne l'encourageant pas à asseoir une position féminine.

[340] Je crois, en effet, qu'elle ne la « retrouve » pas, ne la « récupère » pas vraiment, car ce n'est qu'à ce moment qu'elle se rend compte que sa voix porte son désir génital et possède une force d'attraction qui tire le prince vers elle (dans le film d'animation, c'est bien le prince qui, entendant son chant, accourt vers Ariel qui, elle, l'attend).

DA CAPO AL CODA

Pour discuter et conclure…

Tout au long de ces pages, j'ai cherché à retracer le processus par lequel le sujet intègre les expériences du corps sonore et, ainsi, édifie son identité sonore. S'il semble capital pour instaurer la naissance de la vie psychique, la continuité d'existence et l'ébauche de la subjectivation chez l'*infans*, l'adolescence m'a paru être le temps paradigmatique pour saisir les enjeux de ce processus, en ce qu'il condense la reprise des origines et un commencement. Ce sont les réaménagements de l'identité sonore qui ont été investigués dans cet essai. Tout commence par un mythe, celui du dieu Pan, « le plus illustratif de la problématique du sonore » dit É. Lecourt, et, à mon sens, le plus illustratif de la condensation entre la reprise des origines et la nouveauté génitale que constitue le processus d'adolescence. C'est par une *reprise* du mythe que je retracerai le chemin parcouru tout en élaborant des pistes de discussion. Je propose de dégager trois principaux points qui, en même temps qu'ils se sont présentés sur le trajet, n'ont pas été directement franchis : le rôle de la synchronie polysensorielle dans l'intégration de la violence sonore pubertaire ; l'intérêt de la notion d'identité sonore pour le thérapeute d'adolescent ; le silence comme modalité du *sonore adolescens*.

Le dieu bouc, ce bébé pubère, m'a semblé être aux prises avec la *violence sonore pubertaire*. Si ce qui fait effraction, ce *bris de clôture*, c'est le sexuel génital qui anticipe les capacités de représentation de l'enfant pubère, la naissance de Pan – à peine sorti du corps d'Hermès, que déjà il a le pénis érigé, prêt à violer le premier chevrier venu – me semble en être une parfaite illustration. Le mythe ajoute un point clef : au *surgissement* du sexuel génital, s'adjoint son *rugissement* sonore. Ainsi, l'histoire du dieu bouc m'a semblé pointer que le sexuel génital est (aussi) sonore. Plus encore, qu'il emprunterait préférentiellement la voie sonore pour faire d'autant plus de vacarme et dans le même temps tenter d'éteindre la cacophonie interne créée par le pubertaire. Le sexuel génital, par la voie sonore qu'il emprunte, *trahirait* l'enfant pubère, se dévoilerait aux oreilles de tous et de lui même, et le confronterait au risque de la *honte* : un bruit de respiration (Pierre), un rire (Emma), une voix un peu trop grave (Harmonie) ou encore une voix trop attractive (Rosalie).

Le focus sur l'identité rythmique m'a semblé bien témoigner des enjeux de la violence sonore pubertaire. En effet, j'ai cherché à montrer que l'entrée en fonction du pubertaire impliquait la déstabilisation des macrorythmes de l'enfance, inquiétant dès lors la continuité identitaire du sujet. Mais, si les rythmes pubertaires marquent le temps de l'entrevue avec le mortifère de la mort (Triandafillidis, 1996), leur intégration semble donc indispensable pour

l'initiation de l'adolescent à la temporalité psychique (Marty, 2005) et, ainsi, au deuil d'avec l'enfance et de l'objet primaire, favorisant l'investissement d'autres relations. De même que, la survenue de la voix génitale s'inscrirait dans cette violence sonore pubertaire, laissant entendre à ses oreilles et à celles des autres la présence de ce corps étranger, trahissant la sexualisation du corps et de la psyché. Ainsi, pour lutter contre cette voix génitale engendrant tout autant une force d'attraction qu'une angoisse de séparation insupportable pour l'enfant pubère, il faudrait la *fausser*, la *cacher*, l'*halluciner* ou encore la *sacrifier* (la petite Sirène). Toutefois, l'intégration de la voix génitale ouvrirait à l'amour génital, c'est-à-dire à la rencontre avec un « objet adéquat » (Gutton, 1996 ; Marty, 1997b).

Je crois que la voie empruntée par le sexuel génital confronte l'enfant pubère à de plus grandes difficultés pour canaliser l'excitation pubertaire et la représenter, d'où l'enjeu décisif de l'intégration de son identité sonore. Elle l'est d'autant plus, comme le mythe de Pan me paraît en informer, qu'avec la violence sonore pubertaire, c'est l'enveloppe sonore qui vole en éclat. Elle, qui avait été si importante pour introjecter l'espace sonore, cet « univers si étrange » (Wolff, 2015), et dans lequel s'était constituer le Soi (Anzieu, 1976a), serait ainsi *percée* par la puberté. Les incidences sur l'avènement de la subjectivation adolescente peuvent alors être terrible, car l'enveloppe sonore détient une fonction de contenance nécessaire pour structurer les limites entre le dedans et le dehors et entre soi et l'autre. Chez Pan, tout comme cela m'a semblé être le cas chez Peter, Albert ou encore Hugo, ce sont bien ces limites sonores du soi qui ne sont plus structurantes, générant une grande confusion entre ce qui appartient au dedans et ce qui appartient au dehors (avec Écho), ce qui appartient à soi et ce qui appartient à l'autre (avec Syrinx). D'où la nécessité de se reconstituer un « intervalle sonore du soi » (Lecourt, 1994) opérant. Avec lui s'amorcerait un « travail de frontières » (De Luca, 2017), nécessaire pour que l'adolescent se représente son espace sonore, en délimite les « démarcations » (Rosolato, 1985b).

Chez l'*infans*, c'est à partir du miroir sonore maternel qu'il se constitue une enveloppe sonore. Chez l'enfant pubère, ce miroir sonore ne peut plus être viable – la menace incestueuse est trop proche. L'environnement, le groupe de pairs, l'objet adéquat et/ou encore la musique, pourrait lui offrir ce miroir sonore. Mais, c'est là que survient le paradoxe : l'adolescent est contraint à investir alors même que ses limites sonores sont particulièrement troublés par la violence sonore pubertaire. L'autre, et avec lui tout l'environnement (par exemple chez Hugo ou Albert), peut envahir le Soi, nécessitant une stratégie défensive (aussi précaire soit-elle) : la « muraille sonore » (Benjamin, Albert, Peter). La musique, bien

qu'ayant aussi la fonction de transformer la violence sonore pubertaire, peut tout aussi bien servir à l'édification de cette muraille sonore, jusqu'à projeter à l'extérieur la terreur éprouvée à l'intérieur (Pan). À partir des groupes de musicothérapie, j'ai pu dégager l'hypothèse qu'à l'adolescence, il ne s'agirait pas juste de rétablir l'opposition qui sert de limite (entre le dedans et le dehors et entre soi et l'autre) mais aussi, et surtout, d'envisager leur complémentarité afin que la rencontre avec l'extérieur et avec l'autre soit possible : la complémentarité dedans-dehors via une reprise structurale anale et la complémentarité entre soi et l'autre via l'accès à la complémentarité des sexes. Dès lors, si l'objet est complémentaire, il apporterait avec lui une revalorisation narcissique qui offrirait la possibilité d'une intégration de la violence sonore pubertaire et autoriserait à sa rencontre sans en être envahi. Cependant, je crois que cela ne serait possible sans le concours des autres sens.

Ce point touche les limites de ma conceptualisation théorique. En effet, si mon essai vise à montrer comment s'intègre, par le sonore (*adolescens*), la violence sonore pubertaire, l'écueil pourrait être de ne pas prendre en compte la nécessité du recours aux autres sensations. Force est de constater que l'on va à la rencontre de l'autre (et l'autre vient à notre rencontre) avec tous ses sens. É. Lecourt (1987) le mentionnait déjà : le vécu sonore ne peut faire enveloppe que s'il s'étaye sur les autres sens, en particulier le tactile et le visuel. De mon côté, en partant des destins de l'enveloppe sonore à l'adolescence, j'ai cherché à montrer comment, à l'intérieur du vécu sonore, l'enfant pubère pouvait arriver à son intégration, sans évoquer l'investissement des autres sens. Suivant É. Lecourt (1987), qui signale que ce niveau n'est atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique, j'ai investigué dans cet essai les avatars adolescents de ces deux « codes ». Toutefois, cela pose la question du processus de liaison des sensorialités chez les adolescents (en amont de l'accès à ces codes ?). On sait déjà la nécessité pour le bébé de rassembler les différentes sensations émanant de la rencontre avec l'objet et qui, parce que moins éparses, sont moins excitantes. Il s'agit du processus de « synchronie polysensorielle » (Golse, 2016a), ou « d'identité sensorielle » (Konicheckis, 1999), favorisant l'édification d'un « sens commun » (Anzieu, 1985). Or, le sexuel génital et la rencontre avec l'autre-sexe amènent avec eux des sensations inédites que l'enfant pubère éprouve sans avoir forcément les ressources pour les intégrer. Alors, *quid* de la liaison sensorielle ?

On pourrait penser que c'est du fait même de l'échec de la synchronie polysensorielle que la musique (chez Pan) ne peut remplir sa fonction dans l'intégration de l'enveloppe sonore. Cela poserait la question de l'utilisation de la musique comme substitut au travail de

liaison des sensorialités : un mouvement expulsif (vers l'extérieur) à défaut d'un mouvement introjectif pourtant bien nécessaire (ce qu'A. Konicheckis (1999) soulignait déjà). En tout cas, cela ouvre des pistes de réflexion pour comprendre pourquoi, chez le dieu Pan (et bien d'autres adolescents), la musique forme l'illusion d'une rencontre possible avec l'autre, donc sans jamais y parvenir. Si j'ai précédemment écrit, qu'à mon sens, « l'interdit du toucher »[341] (Anzieu, 1985) n'avait pas été posé chez le dieu Pan – lui peut « toucher à tout, s'emparer de tout, être le maître de tout » (Anzieu, 1985, p. 149) – cette considération m'a seulement permis de signifier que le mythe renseignait sur un niveau de structuration en deçà du Moi-peau, celle de l'enveloppe sonore. Finalement, je crois bien que ce point est essentiel pour mieux appréhender le mythe, en ce qu'il témoignerait que l'intégration de l'enveloppe sonore ne peut se faire sans le concours de la synchronie polysensorielle (aussi à l'adolescence). D'ailleurs, j'ai beaucoup écrit que par la voix génitale, le sujet peut *toucher* l'autre (à bonne distance). De même, sans le mettre en relief dans ce travail, j'ai observé chez les patients en musicothérapie analytique de groupe l'importance pour eux d'être actifs en manipulant les instruments, en les touchant – avec parfois un dégout prononcé pour la *peau* des instruments tels le djembé –, et aussi de se regarder, exprimant une nette difficulté à fermer les yeux durant les improvisations (le cadre de travail impliquant finalement dans son essence la liaison des sensorialités).

Le mythe de Pan, tout comme celui d'Écho, pourrait bien illustrer une problématique relative à la *dyssensorialité* (l'excédant portant sur le registre sonore) – et je crois que cette question pourrait se poser pour l'ensemble des patients dont j'ai parlé ici. De même, Narcisse pourrait souffrir d'une dyssensorialité, plutôt du côté du visuel. Ces trois figures mythologiques (adolescentes) me semblent témoigner de la nécessité de la synchronie polysensorielle pour aller à la rencontre de l'autre-sexe, dans sa complémentarité, en même temps, que sa rencontre favorise ce processus de liaison, permettant à l'identité corporelle d'advenir. Toutefois, cette rencontre est particulièrement menaçante car *altérant* le narcissisme. C'est le risque que Narcisse, comme bien d'autres adolescents, ne prend pas : « la main d'un autre fait trembler le miroir de Narcisse ; cet autre peut exister à condition de se cantonner, dans le champ du désir, au rôle d'Écho » (McDougall, 1978, p. 147), c'est-à-dire comme double (identique) de soi-même. À leur manière, ces trois figures montreraient que l'impossible accès à la complémentarité des sexes aboutirait à une impossibilité d'intégrer

[341] Pour D. Anzieu (1985), le processus d'intersensorialité advient après que l'interdit du toucher ait été posé (par l'environnement).

les sensations inédites suscitées par la rencontre avec l'autre-sexe (de l'intérieur comme de l'extérieur) ; les pendants seraient la perversion (Pan), la dépersonnalisation mélancolique (Écho), la folie délirante[342] (Narcisse).

Si les diverses pathologies de la synchronie polysensorielle sont liées à des impasses du travail du pubertaire, on peut alors poser l'hypothèse d'une nécessaire *reprise* du travail d'élaboration de l'interdit du toucher à l'adolescence. Un travail d'élaboration théorique reste à faire sur ce point. Si, chez l'adolescent, la puberté vient effracter les enveloppes corporo-psychiques, un travail de (re)construction du Moi-peau et du Moi-pensant (Anzieu, 1985) semble nécessaire. Sauf que là, le plaisir et la jouissance qui passeraient par la peau deviennent très dangereux, pouvant faire surgir quelque chose d'inconnu et de terrifiant en soi (le risque serait d'être débordé par l'effet du toucher). De plus, le pubertaire provoque la projection du mauvais sur l'objet corps et, donc, ce avec quoi on devrait toucher et être touché : ressentir quelque chose pour être en contact avec le monde est dangereux. L'adolescent se retrouve alors coincé entre la nécessité de passer par le sensoriel et l'agir, du fait de la problématique du pubertaire, et le danger que représente l'utilisation du corps pour ce faire. De la *petite marque du corps* (une légère cicatrice, un piercing ou un tatouage), signe d'une réappropriation subjective de ce corps en souffrance (forme de créativité), à la *grande marque du corps*[343], plutôt du côté de la destructivité corporelle, le spectre est large pour étudier le rapport de l'adolescent au toucher. Si l'interdit du toucher repose sur l'interdit de se faire du mal (Anzieu, 1985), l'adolescence convoque à nouveau cet interdit tout en le rendant paradoxal, car se faire du mal, c'est aussi expérimenter les limites de son corps déjà en souffrance. Éprouver les sensations inédites du pubertaire apporte autant de plaisir que de douleur, mais dans le cas où ce serait trop douloureux, le masochisme permet d'éprouver le

[342] L'adolescent de quinze ans (comme l'indique lui-même Ovide) Narcisse, au départ, est loin d'être « narcissique » (de Riedmatten, 2014), car il pense que son reflet est un autre, il se voit sans se reconnaître. Ce n'est que parce qu'il essaye de s'étreindre – sans succès donc – qu'il se rend compte qu'il s'agit de lui-même : « Je suis cet autre !, je l'ai compris ; je ne suis plus dupe de ma propre image » (Ovide, *Les Métamorphoses III*). Alors, Narcisse souhaite se séparer, se dissocier de son propre corps. Ce désir est si fort qu'il entraine l'adolescent dans les affres du délire. Face au manque, Narcisse pleure, les larmes coulent et troublent l'eau de l'étang. Pire encore que l'impossible rencontre tactile, l'autre s'évanouit, disparaît : « "Où te réfugies-tu ? Reste encore et ne m'abandonne pas, cruel, moi qui t'aime !" s'écria-t-il. "Ce que je ne puis toucher, qu'il me soit permis d'en repaître mes yeux, et d'en nourrir ma misérable folie" » (Ovide, *Met. III*). La douleur du manque est telle que Narcisse ne peut qu'oublier, nier ce qu'il eut compris juste avant : « la folie de Narcisse consiste – alors qu'il a pourtant reconnu sa propre erreur – à prétendre encore aimer son reflet comme on aime un autre. » (de Riedmatten, 2014, p. 23). La rencontre tactile n'a plus d'importance tant que ce reflet aimé et aimant en retour est présent pour nourrir son maigre narcissisme. Narcisse, étendu sur la rive, meurt « malheureux de n'être pas différent de lui-même » (Ovide, *Les Fastes*, cité par ibid., 2014, p. 23).

[343] Je reprends ici une distinction proposée par M. Aisenstein lors de sa communication à la journée scientifique du Centre de psychanalyse Henri Danon-Boileau le 13 avril 2019.

plaisir de la douleur. Donc, l'adolescent a besoin de s'appuyer à nouveau[344] sur le masochisme : il accepte de prendre le risque de découvrir les effets de l'utilisation de ce corps en commençant, dans le meilleur des cas, par lui faire un peu mal – ce qui est certainement moins culpabilisant que pour se faire plaisir, car ce serait trop proche des désirs incestueux et œdipiens. Là, le masochisme reste du coté de la vie, les agirs vont permettre une appropriation du corps pubère, notamment par rapport au regard de l'entourage, aux réactions des pairs, ou encore en mettant le sensoriel au service du Moi-pensant (par exemple dans la création artistique). Mais, dans les cas plus pathologiques, la répétition des agirs, la surenchère de la violence et de la douleur, va devenir nécessaire, pour agir à la place d'être agi par ce corps en souffrance. On tombe alors du côté du mortifère.

L'expérience sonore pourrait permettre de décaler cette dualité Moi-peau/Moi-pensant en amenant une troisième voie possible d'intégration de l'identité corporelle. En effet, du bain sonore/musical que les adolescents réexpérimente en groupe à l'utilisation de la musique pour être touché et/ou toucher l'autre, l'expérience sonore a toute son importance pour justement ne pas passer directement par les doigts et le peau à peau. Toutefois, en même temps, la voie du sonore pose un nouveau problème, en ce qu'elle détient un potentiel psychique très angoissant (se caractérisant par l'absence de limite et de concrétude). L'intégration et la représentation du vécu sonore à l'adolescence (de la violence sonore pubertaire) pourraient aussi s'appuyer sur un certain masochisme (l'autodérision pour supporter le ridicule de sa voix qui change, la persévérance et la souffrance morale dans le travail musical, dans le chant et dans la création musicale). Mais, ce « masochisme gardien de la vie » (Rosenberg, 1991) qui permet d'exister par sa voix, son identité sonore, en sauvegardant le lien aux autres, peut aussi se transformer en un « masochisme mortifère » (ibid.). En effet, l'exploration des limites du corps sonore n'est pas non plus à l'abri d'attaques du corps – les problématiques de surdité de plus en plus importantes chez les adolescents en sont le malheureux exemple. Selon la dynamique psychique de l'adolescent et celle de son groupe familial, ce masochisme mortifère prendra différentes voies, comme on l'a vu avec le passage à l'acte sacrificiel d'Ariel (la petite sirène), tout comme l'attaque de soi avec les mues faussées et cachées, ou encore l'hyperrythmicité (Andrew Neiman, Rocky), jusqu'à une sublimation à l'excès et donc

[344] Déjà chez l'*infans* le masochisme de vie est ce qui lui permettait d'accepter l'interdit du toucher, c'est-à-dire de tolérer la frustration et la détresse du manque créé par la séparation et la dépendance. Le masochisme de vie permet qu'une quantité de plaisir, d excitations et de tensions soient tolérées par le moi, du fait des fonctions contenantes du moi peau. À cela s'ajoutent les interdits et frustrations du deuxième interdit du toucher, qui empêchent de se faire mal et de toucher tout ce qui nous attire. Pour cela le masochisme intervient à nouveau : *l'infans* tolère la frustration en y gagnant l'amour de ses parents.

probablement ratée (Mozart ?).

Je crois que le devenir de ce masochisme (de vie ou de mort) dépend de sa capacité à se mettre au service de la relation à l'autre. Si l'adolescent renonce à son plaisir/sa souffrance dans les expériences (autoérotiques) qu'il fait avec son corps, il peut s'inscrire dans la relation à l'autre en tolérant la frustration et l'effort de travail nécessaire pour chanter, séduire, trouver du plaisir à être avec les autres. Il se confronte à son incomplétude (au renoncement de sa toute-puissance infantile), et trouve chez l'autre le moyen d'être complété. Ainsi, parce que la relation à l'autre confronte-t-elle toujours à un manque à être (principe de réalité), le sujet doit s'appuyer sur un masochisme de vie. En effet, accepter la relation à l'autre nécessite de tolérer la frustration, le manque, le déplaisir. Il s'agit d'une véritable *condamnation* à investir (Aulagnier, 1982), à laquelle ne se risque pas Pan, Écho ou Narcisse. Parallèlement, il s'agit pour l'adolescent de trouver un autre qui puisse permettre l'utilisation de ce masochisme au service de la relation, qui lui permette donc de lui renvoyer un bain de sensations, d'affects et de pensées susceptibles de lui permettre de restaurer le narcissisme atteint par le pubertaire ; d'investir des modèles identificatoires permettant des compromis entre idéaux et exigences de la réalité ; et enfin, de trouver-créer des relations d'amour et d'amitié reposant sur la reconnaissance et le respect de l'altérité de chacun, source de plaisir et de curiosité.

En outre, ces perspectives théoriques relatives à la synchronie polysensorielle à l'adolescence ouvrent aussi à des réflexions sur la pratique clinique. J'ai cherché à montrer tout au long de cet essai comment la musicothérapie analytique de groupe pouvait offrir la possibilité d'un travail d'intégration de la violence sonore pubertaire, en particulier sur les limites sonore en aidant l'adolescent à se constituer un intervalle sonore du soi plus opérant. Si la double médiation (groupale et sonore) me paraît intéressante et pertinente pour cela, il est des configurations psychopathologiques qui exigent à un remaniement du cadre. Je pense en particulier à Albert dont j'ai parlé dans le troisième chapitre. La double médiation ne lui permettait pas de canaliser sa violence sonore pubertaire ; plus les séances passaient, plus il témoignait d'un envahissement de plus en plus conséquent par le sonore. Je crois que le groupe thérapeutique, dans son cas, ne faisait qu'exacerber la porosité de son enveloppe sonore. En lui mettant à disposition une simple feuille avec des crayons de plusieurs couleurs, la dynamique s'est nettement transformée. En effet, j'ai observé qu'Albert s'en servait pour explorer les limites (les contours du support papier) tout en symbolisant, par le dessin, sa problématique des limites. Il semblerait que le recours au tactile, au visuel et au

kinesthésique, par l'intermède du dessin, l'aidait à se rassembler et d'aller, non sans difficulté, à la rencontre des autres membres du groupe sans avoir la nécessité d'ériger au préalable une muraille sonore des plus compactes. Je crois, que pour ces patients particulièrement affectés par l'entrée en fonction du pubertaire (qui renforce certainement des troubles déjà présents pendant l'enfance) la possibilité d'utiliser plusieurs médiums en même temps (chacun ouvrant des canaux sensoriels différents) serait nécessaire pour favoriser ladite synchronie polysensorielle.

*

Par ailleurs, le mythe de Pan indique un autre point : le rôle du groupe vocal familial dans l'édification de l'identité sonore. Pan fait face soit à l'absence de la voix-mère (il ne l'a pas juste perdu, elle n'est jamais venue), soit à l'excitation du chœur des muses (les dieux de l'Olympe qui jouissent de son arrivée). J'ai alors exploré cette piste des reconfigurations du groupe vocal familial à l'orée du pubertaire. En élargissant cette notion, j'ai cherché à montrer qu'à l'adolescence, c'est l'ensemble du *corps sonore familial* qui se génitalise et, dès lors, nécessite un traitement psychique. Les transformations du corps sonore familial sont certes radicales, mais nécessaires pour accueillir en soi ce nouveau venu qu'est l'adolescent. À défaut de ces transformations, c'est la nécessité de se protéger par et dans la violence (sur soi-même, sur la famille ou, par déplacement, sur l'environnement) qui prend le dessus sur la nécessité de se subjectiver. Aussi, les transformations pubertaires du groupe vocal familial impliqueraient des remaniements sur sa scène interne (le plurivocalisme interne). Le cas de Daniel m'a amené à l'hypothèse de la nécessité à faire le deuil des imagos parentales infantiles, ou plutôt de devoir s'y rendre sourd. En effet, le retour par l'hallucination des voix parentales témoigneraient en la nécessité à (re)constituer un « point sourd » (Vivès, 2014a) à l'adolescence. De plus, l'analyse des groupes de musicothérapie m'a amené plus loin dans les strates des remaniements du plurivocalisme interne : l'entrée en fonction du pubertaire engagerait un retour vers/du groupe vocal familial originaire (la voix-mère) dont il faudrait se déprendre pour faire émerger sa propre voix.

Là encore, on a vu le rôle de la musique pour aider l'adolescent à se (re)constituer ce « point sourd », afin de se rendre sourd autant à la génitalisation du corps sonore familial trop excitante qu'aux voix parentales internalisées. De même, une certaine lecture du cas d'Arthur Rimbaud (Corcos, 2017) a invité à penser que l'écriture poétique pouvait aider dans ce

processus. De manière plus générale, j'ai cherché à montrer comment la musique et la langue *à* l'adolescence s'inscrivaient comme deux modalités de ce que j'ai nommé le *sonore adolescens*. Celui-ci tirerait ses racines de la *violence sonore pubertaire* tout en favorisant son intégration, c'est-à-dire qu'il constituerait des modalités de traitement des transformations du corps sonore. Toutefois, le *sonore adolescens* (dans ses deux modalités) reposerait toujours sur une ligne de crête entre créativité et destructivité, entre plaisir et souffrance, et, dès lors, ne présumerait en rien d'une transformation subjectivante de la violence sonore. Lucas, le pianiste de jazz, Anna, la poétesse, ou encore Pan, le joueur de syrinx, témoignent de cette double valence du sonore adolescens et que sa potentialité sublimatoire dépendrait nettement de sa capacité à se mettre au service de la rencontre avec l'autre-sexe (à l'intérieur et à l'extérieur de soi) : la création de soi est toujours (et avant tout) une *co-création de soi*.

Finalement, je crois que toutes les variations de la violence sonore pubertaire amènent (dans leurs différences) à un même point : *pour l'intégrer, le sujet serait « condamné à investir »* (Aulagnier, 1982). Cela semble bien être le cas concernant l'intégration des rythmes pubertaires tout comme celle de la voix génitale. Du côté des rythmes pubertaires, si ceux-ci impliquent une entrevue avec le réel de la mort, l'investissement d'autres objets permet à l'adolescent de s'inscrire dans un travail d'historicisation et *vice versa*. De même, que la voix génitale, parce qu'elle impliquerait une force d'attraction majeure vers la sexualité génitale, nécessite la rencontre avec un objet *adéquat* pour tolérer et accepter l'identité sexuée qu'elle (la voix) impose. Le corps pubère, malgré toute la violence qui agit en son sein, annonce aussi le temps d'une floraison du champ (et du chant) du désir qui invite l'adolescent à la rencontre avec l'autre dans une complémentarité précieuse entre l'activité (touché, désiré) et la passivité (être touché, être désiré, prendre du plaisir) – même si cela comporte de sacrés risques narcissiques.

En outre, pour désirer, aimer d'autres personnes et se souvenir des épreuves passées, « *il faut être sûr qu'on a le droit de changer d'objet* » (Aulagnier, 1984). D'où le rôle de l'environnement, des parents, je dirai du groupe vocal familial, pour se faire l'écho (non identique) *dans la tendresse* de la violence sonore pubertaire. Soumis à un miroir sonore absent (ou plutôt dépourvu de sa qualité de transformation) ou à un chœur des muses ô combien source d'excitation, le dieu bouc est privé *de* parole lorsque, dans ses (més)aventures adolescentes, il va à la conquête de l'objet d'amour. La syrinx apparaît quand s'échappe l'objet de son désir Syrinx, formant alors un substitut de la toute-puissance infantile (objet d'emprise et de fécondation coupée de l'objet) et laissant résonner, à travers les générations,

la complainte mélancolique de n'avoir jamais réussi à *trouver* l'objet. Aussi, la petite sirène, devant l'impossibilité à s'identifier à des figures féminines génitales (dans le conte) ou à se déprendre d'un père incestueux et emprisonnant (dans le film) est, dans sa conquête amoureuse, privée de voix pour chanter son désir. Car, la *passe* pubertaire, le passage de l'objet incestueux à l'objet d'amour adéquat, ne peut se faire sans le concours du *soutien narcissique parental* (Marty, 1997b). Le groupe de pairs, comme le film d'animation de la petite sirène l'illustrerait à mon sens, peut jouer ce rôle. À défaut, et je crois que c'est ce qui apparaît dans l'ensemble des cas cliniques, il reviendrait au thérapeute (et/ou au groupe thérapeutique) de jouer cette carte, d'être cet « objet parental de transfert » (Gutton, 1996, 2000a), celui pour lequel l'enfant pubère accepte de devenir adolescent.

Au terme de ce travail, je pense que l'un des fils rouges qui s'y est constitué concerne mon intention de rendre le thérapeute plus sensible aux manifestations sonores que donnent à entendre les adolescents, qui sont la plupart du temps survolées, si ce n'est pas entendues, peut-être même refoulées (preuve en est de la discrétion, si ce n'est du silence, que l'on constate à ce sujet dans la littérature psychanalytique)[345]. Finalement, je crois que mon souci était de proposer une conceptualisation du vécu sonore à l'adolescence afin qu'elle puisse servir d'*outil de travail*, pour moi-même c'est certain, mais aussi pour tout clinicien d'adolescents, que ce soit dans le cadre d'une psychothérapie ou d'une musicothérapie. Je crois avoir pu montrer, à travers les cas cliniques, dans quelle mesure écouter la relation que l'adolescent entretient avec son identité sonore peut offrir une voie d'accès à l'inconscient. Les cas cliniques témoignent de la palette psychopathologique qui se fait entendre par et dans le sonore : d'une voix faussée, du côté d'une angoisse de perte, à un trouble respiratoire, du côté des angoisses de mort, jusqu'à une voix cachée, témoin de la force d'attraction génitale, en passant par un unisson irréalisable, signe de la recherche du paradis perdu auquel il ne faudrait surtout pas avoir accès. Si je souscris pleinement à la proposition de F. Marty selon laquelle « ce combat furieux de la voix [les troubles de la mue] nous montre le chemin qu'accomplit l'adolescent pour accompagner psychiquement la génitalisation de son corps » Marty, 1996, p. 171), j'ai souhaité pousser l'hypothèse un peu plus loin, déjà en indiquant que « ce combat furieux » pouvait s'entendre chez la fille, mais surtout que celui-ci pourrait être relatif, au-delà de la voix, à la *violence sonore pubertaire* et à ses modalités d'intégration, le *sonore adolescens*. Autrement dit, il me semble que la notion d'identité sonore contribue à

[345] Je souscris pleinement à la réflexion de M. Brody-Baudin (2018) quand elle dit que les hésitations et les réserves quant à l'analysabilité des expressions sonores du corps relèvent de la « résistance »

enrichir « l'instrument d'écoute » (Estellon, 2011) du thérapeute (d'adolescent). Bien sûr, en montrant comment l'écoute de l'identité sonore, et (surtout) de ses troubles, pouvait servir d'outils de travail pour la clinique, ma proposition ne se souhaite pas « généralisable » à une compréhension de la psychopathologie de l'adolescence. Seulement, témoigner de l'intérêt de l'écoute de cet autre champ de la subjectivité des patients, d'une écoute *au cas par cas*.

En outre, je pense que cet outil de travail peut s'offrir comme objet de médiation entre l'adolescent et son thérapeute. Le passage par le corps sonore peut s'offrir comme une voie pour rechercher avec le patient à éclairer cet inconnu en lui, ô combien source de souffrance, auquel l'entrée en fonction du pubertaire le confronte. Dans mon travail clinique, j'ai pu remarquer que de témoigner au patient cette écoute spécifique pouvait créer un léger décalage, source de *surprise* du côté de l'adolescent, l'amenant à s'interroger et s'intéresser à l'inédit pubertaire de ses sensations corporelles. Avec son thérapeute, l'adolescent pourrait trouver des représentations indispensables pour mieux appréhender les transformations de son corps sonore et ainsi s'offrir l'occasion d'une rencontre avec sa vie psychique, se penser pouvant même devenir un plaisir. Ce fût, entre autres, le cas pour Pierre. Aussi pour ces jeunes filles confrontées à la mue de leur voix (Harmonie, Diane), d'autant plus aux prises avec un irreprésentable que le *socius* n'en dit rien. Il s'agit ainsi, à travers la voie du sonore, de proposer un cadre à l'adolescent susceptible de lui permettre progressivement de s'interpréter lui-même, se dégageant de ce fait du discours du porte parole, de la puissance de la voix parentale, et de développer une capacité réflexive lui permettant d'être en relation sereine avec lui-même et avec son environnement.

Je pense à un jeune adolescent de treize ans, venu consulter après une énième exclusion de son collège, qui a démarré sa première séance en disant « C'est pas juste, c'est tout le temps moi qui me fait avoir… C'est juste parce que je parle plus fort que les autres ». À tort ou à raison, je ne lui ai pas demandé ce qu'il disait pour se faire exclure, je lui ai demandé si lui s'entendait parler plus fort que les autres. Il fût extrêmement surpris et se mit à réfléchir pour me dire qu'« au fond » il ne croit pas, il a juste l'impression de parler comme les autres et d'ailleurs « c'est vrai [qu'on] lui dit souvent [qu'il] ne sait pas chuchoter » (on pourrait ici entendre une problématique dans les limites sonores du soi). Je crois que ma question a suscité un mouvement d'introjection, là où, en lui demandant par exemple ce qu'il pouvait dire, cela aurait sans doute exacerbé le mouvement projectif (« je suis pas le seul à dire des gros mots, les autres aussi, je suis le seul à me faire avoir et punir, c'est pas juste »).

Là, il s'intéresse à ce qui de lui est subjectif : « contrairement aux autres », lui ne sait pas chuchoter, lui parle fort, lui à cette *voix* (c'est peut-être « pas bien », mais ça lui appartient). Je lui renvoie alors qu'il y a peut-être quelque chose en lui qu'il ne maîtrise pas mais qui aurait besoin de sortir. Il n'est pas d'accord avec moi, car, selon lui, « c'est culturel : les arabes parlent forts, c'est tout ». Quand même… il ne fallait pas aller aussi loin dès la première séance. Toujours est-il qu'à la deuxième séance, il me dit : « c'est peut-être quelque chose de culturel, en tout cas, j'ai remarqué qu'à la maison tout le monde parle très fort, surtout ma mère » (le mouvement réflexif perdure, *entre les séances*, et s'étend jusqu'au fonctionnement familial). « Mais du coup, poursuit-il, c'est à cause de ma famille si je parle fort comme ça » (le mouvement projectif revient). Je lui renvoie qu'ici en tout cas il ne parle pas fort. « Oui, c'est pas pareil, ici je suis tout seul, puis j'ai pas besoin de crier pour me faire entendre, vous, vous êtes bien silencieux ».

En effet, je crois que pour que le corps sonore puisse s'exprimer (sans violence), il faut que le silence se fasse (ce que la position d'écoute analytique offre) :

> C'est alors, muet dans la langue de l'autre, qu'il peut entendre les murmures de l'« autre scène », deviner quelques traits de la chose muette que le discours conscient de l'analysant essaie répétitivement de cacher et de laisser dans l'inouï et l'inaudible. (Gómez Mango, 2007, pp. 63-64).

Notre chemin nous amène ainsi à un dernier point de discussion relatif à la fonction du silence dans l'intégration de la violence sonore pubertaire.

*

« *Plus que le bruit, le silence est l'ennemi juré de l'homo communicans, sa terre de mission* » (Le Breton, 1997, p. 13).

Après avoir fait résonner dans l'écritoire la violence sonore pubertaire, l'arrivée du *silence* convoque presque un paradoxe. D'ailleurs, c'est en partant de l'expérience de J. Cage que j'ai introduit les enjeux de la violence sonore, car *le silence n'existe pas*, « le silence est un vacarme assourdissant » (Quignard, 1996, p. 283). Mais, il s'agit du silence *acoustique*, je crois que *psychiquement*, il est indispensable.

En musique, de nombreuses formes sont données au silence, cependant, comme le

pointe très justement É. Lecourt, s'il est bien « appréhendé dans sa « quantité », sa durée, voire sa nécessité biologique [la reprise du souffle], ses qualités échappent encore à ces constructions » (Lecourt, 1987, p. 235). Et pourtant la qualité du silence est plus que travaillée par le musicien : comment faire résonner un silence pour que ceux qui l'écoutent comprennent que c'est la fin de l'œuvre ? Je crois que tout musicien, en concert (plutôt dans la musique dite savante), a vécu ce moment redoutable où lorsque le silence est posé, il est confronté à l'attente : ont-ils compris ? Vont-ils applaudir ? Et le bruit survient. Le silence est tout aussi insupportable, confrontant à la surprise, que nécessaire pour que l'altérité advienne. S'il est certain que la musique interprétée est une adresse à l'autre, pendant son interprétation le musicien est seul face à ses doigts, sa mémoire, son écoute (ingrédients de sa performance musicale) et seul le silence offre à l'autre un espace pour se faire entendre.

Cette introduction musicale m'amène à soumettre à discussion un ensemble de questionnements sur le rôle du silence dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. Le vacarme du sonore pubertaire n'émerge-il pas entre deux silences ? La première et la seconde latence. Le chaudron du Ça bouillonne avec l'entrée en fonction du pubertaire et fait tomber, dans un vacarme assourdissant, le couvercle que la première latence avait posé. Toutefois, il va bien falloir reposer le couvercle, car la tâche de l'*adolescens* (cette seconde latence) est de désexualiser les figures et les fantasmes de l'Œdipe pubertaire. L'apparent déclin du complexe d'Œdipe de la première latence devient inévitable pour que l'enfant pubère rentre dans cette seconde latence qui l'amène à l'adultité. Quel rôle alors pour le silence ?

À l'occasion de ce point de discussion, je propose de dégager plusieurs enjeux du silence dans l'intégration de la violence pubertaire. Dans ma proposition relative au *sonore adolescens*, on a vu que ses deux modalités (la musique et le langage) s'inscrivent sur une ligne de crête entre violence et créativité et, dès lors, qu'ils ne présument en rien à l'intégration de la violence sonore pubertaire. Je prendrai la même précaution avec la question du silence, car lui aussi nage entre ces deux eaux.

Le Soi du nourrisson a besoin d'être trempé dans le bain sonore maternel pour pousser en toute sécurité. Dans ces premiers temps, le silence serait une violence, et on connaît les effets de la dépression qui laisserait la mère *sans voix*. Pan est confrontée à cette violence du silence maternel, mais non pas au silence absolu (loin de là). En effet, Pan, peut-être pire encore qu'avec une mère sans voix, est sujet à la résonnance de ses propres cris de terreur. À

mon sens, le mythe de Pan témoigne que la présence sonore ou l'absence silencieuse ne peut se jauger dans sa quantité mais dans sa qualité à bercer le nouveau-né dans un bain *d'affects*. Le sonore fait enveloppe parce qu'il est emprunt d'affect qui résonne chez l'*infans* et trouve le chemin du narcissisme pour le renforcer, et ce dès la « première caverne sonore ». C'est bien dans le silence maternel que l'enfant, seul dans son berceau, fait résonner sa voix. Le silence serait dès lors nécessaire pour que la subjectivité (*sa* voix) survienne. La proposition du « point sourd » de J.-M. Vivès (2014a) va dans ce sens. Toutefois, si « l'éloquence de l'enfant est à la mesure du silence de la mère » écrit M. Corcos (2017, p. 202), l'adolescent Pan paye le prix d'un silence au vacarme assourdissant (comme Peter ?). Le *rugissement* pubertaire ne serait-il pas plus fort à la mesure du silence de l'environnement et/où de sa jouissance sonore démesurée ? Deux destins pour un même but : que ce soit dans le silence (dépressif) ou dans l'excitation (maniaque), l'environnement ne pourrait se faire l'écho (canalisateur et transformateur) de la violence sonore pubertaire. Alors, la violence sonore s'érigerait en rempart contre la violence du silence. Il me semble que c'est ce dont témoigne le mythe de Pan : dans ses (més)aventures adolescentes, il ne peut laisser à l'autre l'espace d'un silence pour pouvoir le toucher et être toucher, sans que le sonore ne prenne toute la place (jusqu'à posséder l'autre). Je crois qu'il en est de même pour Écho : l'écholalie empêche la survenue du silence après la parole de l'autre, nécessaire pour que sa voix puisse advenir. Écho remplirait le silence pour risquer l'absence de désir de l'autre, comme ce fût le cas avec Narcisse. Il me semble que deux fonctions du silence apparaissent à travers ces mythes, celle du traitement de la perte et celle du traitement de la passivité. J'y reviendrai un peu plus loin.

J'ai toujours été surpris par la dichotomie dans les groupes de musicothérapie entre le temps de jeu et le temps de verbalisation : d'un côté, le silence n'existe presque pas, les improvisations sont remplies par les sons pendant les cinq minutes de son exécution (jusqu'à atteindre, dans de nombreuses improvisations, la suture sonore[346]). De l'autre, le silence envahit l'espace – et, là, selon les groupes le silence peut être particulièrement persécutant. Ce peut être un silence qui sonne comme un refus (« j'ai *rien* à (en) dire ») mais aussi un silence qui témoigne de l'absence de toutes possibilités de symbolisation secondaire (« je *ne peux* rien (en) dire »). Comment comprendre le remplissage sonore d'un côté, et l'absence de son

[346] Notion de musicothérapie analytique de groupe (Lecourt, 2007b) qui désigne une production martelée dans un volume sonore élevé par les membres du groupe. Pour É. Lecourt il s'agit d'une réaction défensive nécessaire pour sauvegarder une enveloppe sonore groupale particulièrement menacée.

(un silence plus ou moins assourdissant) de l'autre ? Il est certain que chaque groupe a sa propre réponse. Et le contre-transfert peut informer : pour le thérapeute le silence peut être particulièrement agaçant, reposant ou encore annihilant. Je pense au groupe MAG3 où, lors des longs silences pendant les temps de parole, j'avais l'impression d'être vidé de toutes pensées, de tout affects, de toutes possibilités de représentations, tout en ayant peur que la moindre parole que je prononcerais soit violente. Le silence là semble autant témoigner de l'absence de capacité représentative et réflexive que d'une lutte contre la mise en représentation, contre l'interprétation (maternelle ?). Le silence de Carl m'a paru plus « traitable » : une fois que lui était confirmée que le groupe thérapeutique pouvait lui servir d'espace pour (se) penser, il a commencé à prendre du plaisir à jouer, à penser et à nous livrer ses pensées. Le silence de Clara, lui, fût bien plus « intraitable » : d'un « je ne peux rien en dire », on est passé à un « j'ai rien à dire », puis, à la fin du groupe : « il y a des choses auxquelles je pense mais je ne veux pas les dire ». Derrière le silence se cacherait-il un interdit de penser ? Puis, un interdit à communiquer ses pensées ? Si le « droit au secret » est indispensable pour pouvoir penser (Aulagnier, 1976), le secret peut aussi s'enfermer dans une crypte barricadée par le silence, empêchant de *se* penser. Il y a peut-être une histoire transgénérationnelle, une histoire de crypte et autres fantômes, chez Clara. De fait, je ne peux faire l'économie de penser mon départ de l'institution, et donc de l'arrêt du groupe, qui a peut être contribué à la « faire taire ».

Là encore, le silence serait en rapport avec le traitement de la perte. Si le silence des organes réveille les angoisses de mort, peut-être que l'on pourrait réentendre la bruyance de la respiration et des battements cardiaques de Pierre comme la confirmation de son existence suite au traumatisme pubertaire. « Être en silence, écouter, interpréter […] c'est en ce sens, faire repos au corps pour délivrer les morts de l'oubli », dit P. Fédida (cité par, Corcos & Smith, 2008, p. 342). Je crois qu'il parle du silence de l'analyste, celui qui est « le *lieu* d'avènement de la parole elle-même » (Fédida, 2007, p. 173). Le silence de l'analyste me paraît être « sonore » pour le patient, car il y projette ses représentations, ses souvenirs, ses *voix*. Il en serait de même du côté de l'analyste, écoutant et pensant (jusqu'à la sidération) le silence de ses patients. De la mélancolie à la « dépressivité » (Fédida, 2001), le spectre des possibles paraît large pour appréhender les couleurs du silence.

Le silence invite la parole, le bruit incite au silence.

Je repense à Clémence, celle qui dans les premières séances du groupe refusait de

jouer : « faut dire que j'ai grandi dans une famille nombreuses ». Le silence peut s'inscrire comme le *négatif* de la muraille sonore, une muraille aphone. La bruyance génitale du corps sonore familial inciterait à « se taire », à mettre sous silence la violence sonore pubertaire à défaut de son traitement par le silence ? C'est un point que je n'ai pas soulevé dans l'étude relative aux réaménagements du groupe vocal familial : le deuil des voix parentales (dans le plurivocalime interne) n'exigerait-il pas à un traitement du silence ? S'y rendre sourd empêcherait la survenue du silence, parce que la surdité implique une force psychique particulièrement couteuse. Dès lors, il faudrait discuter la notion de « point sourd » (Vivès, 2014a) à l'adolescence. La surdité, contrairement au silence, pourrait conduire à l'évitement de la conflictualisation avec ces voix parentales internalisées (les voix du surmoi). On ne serait pas tant du côté d'un désinvestissement, nécessaire au travail de perte, qu'à un contre-investissement, tellement coûteux qu'il empêcherait toute possibilité d'une conflictualisation trophique pour faire émerger *sa* voix. Ainsi, pourrait-on entendre le surinvestissement (maniaque) de la musique chez Pan comme l'impossibilité à traiter le deuil de la perte d'une mère sans voix. La musique, dans sa violence, servirait-il de *sourdine* à défaut d'un traitement psychique du silence ? Les sons « de plus en plus fort » que Lucas fait sortir de son piano, pour réduire sa sœur au silence et attirer ses parents, pourraient en être une illustration. En effet, à défaut d'un deuil dans et par le silence des objets parentaux infantiles, Lucas fait beaucoup de bruit. La violence sonore lutterait contre la violence du silence qu'exige le deuil du soi infantile. Les voix *hallucinées* n'en seraient-elles pas le signe pathologique paradigmatique ? La voix-mère de Daniel ne le quitte jamais. Chez ces patients hallucinés, le silence n'existe (vraiment) pas. Seule la muraille musicale permet de mettre au silence ces voix, tout en remplissant un espace vide, empêchant que ne s'y forme « l'hallucination négative » et donc l'édification de sa subjectivité (Green, 1983b). « *Le vide serait-il l'amnésie d'un deuil ?* » (Fédida, 1975, p. 101). Deuil de l'enfance et de ses objets auquel contraint l'entrée en fonction du pubertaire ?

Faire place au silence, à un silence suffisamment bon, serait signe de la capacité à se laisser surprendre par l'autre et, donc, à se laisser toucher. À l'inverse, quand on a, comme Pan, vécu la détresse de la passivation, on « a la rage » (Marcelli, 2016) et on se défend corps et âme pour ne pas être touché par l'autre. De ce fait, on contrôle tout, on est vigilant à tout, voire même on *touche à tout* (Pan) pour surtout ne jamais se laisser surprendre. L'hystérique est toujours pseudo surprise, l'état limite ne l'est jamais (Marcelli, 2000b). Exactement comme l'investissement du sonore témoignerait de la problématique psychique de

l'adolescent, son investissement du silence (l'autre face de la pièce) et sa qualité (d'un silence suffisamment bon laissant une place à la surprise et à l'écoute, à un silence impossible) pourraient nous renseigner de la même façon. Dans un cas comme dans l'autre, *le silence fait du bruit*, parce qu'il est à entendre en rapport avec l'identité sonore. Les jeunes adolescents dont j'ai parlé tout au long de ce travail témoigneraient de l'impossibilité à octroyer une place suffisamment bonne au silence et donc, à la surprise. Peut-être que le rôle du thérapeute d'adolescent se situe aussi du côté de la transmission qu'être surpris est une véritable source de plaisir ?

Je reviens au silence comme (paradoxalement) « muraille sonore ». Peut-être aussi que ce silence protège de la bruyance du sexuel génital pour mieux l'éviter (et je pense à Clémence mais aussi à Clara). Il me semble que c'est ainsi que l'on pourrait entendre certain cas de mutisme d'adolescent. Face à ces patients, je suis toujours surpris des représentations très sexualisées qui me viennent et qui remplissent le silence. En serait-ce un signe ? Le silence *contre* le corps sonore, pour éviter que de lui ne s'ébruite la présence du corps étranger (le sexuel génital). En tout cas, poser cette question me permet de réentendre les différents cas de lutte contre la survenue de la *voix génitale*. Dans ces cas, on pourrait entendre qu'un *silence sonore* tente d'effacer ce qui de la voix fait entendre l'irruption du sexuel génital. Sous ses différentes formes (cachée, faussée, hallucinée), il s'agit de *faire taire* la voix génitale. Si celle-ci invoque une *force d'attraction* (de l'autre vers soi), elle me semble directement à voir avec le traitement de la passivité, entendue sur le registre de l'*adolescens*, c'est-à-dire de prendre du plaisir à être désiré par l'autre (que l'on désire). Je crois que ça convoque bien la question du silence. En effet, pour laisser l'autre nous *toucher*, il faut pouvoir se laisser surprendre. Or, pour que la surprise jaillisse, il faudrait que le silence se fasse, laissant à l'autre la possibilité de venir y prendre la place. De même qu'accepter le silence de l'autre, c'est se confronter à ce qui de lui est inatteignable, cet inconnu de lui, et par écho, de soi. Écho est une infirme du silence, l'écart entre elle et l'autre ne peut s'édifier, elle ne peut qu'être « l'écho du désir » (Lafond, 1991). De même on peut penser que pour Pan, le silence de l'autre est si insupportable (le renvoyant au silence maternel ?) qu'il doit l'envahir, le posséder par la violence sonore. Possédant l'autre, s'aliénant avec lui, aucun intervalle (sonore) ne peut s'établir pour que chacun puisse assumer sa différence. Or, la continuité d'existence de l'adolescent « n'est assurée que par l'assomption d'une différence éprouvée au plus profond de lui même » (Konicheckis, 1999, p. 147).

Ainsi, le *silence adolescens* se substituerait-il à la *violence sonore pubertaire*. Si

« parler dans le silence de l'autre, c'est interpréter et c'est accepter la violence de l'interprétation, c'est aussi toucher autrui par la voix » (Aulagnier, 1975), pour se laisser toucher par la voix de l'autre, il faudrait donc tolérer la présence du silence, au risque, si l'on suit P. Aulagnier, de se confronter à *la violence de l'interprétation*. Je crois que cette considération invite à nouveau à questionner la place du masochisme dans l'intégration de la violence pubertaire. Pour se construire une identité sonore stable, il me paraît indispensable que l'environnement (le groupe vocal familial) tolère, accepte (voire même transforme en plaisir ?), en tout cas supporte le déplaisir que suscite le fait d'écouter l'enfant, ses cris, ses joies, ses peines, qui témoignent de sa différence. Plus encore, l'environnement doit vivre la tristesse de se rendre compte que l'enfant accède à la différence, à un droit au secret. On peut dès lors se poser la question des destins de ce masochisme à l'adolescence dans les remaniements de son identité sonore et la nécessité pour son environnement de supporter l'inédit du corps sonore pubertaire.

Je repense à Pierre dont les troubles respiratoires étaient perçus par son environnement non comme signe de la nouveauté pubertaire mais comme signe de maladie. Je repense aussi à ce patient de vingt-et-un an dont la grosse voix était insupportable à tolérer pour sa mère. De même, Diane et ses cris perçant. Encore, Lucas et les sons de son piano. Pour ces patients, et certainement pour toutes celles et ceux dont j'ai parlé au sein de cet essai, on peut se demander si leur violence sonore pubertaire signe d'un changement, de l'accès potentiel à un Je identifiant, suscite un déplaisir impossible à supporter pour l'environnement et qui, dès lors, reste à cet état de violence. Ces cris adolescents ne sont probablement pas écoutés et entendus par et dans le groupe vocal familial (l'ont-ils été pendant la prime enfance ?) et, ainsi, il revient au thérapeute d'y tendre l'oreille. Mais, lui aussi, se doit de supporter, non sans un certain degré de masochisme, la bruyance du génital, du plus silencieux au plus bruyant. Il m'a fallu, et il me faut encore, supporter les longs silences des adolescents (en individuel ou en groupe) autant que l'intensité du volume sonore des improvisations, cette « cacaphonie » comme David le formulait un jour dans le groupe (beau cadeau !) ; « Comment vous faites pour supporter ça ? », me demandait Marc. Certainement par l'écriture qui, elle, invite au silence.

Conclure par le silence, c'est confirmer que celui-ci, loin de confronter au vide, ouvre la porte vers un espace où la pensée peut advenir.

BIBLIOGRAPHIE

Abécassis, J. (2004). *La voix du père*. Paris : PUF.

Abécassis, J. (2005). Voix et paternité. In M.-F. Castarède et G. Konopczynsci, *Au commencement était la voix* (pp. 137-144). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Abensour, L. (2007). L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité. *Revue Française de Psychanalyse*, *71*(4), 1061-1076.

Abitbol, J. (2005). *L'Odyssée de la voix*. Paris : Flammarion, 2013.

Abraham, K. (1924). Mélancolie et névrose obsessionnelle. Deux étapes de la phase sadique-anale du développement de la libido (I. Barande, Trad.). In, *Œuvres complètes, t. II, 1915-1925*. Paris : Payot, 1966.

Aichhorn, A. (1923). L'éducation en maison de correction (trad. fr.). In F. Houssier et F. Marty (dir.), *August Aichhorn : cliniques de la délinquance* (pp. 89-115). Nîmes : Champ social éditions, 2007.

Ajuriaguerra (de), J. (1962). Le corps comme relation. In F. Joly, G. Labes, *Julian de Ajuriaguerra et la naissance de la psychomotricité, vol. I* (pp. 163-183). Montreuil : Éditions du Papyrus, 2008.

Altmann de Litvan, M. (2008). Berceuses, rythmes et synchronies dans la relation mère-bébé. In M. Altmann de Litvan (dir.), *La berceuse* (pp. 27-51). Toulouse : Éditions érès.

Ameisen, J.-C. (2012). *Sur les épaules de Darwin. Les battements du temps.* Paris : France Inter/Les liens qui libèrent.

Ameisen, J.-C. (2013). *Sur les épaules de Darwin. Je t'offrirai des spectacles admirables.* Paris : France Inter/Les liens qui libèrent.

Ameisen, J.-C. (2014). *Sur les épaules de Darwin. Retrouver l'aube.* Paris : France Inter/Les liens qui libèrent.

Amphoux, P. (1993). *L'identité sonore des villes européennes* [Rapport de recherche].

Grenoble : Cresson/IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit).

Anakesa Kululuka, A. (2001). Du fait gestuel à l'empreinte sonore. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, 221-236.

Andersen, H. C. Andersen (1837). La petite sirène (D. Soldi, E. Grégoire, L. Moland, Trad.). In *La petite sirène et autres contes* (pp. 29-60). Paris : Flammarion, 1970.

Anzieu, A. (1987). L'hystérie : enveloppe d'excitation. In D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques* (pp. 135-162). Paris : Dunod, 2000.

Anzieu, A. (1989). *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*. Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1975). *Le groupe et l'inconscient*. Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1976a). L'enveloppe sonore du soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 161-179.

Anzieu, D. (1976b). Introduction à la traduction française. In L. Grinberg, D. Sor, E. Tabak de Bianchedi, *Introduction aux idées psychanalytiques de Bion* (E. Ribeiro Hawelka, Trad.). Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1976c). Devenir psychanalyste aujourd'hui. In D. Anzieu, R. Kaës, *Le travail de l'inconscient* (pp. 230-268). Paris : Dunod, 2009.

Anzieu, D. (1982). Sur la confusion primaire de l'animé à l'inanimé, un cas de triple méprise. In D. Anzieu, R. Kaës, *Le travail de l'inconscient* (pp. 302-311). Paris : Dunod, 2009.

Anzieu, D. (1983a). Introduction à l'étude des enveloppes psychiques. In D. Anzieu, R. Kaës, *Le travail de l'inconscient* (pp. 358-374). Paris : Dunod, 2009.

Anzieu, D. (1983b). À la recherche d'une nouvelle définition clinique ou théorique du contre-transfert. In D. Anzieu, R. Kaës, *Le travail de l'inconscient* (pp. 490-500). Paris : Dunod, 2009.

Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.

Anzieu, D. (1987). Préface. In M.-F. Castarède, *La voix et ses sortilèges* (pp. 7-9). Paris : Les Belles Lettres, 1991.

Anzieu, D. (1990). *L'épiderme nomade et la peau psychique*. Paris : Aspygée.

Anzieu, D. (1993). Le Moi-peau familial et groupal. In D. Anzieu, R. Kaës, *Le travail de l'inconscient* (pp. 397-406). Paris : Dunod, 2009.

Anzieu, D. (1994). *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris : Dunod, 2013.

Aron, A. (2015). *La voix genrée, entre idéologie et pratique. Une étude sociophonétique* (Thèse de doctorat en phonétique). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Assoun, P.-L. (2001). *Le regard et la voix*. Paris : Economica, 2014.

Atienza, R. (2009). *L'identité sonore urbaine. Recherche sur l'incorporation critique du concept d'identité sonore dans l'élaboration du projet urbain* (Thèse de doctorat en urbanisme / architecture). Université Pierre Mendès France – Grenoble 2.

Augoyard, J.-F., Torgue, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille : Éditions Parenthèses.

Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*. Paris : PUF.

Aulagnier, P. (1976). Le droit au secret : condition pour pouvoir penser. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *14*, 141-157.

Aulagnier, P. (1979). *Les destins du plaisir*. Paris : PUF.

Aulagnier, P. (1982). Condamné à investir. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 25, 309-330.

Aulagnier, P. (1984). *L'apprenti-historien et le maître-sorcier*. Paris : PUF, 2004.

Aulagnier, P. (1986). Naissance d'un corps, origine d'une histoire. In J. MacDougall, G. Gachelin, P. Aulagnier, P. Marty et al., *Corps et histoire, IVe rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1985* (pp. 99-141). Paris : Les Belles Lettres.

Aulagnier, P. (1989). Se construire un passé. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *7*, 191-221.

Avron, O. (1996). *La pensée scénique*. Toulouse : Éditions érès, 2012.

Avron, O. (1998). La voix et la parole. *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, *30*, 83-92.

Bakhtine, M. (1929). *La poétique de Dostoïevski* (I. Kolitcheff, Trad.). Paris : Editions du Seuil, 1998.

Barande, I. (1976). Le contre-transfert informé par la vocalisation. *Revue Française de Psychanalyse*, *40*(3), 541-544.

Barrie, J. M. (1911). *Peter Pan* (H. Robillot, trad.). Paris : Gallimard Jeunesse, 1988.

Baruch, C. (2009). Les pulsations de l'inconscient. *Champ Psychosomatique*, *54*, 63-70.

Beaussant C., Johnston G. (2016). Quand l'homme ne trouve pas sa voix – une étude psychologique de la mue faussée. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, *64*, 125-130.

Benenzon, R. O. (1977). *Manuel de musicothérapie* (G. Ducourneau, Trad.). Toulouse : Privat, 1981.

Benenzon, R. O. (2004). *La musicothérapie. La part oubliée de la personnalité*. Bruxelles : De Boeck.

Benghozi, J.-P. (2009). Une approche transcontenante groupale des anamorphoses de l'adolescence. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *53*(2), 41-55.

Bentata, H. (2011). La Voix de Sirène. D'une incarnation mythique de la voix maternelle. *Essaim*, *26*(1), 63-73.

Bernateau, I. (2010). *L'adolescent et la séparation*. Paris : PUF.

Berry, N. (1981). Le sentiment d'identité. *Revue Française de Psychanalyse*, *45*(3), 473-486.

Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées* (T. Carlier, Trad.). Paris : Laffont.

Bick, E. (1967). L'expérience de la peau dans les relations objectales précoces. *Les écrits de Martha Harris et d'Esther Bick*. Lorient-Larmor-Plage : Le Hublot, 1998.

Bion, W. R. (1957). Différenciation de la part psychotique et de la part non psychotique de la personnalité, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *10*, 1974, 61-78.

Bion, W. R. (1961). *Recherche sur les petits groupes* (E. L. Herbert, Trad). Paris : PUF, 1972.

Bion, W. R. (1962a). Une théorie de l'activité de pensée, (F. Robert, Trad.). In *Réflexion faite*

(pp. 125-135). Paris : PUF, 1983.

Bion, W. R. (1962b). *Aux sources de l'expérience* (F. Robert, Trad.). Paris : PUF, 1979.

Bion, W. R. (1977). Le passé représenté (J. Poulain Colombier, Trad.). In *Un mémoire du temps à venir* (pp. 191-377). Larmor-Plage : Editions du Hublot, 2010.

Birraux, A. (1996). De l'objet culturel. *Adolescence*, *14*(1), 114-119

Birraux, A. (1997). De l'utilité et des limites du concept d'identité pour le psychanalyste. *Bulletin de psychologie*, 428, tome L, 181-184.

Birraux, A. (2003). De la crise au processus. In F. Marty (dir.), *L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse* (pp. 223-242). Paris : In Press.

Blanc, A. (2015). *Psychodrame Psychanalytique et Jeu Transitionnel. Évaluation du processus thérapeutique et des effets associés auprès d'enfants en âge de latence et d'adolescents suivis en Centre-Médico-Psychologique* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Blos, P. (1967). Adolescence et second processus d'individuation. In M. Perret-Catipovic & F. Ladame (Eds.). (1997). *Adolescence et psychanalyse, une histoire* (pp. 113-150). Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Bollas, C. (1989). L'objet transformationnel (D. Goldstein, Trad.). *Revue Française de Psychanalyse*, *53*(4), 1181-1199.

Bollas, C. (2015). *Le Jour où le Soleil Explose. L'Énigme de la Schizophrénie* (J. Poulain-Colombier, Trad.). Larmor-Plage : Éditions du Hublot, 2018.

Bollas, C. (2017). *Hystérie* (H. Blaquière et al., Trad.). Paris : Ithaque.

Bollas, C., Haineault, D.-L. (1997). Un certain regard sur la psychanalyse. Rencontre avec Christopher Bollas. *Filigrane*, *6*(2), 102-112.

Bonnet, F. J. (2012). *Les mots et les sons : un archipel sonore*. Paris : Éditions de l'éclat.

Bonnet, G. (2005). *Voir – Être vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*. Paris : PUF.

Borgeaud, P. (1979). *Recherches sur le dieu Pan.* Genève : Bibliotheca Helvetica Romana XVII, Institut suisse de Rome.

Borgeaud, P. (1983). La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation. *Revue de l'histoire des religions*, *100*(1), 3-39.

Boubli, M., Konicheckis, A. (dir.) (2002). *Approches psychanalytiques de la sensorialité*. Paris : Dunod.

Bourguignon, O., Bydlowski, M. (1995). *La recherche clinique en psychopathologie. Perspectives critiques.* Paris : PUF.

Boutinaud, J. (dir.) (2016). *Image du corps. Figures psychopathologiques et ouvertures cliniques*. Paris : In Press.

Braconnier, A., Golse, B. (dir.) (2008). *Bébés-ados : à corps et à cri*. Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Braconnier, A. (2009). L'adolescence. In F. Marty (dir.), *Les grandes problématiques de la psychologie clinique* (pp. 47-63). Paris : Dunod.

Brami, J. (2012). Origines de la musique en l'homme, selon Pascal Quignard. *Revue italienne d'études françaises*, *2* (en ligne : http://journals.openedition.org/rief/827).

Brault, A. (2017a). Contre-transfert de l'écoute, écoute du contre-transfert. *La Revue Française de Musicothérapie*, *36*(1), 5-15.

Brault, A. (2017b). La musicothérapie auprès d'adolescents. In É. Lecourt & T. Lubart (dir.), *Les arts-thérapies* (pp. 103-104). Paris : Armand Colin.

Brault, A. (2018a). Le perceur d'enveloppes. De la violence sonore à l'adolescence. *Connexions*, *109*(1), 31-42.

Brault, A. (2018b). L'épistémologie psychanalytique au service de la clinique et de la recherche en musicothérapie. *La Revue Française de Musicothérapie*, *37*(1), 5-12.

Brault, A., Marty, F. (2018a). Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. *Corps & Psychisme*, *73*(1), 13-26.

Brault, A., Marty, F. (2018b). L'identité sonore à l'adolescence. *Adolescence*, *36*(2), 319-331.

Brault, A., Moro, M.-R. (2018). De l'individuel au groupe : place et fonction du rythme dans les réaménagements identitaires à l'adolescence. *La psychiatrie de l'enfant*, *61*(1), 135-

147.

Brault, A., Lecourt, É. (2019). Du sonore à la musique dans l'espace psychique des adolescents. In V. Cornalba (dir.). *L'adolescent et sa musique. D'une violence l'autre* (pp. 65-86). Paris : In Press.

Brody-Baudin, M. (2018). Avant-propos (Les bruits du corps). *Corps & Psychisme*, *73*, 5-6.

Brousselle, A., Tabery, V. (2014). Entre sexe et genre, la voie de l'opéra. *Topique*, *128*(3), 19-33.

Brun, A. (2016). Mozart (1756-1791) au rythme de sa correspondance. *Le Carnet Psy*, *200*(6), 34-39.

Brun, D. (2006). Habiter son corps. *Recherches en psychanalyse*, *6*(2), 7-10.

Brusset, B. (1988). *Psychanalyse du lien. La relation d'objet*. Paris : Le Centurion.

Brusset, B. (1993). La honte à l'adolescence. In P. Gutton (dir.), *Affliction. Monographie de la revue Adolescence* (pp. 55-75). Paris : Éditions GREUPP, 1999.

Brusset, B. (2017). Le sujet selon Raymond Cahn. *Adolescence*, 35, 1, 169-186.

Butler, J. (1990). *Trouble dans le genre* (C. Kraus, Trad.). Paris : La Découverte, 2006.

Butler, J. (2006). *Défaire le genre* (M. Cervulle, Trad.). Paris : Éditions Amsterdam.

Cabassut, J., Vivès, J. (2007). Toxico-Manie et mélo-manie du raveur : une approche psychanalytique du phénomène de la rave et de la musique techno. *Champ psychosomatique*, *48*(4), 93-107.

Cahn, R. (1991). Du sujet. *Revue Française de Psychanalyse*, *55*(6), 1353-1490.

Cahn, R. (1997). Le processus de subjectivation à l'adolescence. In M. Perret-Catipovic & F. Ladame (Eds.). (1997). *Adolescence et psychanalyse, une histoire* (pp. 213-227). Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Cahn, R. (2004). Subjectalité et subjectivation. *Adolescence*, *50*(4), 755-766.

Cahn, R. (2006). Origines et destins de la subjectivation. In F. Richard, S. Wainrib et al., *La Subjectivation* (pp. 7-18). Paris : Dunod.

Cahn, R. (2009). Discussion de la présentation. In M. Vermorel et coll., *Autour de l'œuvre de Raymond Cahn : vers un nouvel espace psychanalytique* (pp. 179-205). Paris : In Press.

Cahn, R. (2016). *Le sujet dans la psychanalyse aujourd'hui*. Paris : PUF.

Calame, C. (2013). Le chant choral des jeunes filles à Sparte. Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée. *Cahiers de Littérature Orale*, *73-74*, (en ligne : http://journals.openedition.org/clo/1935).

Canet, G., Falquet, C., Lecourt, É. (2017). Enjeux et actualité de l'étude de cas clinique de groupe dans la recherche contemporaine. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *68*(1), 165-178.

Carvahlo É. (2015). Chansons adressées à l'enfant à naitre : résonances affectives et fantasmatiques de l'aube de la parentalité. *La Revue Française de Musicothérapie*, *35*(1), 48-61.

Castarède, M.-F. (1987). *La voix et ses sortilèges*. Paris : Les Belles Lettres, 1991.

Castarède, M.-F. (1989). *Le miroir sonore. Essai sur le chœur*. Lyon : Césura.

Castarède, M.-F. (2001a). L'enveloppe vocale. *Psychologie clinique et projective*, *7*(1), 17-35.

Castarède, M.-F. (2001b). Les notes d'or de sa voix tendre. *Revue Française de Psychanalyse*, *65*(5), 1657-1673.

Castarède, M.-F. (2007a). Métapsychologie de la voix. *Champ Psychosomatique*, *48*(4), 7-21.

Castarède, M.-F. (2007b). Le rythme et la mélodie. *Spirale*, *44*(4), 39-46.

Castarède, M.-F. (2008a). La voix du père. In D. Cupa (dir.), *Image du père dans la culture contemporaire* (pp. 145-156). Paris : PUF.

Castarède, M.-F. (2008b). Chant individuel et chant choral. *La Revue Française de Musicothérapie*, *28*(1), 43-48.

Castarède, M.-F. (2009). Le rythme et la voix. *Champ psychosomatique*, *54*(2), 27-34.

Castarède, M.-F. (2011). La musique et le chant à l'adolescence. L'adolescence et le sonore. In P. Attigui (dir.), *L'art et le soin* (pp. 129-134). Bruxelles : De Boeck Supérieur.

Castarède, M.-F. (2017). La voix et l'affect d'existence. *Revue française de psychosomatique*, *52*(2), 95-110.

Castarède, M.-F., Konopczynski, G. (2005). *Au commencement était la voix*. Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Chabert, C. (1983). *Le Rorschach en clinique adulte. Interprétation psychanalytique*. Paris : Dunod, 2012.

Chabert, C. (2003). *Féminin mélancolique*. Paris : PUF.

Chabert, C. (2007). Introduction. Concepts limites pour une psychanalyse des limites. In D. Anzieu, C. Chabert, *Psychanalyse des limites* (pp. 1-13). Paris : Dunod.

Chabert, C. (2011). Devenir quelqu'un. *Psychanalyse et psychose*, *11*, 69-81.

Chapelier, J.-B. (2000). Émergence et transformation de la réalité interne à l'adolescence. In J.-B. Chapelier (dir.), *Le lien groupal à l'adolescence*. Paris : Dunod.

Chapelier, J.-B. (2019). *La loi des pairs. Les psychothérapies de groupe à l'adolescence*. Toulouse : Éditions érès.

Charpy, N. (2002). La mue des adolescentes. *Revue Laryngologie Otologie Rhinologie*, *123*(5), 297-301.

Chelli, D., Chanoufi, B. (2008). Audition fœtale. Mythe ou Réalité ? *Journal de Gynécologie Obstétrique et Biologie de la Reproduction*, *37*, 554-558.

Chouvier, B. (2015). Corps, rythme et médiation. *La Revue Française de Musicothérapie*, *35*(4), 4-17.

Chouvier, B. (2016). Les voix plurielles de Pessoa. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *66*(1), 53-66.

Ciccone, A. (1998). *L'observation clinique*. Paris : Dunod.

Ciccone, A. (2001). Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques. *Cahiers de psychologie clinique*, *17*(2), 81-102.

Ciccone, A. (2005). L'expérience du rythme chez le bébé et dans le soin psychique. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, *53*, 24-31.

Ciccone, A. (2012). Rythmicité et discontinuité des expériences chez le bébé. In D. Mellier et al., *La vie psychique du bébé* (pp. 123-148). Paris : Dunod.

Ciccone, A. (2014). *La psychanalyse à l'épreuve du bébé*. Paris : Dunod.

Clancier, A. (1988). Mythe et biographie. De la clinique à la littérature. *Revue Française de Psychanalyse*, *52*(1), 51-65.

Clark, B. A., Roth, E. A., Wilson, B. L., & Koebel, C. (2013). Music therapy practice with highrisk youth: A clinician survey. *Canadian Journal of Music Therapy*, *19*(1), 66-83.

Coblence, F. (2010). La vie d'âme. Psyché est corporelle, n'en sait rien. *Revue Française de psychanalyse*, 74, 5, 1285-1356.

Cohen-Salmon, J. (2016). *Sensorialité et sensori-motricité : une approche du travail psychique chez la fille en période de latence* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Commelin, P. (1960). *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Édition du Club France Loisir.

Consoli, S. (1974a). Le mythe de la Sirène. Variantes, fantasmes sous-jacents et implications psychopathologiques (1ère partie). *L'Évolution Psychiatrique*, *34*(1), 63-89.

Consoli, S. (1974b). Le mythe de la Sirène. Variantes, fantasmes sous-jacents et implications psychopathologiques (2ème partie). *L'Évolution Psychiatrique*, *34*(2), 315-348.

Corcos, M. (2017). Je me souviens de moi… ou la mémoire de l'archaïque. In J. Bouhsira, S. Missonnier (dir.), *L'originaire et l'archaïque* (pp. 181-212).

Corcos, M., Smith, A.-M. (2008). Hommage à Pierre Fédida. *Adolescence*, *64*(2), 339-343.

Cornalba, V. (2004). *Construction du génital et le statut de la parole. De la jactance pubertaire aux théories sexuelles adultes* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Diderot.

Cornalba, V. (2005). « Wesch ma gueule » ou la jactance, une aire préparatoire au génital ? *Cliniques méditerranéennes*, *72*(2), 219-230.

Cornalba, V. (2006). S'arracher à l'attraction de la parole enchanteresse. *Topique*, *94*(1), 73-84.

Cornalba, V. (2009). Je, net et tchatche. *Adolescence*, *70*(4), 971-982.

Cornalba, V. (2014). ZikMu. *Topique*, *129*(4), 107-120.

Cornalba, V. (2019). Introduction. In V. Cornalba (dir). *L'adolescent et sa musique. D'une violence l'autre* (pp. 9-14). Paris : In Press.

Cornalba, V. (2019). L'élan vital menacé. In V. Cornalba (dir). *L'adolescent et sa musique. D'une violence l'autre* (pp. 35-63). Paris : In Press.

Cristia, C. (2018). Les bruits du cœur : entre enjeux affectifs et angoisses de mort. *Corps & Psychisme*, *73*(1), 113-125.

Cupa, D. (2007). *Tendresse et cruauté*. Paris : Dunod.

Danhauser, A. (1994). *Théorie de la musique*. Paris : Éditions Henry Lemoine.

Dayan, J., Guillery-Girard, B. (2011). Conduites adolescentes et développement cérébral : psychanalyse et neuroscience. *Adolescence*, *77*(3), 479-515.

De Candé, R. (1961). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Seuil.

De Luca, M. (2017). *Des Frontières : enjeux et travail de Frontière. De l'adolescence à l'âge adulte, de la clinique à la recherche* (Habilitation à Diriger des Recherches : Psychologie). Université Paris Descartes.

De Luca, M., Louët, E., Suarez-Labat, H. (2019). Enjeux et travail de frontière : approche métapsychologique des limites. *L'évolution psychiatrique*, *84*(1), 49-68.

De Leersnyder, H. (2007). Rythmes fondamentaux du bébé. *Spirale*, *44*(4), 33-38.

Decourt, P. (1999). L'identité et la perte. *Revue Française de Psychanalyse*, *63*(1), 1153-1164.

Deguy, M. (1981). Figurer le rythme, rythmer la figure. *Nouvelle revue de psychanalyse*, *23*, 189-198.

Dejours, C. (2001). *Le corps, d'abord*. Paris : Payot & Rivages, 2003.

Dejours, C. (2005). Le corps, comme « exigence de travail » pour la pensée. In S. Debray, C. Dejours, P. Fédida, *Psychopathologie de l'expérience du corps*. Paris : Dunod.

Denis, P. (2010). *Rives et dérives du contre-transfert*. Paris : PUF.

Denis, P. (2012). *Le narcissisme*. Paris : PUF.

Denis, P. (2013). Soi-même pour un autre, identité relative et identité absolue. In *De l'exaltation* (pp. 173-185). Paris : PUF.

Denis, P. (2016). Usages et devenir des sensations. *Revue Française de Psychanalyse*, *80*(4), 942-950.

Despinoy, M., Pinol-Douriez, M. (2002). Sensations et perceptions dans la clinique psychanalytique. . In M. Boubli et A. Konicheckis (dir.), *Approches psychanalytiques de la sensorialité* (pp. 5-26). Paris : Dunod.

Desveaux, J. (2013). Le squiggle musical. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *3*(2), 209-243.

Devereux, G. (1967a). *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris : Flammarion, 1980.

Devereux, G. (1967b). *La renonciation à l'identité, défense contre l'anéantissement*. Paris : Payot & Rivages, 2009.

Devereux, G. (1972). *Éthnopsychanalyse complémentariste*. Paris : Flammarion, 1985.

Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris : Édition du Seuil.

Douville, O. (2007). De la musique dans l'espace psychique des adolescents. *La lettre de l'enfance à l'adolescence*, *69*(3), 97-103.

Duchet, C. (2018). *Cliniques du traumatisme. Du collectif au singulier, les trois temps du soin.* Paris : Dunod.

Drweski, P., Voyatzis, J. & Robert, P. (2014). Proposition d'une méthode d'observation et de prise de note dans un groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *63*(2), 53-64.

Drweski, P. (2015). *L'identité à l'épreuve du déplacement : étude d'une population expatriée* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Drweski, P. (2017a). Esquisse d'une métapsychologie de l'identité. *Topique*, *137*(4), 109-120.

Drweski, P. (2017b). Le double étranger : une configuration du lien et de l'identité. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *69*(2), 93-102.

Dufour, D.-R., Amorim, M. (2009). Langage et adolescence. *Adolescence*, *70*(4), 941-957.

Duparc, F. (2017). Une nouvelle naissance. *Adolescence*, *35*(1), 83-100.

Erikson, E. H. (1968). *Adolescence et crise. La quête de l'identité* (J. Nass & C. Louis-Combet, Trad.). Paris : Flammarion, 1972.

Estellon, V. (2009a). Glenn Gould, magicien et médecin hypocondriaque du corps-piano, *Topique*, *109*(4), pp. 223-243.

Estellon, V. (2009b). Ecoute musicale et psychanalyse. *La Revue Française de Musicothérapie*, *29*(4), 65-70.

Estellon, V. (2011). La musique dans l'écoute psychothérapique. Essai sur l'instrument d'écoute. *Cliniques méditerranéennes*, *84*(2), 109-124.

Estellon, V. (2014). La musique des mots à l'épreuve de l'écoute en psychanalyse. *Topique*, *129*(4), 7-18.

Feder, F. (2001). Une figure du temps à l'adolescence : le temps suspendu. *Revue Française de Psychanalyse*, *65*(3), 795-805.

Federn, P. (1943). La psychologie du moi et les psychoses (A. Lewis Loubignac, Trad.). Paris : PUF, 1979.

Fédida, P. (1975). Une parole qui ne remplit rien. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *11*, 91-101.

Fédida, P. (2001). *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*. Paris, Odile Jacob.

Fédida, P. (2007). Du rêve au langage. *Annuel de l'APF*, annuel 2007, 165-199.

Feijoo, J. (1981). Le fœtus, Pierre et le loup… In E. Herbinet et M.-C. Busnel (Eds.), *L'aube des sens* (pp. 100-107). Paris : Stock.

Ferenczi, S. (1910). Mots obscènes. Contribution à la psychologie de la latence (J. Dupont, M. Viliker & P. Garnier, Trad.). In *Psychanalyse I (1908-1912) – Œuvres complètes* (pp. 126-137). Paris : Payot, 1970.

Ferenczi, S. (1915). Anomalies psychogènes de la phonation (J. Dupont, M. Viliker & P. Garnier, Trad.). In *Psychanalyse II (1913-1919) – Œuvres complètes* (pp. 168-170). Paris : Payot, 1970.

Ferenczi, S. (1916). Le silence est d'or (J. Dupont, M. Viliker & P. Garnier, Trad.). In *Psychanalyse II (1913-1919) – Œuvres complètes* (pp. 255-256). Paris : Payot, 1970.

Ferveur, C., Attigui, P. (2007). Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation. *Champ psychosomatique*, *48*(4), 23-51.

Ferveur, C. (2011). Travail de la voix et chant choral dans un atelier thérapeutique pour adolescents. In P. Attigui (dir.), *L'art et le soin* (pp. 135-141). Bruxelles : De Boeck.

Ferveur, C. (2015). Les voi(x)es de la séduction. *Enfances & Psy*, *68*(4), 103-116.

Ferveur, C. (2016). Accords et dissonances : chant choral et médiation thérapeutique. *Cliniques*, *11*(1), 46-58.

Fonagy, I. (1983). *La vive voix*. Paris : Payot, 1991.

Fraisse, P. (1974). *Psychologie du rythme*. Paris : PUF.

Franck, A. (2007). *Beauté et transfert*. Paris : Hermann.

Freud, A. (1958). L'adolescence (D. Widlöcher, Trad.). In M. Perret-Catipovic & F. Ladame (Eds.). (1997). *Adolescence et psychanalyse, une histoire* (pp. 69-100). Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Freud, S. (1894). Manuscrit E (Anne Berman, Trad.). In *La naissance de la psychanalyse, 1887-1902* (pp. 80-85). Paris : PUF, 1986.

Freud, S. (1895a). Esquisse d'une psychologie scientifique (Anne Berman, Trad.). In *La naissance de la psychanalyse, 1887-1902* (pp. 309-396). Paris : PUF, 1986.

Freud, S. (1895b). Qu'il est justifié de séparer de la neurasthénie un certain complexe symptomatique sous le nom de « névrose d'angoisse » (J. Laplanche, Trad.). In *Névrose, Psychose et Perversion* (pp. 15-38). Paris : PUF, 1973.

Freud S. (1897). Lettre 61 à Wilhelm Fliess du 2 mai 1897 (Anne Berman, Trad.). In *La naissance de la psychanalyse, 1887-1902* (pp. 173-174). Paris : PUF, 1986.

Freud, S. (1900). *L'interprétation du rêve, OCP, Vol. IV 1899-1900*. Paris : PUF, 2004.

Freud, S. (1901a). *Psychopathologie de la vie quotidienne* (S. Jankélévitch, trad.). Paris : Payot & Rivages, 2001.

Freud, S. (1901b). *Sur le rêve* (C. Heim, Trad.). Paris : Gallimard, 1988.

Freud, S. (1905a). *Les trois essais sur la théorie sexuelle* (P. Koeppel, trad.). Paris : Gallimard, 1987.

Freud, S. (1905b). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (M. Bonaparte & M. Nathan, Trad.). Paris : Gallimard, 1930.

Freud, S. (1905c). Fragment d'une analyse d'hystérie. Dora (M. Bonaparte & R. Lœwenstein, Trad.). In *Cinq psychanalyses* (pp. 1-91). Paris : PUF, 1975.

Freud, S. (1909). *Cinq leçons sur la psychanalyse* (Y. Le Lay, Trad.). Paris : Payot, 1966.

Freud, S. (1910a). *La technique psychanalytique* (A. Bermann, Trad.). Paris : PUF, 1953.

Freud, S. (1910b). Le trouble psychogène de la vision (J. Laplanche, Trad.). In *Névrose, psychose et perversion* (pp. 167-173). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1914a). Pour introduire le narcissisme (D. Berger, J. Laplanche et coll., Trad.). In *La vie sexuelle* (pp. 81-105). Paris : PUF, 1969.

Freud, S. (1914b). Remémoration, répétition et perlaboration (A. Bermann, Trad.). In *La technique psychanalytique* (pp. 105-115). Paris : PUF, 1989.

Freud S. (1915a). Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique (D. Guérineau, Trad.). In *Névrose, Psychose et Perversion* (pp. 209-218). Paris : PUF, 1973.

Freud, S. (1915b). Pulsions et destins des pulsions (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). In

Métapsychologie (pp. 11-43). Paris : Gallimard, 1968.

Frend, S. (1916-1917). *Introduction à la psychanalyse* (S. Jankélévitch, Trad.). Paris : Payot & Rivages, 2001.

Freud, S. (1917a). Deuil et mélancolie (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). In *Métapsychologie* (pp. 145-171). Paris : Gallimard, 1968.

Freud, S. (1917b). Une difficulté de la psychanalyse (M. Bonaparte & E. Marty, Trad.). In *Essais de psychanalyse appliquée* (pp. 137-147). Paris : Gallimard, 1933.

Freud S. (1918). Extrait de l'histoire d'une névrose infantile. L'homme aux loups (M. Bonaparte & M. Loewenstein, Trad.). In *Cinq psychanalyses* (pp. 325-420). Paris : PUF, 1975.

Freud, S. (1919). L'inquiétante étrangeté (M. Bonaparte & E. Marty, Trad.). In *Essais de psychanalyse appliquée* (pp. 163-211). Paris : Gallimard, 1933.

Freud, S. (1920). Au-delà du principe de plaisir (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 41-115). Paris : Payot, 1987.

Freud, S. (1921). Psychologie des foules et analyse du moi (P. Cotet, A. Bourguignon, J. Altounian, O. Bourguignon & A. Rauzy, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 117-217). Paris : Payot, 1987.

Freud, S. (1923a). Le moi et le ça (J. Laplanche, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 219-275). Paris : Payot, 1987.

Freud, S. (1923b). « Psychanalyse » et « Théorie de la libido » (J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II* (pp. 51-77). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1923c). La disparition du complexe d'Œdipe (D. Berger, J. Laplanche et coll., Trad.). In *La vie sexuelle* (pp. 117-122). Paris : PUF, 1969.

Freud S. (1924). Le problème économique du masochisme (J. Laplanche, Trad.). In *Névrose, Psychose et Perversion* (pp. 287-297). Paris : PUF, 1973.

Freud, S. (1925a). La négation (J. Laplanche, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II* (pp. 135-139). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1925b). Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes (D. Berger, J. Laplanche et coll., Trad.). In *La vie sexuelle* (pp. 123-132). Paris : PUF, 1969.

Freud, S. (1926a). *Inhibition, symptôme et angoisse* (M. Tort, Trad.). Paris : PUF, 1986.

Freud, S. (1926b). *La question de l'analyse profane* (J. Altounian, A. et O. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Trad.). Paris : Gallimard, 1985.

Freud, S. (1928). Dostoïevski et le parricide (J.-B. Pontalis, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938* (pp. 161-179). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1930). *Malaise dans la culture* (D. Astor, Trad.). Paris : Flammarion, 2010.

Freud, S. (1933). « La décomposition de la personnalité psychique », *OCP Vol. XIX 1931-1936* (pp. 140-163). Paris : PUF, 1995.

Freud, S. (1936). Un trouble de mémoire sur l'Acropole. Lettre à Romain Rolland (J. Laplanche, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II* (pp. 221-230). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1937). L'analyse avec fin et l'analyse sans fin (J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II* (pp. 231-268). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1938a). Résultats, idées, problèmes (J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Trad.). In *Résultats, idées, problèmes II* (pp. 287-288). Paris : PUF, 1985.

Freud, S. (1938b). *Abrégé de psychanalyse* (A. Berman & J. Laplanche, Trad.). Paris : PUF, 1949.

Freud, S., Breuer, J. (1895). *Études sur l'hystérie* (A. Berman, Trad.). Paris : PUF, 1990.

Freud, S., Jung, C. G. (1906-1909). *Correspondance, Tome 1* (R. Fivaz-Silbermann, Trad.). Paris : Gallimard, 1975.

Freud, S. Zweig, S. (1995). *Correspondance* (D. Plassard, G. Hauer, Trad.). Paris : Payot & Rivages.

Germain, P. (1928). La musique et la psychanalyse. *Revue Française de Psychanalyse*, *2*(4), 751-792.

Gernet, I. (2014). Destins du corps érotique à l'adolescence. *Psychosomatique relationnelle*,

3(2), 39-54.

Ghil, M. (2007). Georges Devereux, de la physique quantique à l'ethnopsychiatrie complémentariste. *Le Coq-Héron*, *190*(3), 47-54.

Gillie, C. (2006). *La voix au risque de la perte. De l'aphonie à « l'a phonie » : l'enseignant à corps perdu* (Thèse de doctorat : Anthropologie Psychanalytique et Pratiques Sociales). Université Paris Diderot.

Gillie, C. (2010). Voix crues, voix dévoyées. Les voix de la dissidence. *Insistance*, *4*(1), 121-135.

Gillie, C. (2014). *Voix éperdues*. Limoges : Solipsy.

Gimenez, G. (2002). Les objets de relation. In B. Chouvier et al., *Les processus psychiques de la médiation* (pp. 81-102). Paris : Dunod, 2004.

Givre, P. (1998). Amours musicales et musicalité des amours adolescentes. *Adolescence*, *16*(2), 203-215.

Glaser, B. G., Strauss, A. L. (1967). *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative.* Paris : Armand Colin, 2010.

Godbout, R., Huynh, C., Martello, É. (2010). Le sommeil et les adolescents. *Revue québécoise de psychologie*, *31*(2), 133-148.

Golse, B. (1992). *Le développement affectif et intellectuel de l'enfant.* Paris : Masson.

Golse, B. (1999). *Du corps à la pensée*. Paris : PUF.

Golse, B. (2004). La pulsion d'attachement. *La psychiatrie de l'enfant*, *47*(1), 5-25.

Golse, B. (2005). Les précurseurs corporels et comportementaux du langage verbal. In M.-F. Castarède, G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 117-127). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Golse, B. (2006). *L'être bébé*. Paris : PUF.

Golse, B. (2009). Préface. In J. Aïn (Ed.), *Identités* (pp. 7-10). Toulouse : Éditions érès.

Golse, B. (2010). Les destins de l'originaire. In B. Golse, R. Roussillon, *La naissance de*

l'objet (pp. 5-30). Paris : PUF.

Golse, B. (2016a). Des sens au sens : la place de la sensorialité éprouver, percevoir, construire. *Revue Française de Psychanalyse*, *80*(4), 998-1011.

Golse, B. (2016b). Note sur le « sense of being » de D. W. Winnicott au regard de l'intersubjectivité et de la subjectivation. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *6*(1), 107-114.

Golse, B. (2016c). Préface. In J. Boutinaud (dir.), *Image du corps. Figures psychopathologiques et ouvertures cliniques* (pp. 7-15). Paris : In Press.

Golse, B. (2018). Préface. In V. Guerra, *Rythme et intersubjectivité chez le bébé* (pp. 7-12). Toulouse : Éditions érès.

Golse, B., Desjardins, V. (2004). Une réflexion sur les débuts du langage verbal (du corps, des formes, des mouvements et du rythme comme précurseurs de l'émergence de l'intersubjectivité et de la parole chez le bébé). *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *35*, 171-189.

Golse, B., Simas, R. (2007). La question du rythme entre empathie(s) et intersubjectivité(s). *Spirale*, *44*(4), 59-64.

Gómez Mango, E. (2007). Un muet dans la langue. *Annuel de l'APF*, annuel 2007, 49-68.

Gori R. (1975). Les murailles sonores. *L'Evolution psychiatrique*, *4*, 779-803.

Green, A. (1973). *Le discours vivant*. Paris : PUF.

Green, A. (1976a). Un, Autre, Neutre : valeurs narcissiques du même. *Nouvelle revue de psychanalyse*, *13*, 37-79.

Green, A. (1976b). Le concept de limite. In *La folie privée. Psychanalyse des cas-limites* (pp. 121-163). Paris : Gallimard, 1990.

Green, A. (1982). La double limite. In *La folie privée. Psychanalyse des cas-limites* (pp. 337-363). Paris : Gallimard, 1990.

Green, A. (1983a). Atome de parenté et relations œdipiennes. In C. Levi-Strauss (dir.), *L'identité* (pp. 81-107). Paris : PUF, 2010.

Green, A. (1983b). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Les éditions de minuit.

Green, A. (1993). L'analité primaire dans la relation anale. In B. Brusset et C. Couvreur (dir.), *La névrose obsessionnelle* (pp. 61-86). Paris : PUF.

Green, A. (1999). Passivité-passivation : jouissance et détresse. *Revue Française de Psychanalyse*, *63*(5), 1587-1600.

Green, A. (2002). *La pensée clinique*. Paris : Odile Jacob.

Green, A. (2003). Énigmes de la culpabilité, mystère de la honte. *Revue Française de Psychanalyse*, *67*(5), 1639-1653.

Green, A. (2005). Préface. La voix, l'affect et l'autre. In M.-F. Castarède, G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 7-26). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Green, A. (2011). Origines et vicissitudes de l'être dans l'œuvre de Winnicott. *Revue Française de Psychanalyse*, *75*(4), 1151-1170.

Granier, E., Sternis, C. (dir.). (2013). *L'adolescent entre marge, art et culture. Une clinique des médiations en groupe*. Toulouse : Éditions érès.

Gratier, M. (2009). Du rythme expressif à la narrativité dans l'échange vocal mère-bébé. *Champ psychosomatique*, *54*(2), 35-46.

Grotstein, J. (1981). *Splitting and Projective Identification*. New Jersey: Aronson J.

Guillaumin, J. (1973). Honte, culpabilité et dépression. *Revue Française de Psychanalyse*, *37*(5-6), 983-1006.

Gutton, P., Birraux, A. (1982). Ils virent qu'ils étaient nus. Différence et complémentarité des sexes à l'adolescence. *Psychanalyse à l'université*, *28*, 671-679.

Gutton, P. (1991). *Le pubertaire*. Paris : PUF, 2013.

Gutton, P. (1996). *Adolescens*. Paris : PUF.

Gutton, P. (1997a). Le pubertaire, ses sources, son devenir. In M. Perret-Catipovic & F. Ladame (dir.), *Adolescence et psychanalyse, une histoire* (pp. 193-212). Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Gutton, P. (1997b). Le traumatisme à l'adolescence : son expérience, sa source, la vulnérabilité. In F. Marty (dir.), *L'illégitime violence* (pp. 19-31). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2000.

Gutton, P. (2000a). *Psychothérapie et adolescence*. Paris : PUF.

Gutton, P. (2000b). Une métamorphose s'achève. *Adolescence*, *18*(1), 433-448.

Gutton, P. (2004). Archaïques ? *Carnet Psy*, *95*(9), 20-21.

Gutton, P. (2007). Culture d'amis. *Adolescence*, *25*(3), 623-644.

Gutton, P. (2008). *Le génie adolescent*. Paris : Odile Jacob.

Gutton, P. (2011). Sublimation pubertaire. *Adolescence*, *78*(4), 895-912.

Gutton, P. (2014). La situation anthropologique fondamentale de l'adolescence. *Adolescence*, *32*(1), 11-21

Guerra, V. (2007). Le rythme, entre la perte et les retrouvailles. *Spirale*, *44*(4), 139-146.

Guerra, V. (2018). *Rythme et intersubjectivité chez le bébé.* Toulouse : Éditions érès.

Haag, G. (1984). Réflexions sur les premiers niveaux d'identifications. In G. Haag, J. Kristeva, O. Mannoni, E. Ortigues, M. Schneider, *Travail de la Métaphore* (pp. 134-182). Paris : Denoël.

Haag, G. (1985). La mère et le bébé dans les deux moitiés du corps. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, *33*(2-3), 101-114.

Haag, G. (1990). L'expérience sensorielle fondement de l'affect et de la pensée. In *L'expérience sensorielle de l'enfance* (pp. 71-95). Arles : Actes du COR.

Haag, G. (1997). Contribution à la compréhension des identifications en jeu dans le moi corporel. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *20*, 104-125.

Haag, G. (2007). Les enveloppes corporo-psychiques. In P. Delion (dir.), *La pratique du packing* (pp. 31-47). Toulouse : Éditions érès.

Hartmann, H. (1950). Commentaires sur la théorie psychanalytique du Moi (P. Luquet, J. Parat, M. C. Chaieb, Trad.). *Revue Française de Psychanalyse*, 1967, *31*(3), 339-366.

Heimann, P. (1950). À propos du contre-transfert (C. Garrigues, N. Katan Beaufils & E. Doisneau, trad.). In P. Heimann, M. Little, A. Reich & L. Tower (1987), *Le contre-transfert* (pp. 23-29). Paris : Navarin.

Héritier, F. (1996). *Masculin / Féminin I*. Paris : Odile Jacob.

Hermans, H. J. M. & Kempen, H. J. G. (1993). *The dialogical self : Meaning as movement*. Londres : Academic Press.

Houssier, F. (2018). *Freud adolescent*. Paris : Campagne Première

Houzel, D. (2016). Le sentiment de continuité d'existence. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *6*(1), 115-130.

Imberty, M. (1978). Fantasmes du temps et de la mort en psychanalyse de la musique. *Bulletin de Psychologie*, *31*, 747-758.

Jaeglé, C. (2012). *Préface*. In É. Porge, *Voix de l'écho*. Toulouse : Éditions érès.

Jagot, J.-P. (2012). Spécificité du sonore. Le sonore en question. *Revue Française de Musicothérapie*, *32*(3-4), 170-173.

Jaïtin, R. (2002). Médiation ludique et pensée scénique. In C. Vacheret et al., *Pratiquer les médiations en groupes thérapeutiques* (pp. 65-87). Paris : Dunod.

Jeammet, P. (2002). Spécificités de la psychothérapie psychanalytique à l'adolescence. *Psychothérapies*, *22*(2), 77-87.

Jeammet, P., Corcos, M. (2001). *Evolution des problématiques à l'adolescence*. Paris : PUF, 2010.

Joly, F. (2009). Corps et psyché. In F. Marty (dir.), *Les grandes problématiques de la psychologie clinique* (pp. 175-194). Paris : Dunod.

Jost, J. (1990). *Équilibre et santé par la musicothérapie*. Paris : Albin Michel.

Julian, I. (2006). Parcours groupal en « Communication sonore » : une infinitude d'articulations individu/groupe. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *46*(1), 173-186.

Julian, I. (2007). Le groupe en thérapie, le groupe en formation dans un même dispositif de «

communication sonore ». In É Lecourt (dir.), *Modernité du groupe dans la clinique psychanalytique* (pp. 167-188). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Jung, J. (2012). *Le double transitionnel. Trajectoire identitaire et organisation réflexive* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Lumière Lyon 2.

Jung, J. (2015a). *Le sujet et son double*. Paris : Dunod.

Jung, J. (2015b). Un paradoxe de la réflexivité : penser sa propre mort. *Adolescence*, *33*(4), 859-870.

Jung, J., Roussillon, R. (2013). L'identité et le double transitionnel. *Revue Française de Psychanalyse*, *77*(4), 1042-1054.

Kaës, R. (1973). Aspects de la régression dans les groupes de formation. Réadolescence, perte de l'objet et travail de deuil. In J.-B. Chapelier et al. (2000), *Le lien groupal à l'adolescence* (pp. 169-214). Paris : Dunod.

Kaës, R. (1976). *L'appareil psychique groupal*. Paris : Dunod, 2010.

Kaës, R. (1979). Introduction à l'analyse transitionnelle. In R. Kaës *et al.*, *Crise, rupture et dépassement* (pp. 1-83). Paris : Dunod, 2004.

Kaës, R. (1990). *Un singulier pluriel*. Paris : Dunod.

Kaës, R. (1993). Le groupe et le sujet du groupe. Paris : Dunod.

Kaës, R. (1994). *La parole et le lien*. Paris : Dunod, 2010.

Kaës, R. (1995). Corps/groupe, réciprocités imaginaires. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *25*, 35-50.

Kaës, R. (1998). L'intersubjectivité : un fondement de la vie psychique. Repères dans la pensée de Piera Aulagnier. *Connexions*, *64*, 45-73.

Kaës, R. (2002). *La polyphonie du rêve. L'espace onirique commun et partagé*. Paris : Dunod.

Kaës, R. (2002b). Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires. In B. Chouvier et al., *Les processus psychiques de la médiation* (pp. 11-28). Paris : Dunod, 2004.

Kaës R. (2005). Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeu d'un concept. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *45*(2), 9-30.

Kaës, R. (2010). *La parole et le lien*. Paris : Dunod.

Kaës, R. (2015). *L'extension de la psychanalyse. Pour une métapsychologie de troisième type*. Paris : Dunod.

Kaës, R., Anzieu, D. (1976). *Chronique d'un groupe. Le groupe du « Paradis perdu » : Observation et commentaires*. Paris : Dunod.

Kahn, L. (2018). *Ce que le nazisme a fait à la psychanalyse*. Paris : PUF.

Kamieniak, I., Suarez-Labat, H. (2016). Argument (Sensations). *Revue Française de Psychanalyse*, *80*(4), 937-941.

Kapsambelis, V. (2014). Sujet et identité. Quelques réflexions métapsychologiques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *64*(4), 13-24.

Kestemberg, É. (1962). L'identité et l'identification chez les adolescents. In *L'adolescence à vif* (pp. 7-96). Paris : PUF, 1999.

Kestemberg, É. (1980). Notule sur la crise de l'adolescence. De la déception à la conquête. In *L'adolescence à vif* (pp. 143-152). Paris : PUF, 1999.

Kestemberg, É. (1980). « Astrid » ou homosexualité, identité, adolescence. In *L'adolescence à vif* (pp. 239-265). Paris : PUF, 1999.

Klein, M. (1923). L'analyse des jeunes enfants (M. Derrida, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 110-141). Paris : Payot, 1968.

Klein, M. (1925). Contribution à l'étude de la psychogénèse des tics (M. Derrida, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 142-165). Paris : Payot, 1968.

Klein, M. (1928). Les stades précoces du conflit œdipien (M. Derrida, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 229-241). Paris : Payot, 1968.

Klein, M. (1929). Les situations d'angoisses de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur (M. Derrida, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 254-262). Paris : Payot, 1968.

Klein, M. (1930). L'importance de la formation du symbole dans le développement du Moi (M. Derrida, Trad.). In *Essais de psychanalyse* (pp. 263-278). Paris : Payot, 1968.

Klein, M. (1946). Notes sur quelques mécanismes schizoïdes (W. Baranger, Trad.). In M. Klein et al. (1952), *Développements de la psychanalyse* (pp. 274-300). Paris : PUF, 1966.

Klein, M. (1952). Quelques conclusions théoriques au sujet de la vie émotionnelle des bébés (W. Baranger, Trad.). In M. Klein et al., *Développements de la psychanalyse* (pp. 187-222). Paris : PUF, 1966.

Klein, M. (1957). Envie et gratitude (V. Smirnoff, Trad.). In *Envie et gratitudes et autres essais* (pp. 11-93). Paris : Gallimard, 1968.

Klein, M. (1959). Les racines infantiles du monde adulte (V. Smirnoff, Trad.). In *Envie et gratitudes et autres essais* (pp. 96-117). Paris : Gallimard, 1968.

Kohut, H. (1971). *Le Soi* (M.-A. Lussier, Trad.). Paris : PUF, 2004.

Konicheckis, A. (1999). Identité sensorielle chez le bébé et à l'adolescence. In P. Gutton et G. Godenne (dir.), *Troubles de la personnalité, troubles des conduites. Monographie ISAP* (pp. 139-149). Paris : GREUPP, 2000.

Konicheckis, A. (2002). Des sens au sens. Sensorialité et signification. In M. Boubli et A. Konicheckis (dir.), *Approches psychanalytiques de la sensorialité* (pp. 125-155). Paris : Dunod.

Konicheckis, A. (2006). Subjectivation, vrai self et personnalisation. *Le Carnet Psy*, 109(5), 35-36.

Konicheckis, A. (2008). *De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*. Paris : PUF.

Konicheckis, A. (2012). Subjectivation et sensorialité : les embryons de sens. In D. Mellier et al., *La vie psychique du bébé* (pp. 5-22). Paris : Dunod.

Konopczynski, G. (2005). Les enjeux de la voix. In M.-F. Castarède, G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 33-50). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Kupperschmitt, J. (2008). Le chant en musicothérapie, un processus de subjectivation. *La Revue Française de Musicothérapie*, *28*(1), 7-12.

Ladame, F. (1981). *Les tentatives de suicide des adolescents*. Masson : Paris.

Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. *Revue Française de Psychanalyse*, *13*(4), 449-455.

Lacan, J. (1962-1963). *L'angoisse (Séminaire, Livre IX)*. Paris : Le Seuil, 2004.

Lacan, J. (1999). *Écrits*. Paris : Seuil.

Lacas, P.-P. (1977). Musique, violence et transgression. *La violence – Actes du colloque de Milan, tome 1* (pp. 179-212). Paris : Inédit.

Lachant, J.-A. (2018). Le Bruit de nos pas. *Corps & Psychisme*, *73*, 69-80.

Lafond, C. (1991). Le mythe d'Echo ou l'impossible sujet. *Revue Française de Psychanalyse*, *55*(6), 1639-1644.

Laiho, S. (2004). The Psychological Functions of Music in Adolescence. *Nordic Journal of Music Therapy*, *13*(1), 47-63.

Lampl-de Groot, J. (1960). De l'adolescence (M. Perret-Catipovic et F. Ladame, Trad.). In M. Perret-Catipovic & F. Ladame (Eds.). (1997). *Adolescence et psychanalyse, une histoire* (pp. 101-112). Lausanne : Delachaux & Niestlé.

Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1998.

Laplanche, J. (1987). *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse*. Paris : PUF, 1990.

Laplanche, J. (2002a). A partir de la situation anthropologique fondamentale. In *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien* (pp. 95-108). Paris : PUF, 2014.

Laplanche, J. (2002b). Entretien avec Jean Laplanche. *Enfances & Psy*, *17*(1), 9-16.

Laurent, M. (2005). L'adolescent, entre corps pulsionnel et groupes. In D. Bass (dir)., *Au fil de la parole, des groupes pour dire* (pp. 233-245). Toulouse : Éditions érès.

Lavallée, G. (1995). Des « lanternes magiques » à « l'enveloppe visuelle » du Moi. *Revue française de psychanalyse*, *59*(2), 427-438.

Le Breton, D. (1997). *Du silence*. Paris : Métailié.

Le Breton, D. (2011). *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris : Métailié.

Lebovici, S. (1960). La relation objectale. *La psychiatrie de l'enfant*, *3*(1), 143-227.

Lebrun, C. (2012). Le corps familial au risque pubertaire. *Dialogue*, *198*(4), 69-80.

Lecanuet, J.-P. (1995). L'expérience auditive prénatale. In I. Deliège, J.A. Sloboda (dir.), *Naissance et développement du sens musical* (pp. 7-38). Paris : PUF.

Lecanuet, J.-P., Granier-Deferre, C., Schaal, B. (2004). Les perceptions fœtales. Ontogenèse des systèmes et écologie fœtale. In S. Lebovici et al., *Nouveau traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent* (2ème édition) (pp. 253-262). Paris : PUF.

Lecourt, É. (1982). Musique et adolescence ; des boîtes de nuit au walkman. *Jonctions*, *60*, 45-49.

Lecourt, É. (1983). Le sonore et les limites du soi. *Bulletin de psychologie*, *36*(360), 577-582.

Lecourt, É. (1987). L'enveloppe musicale. In D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques* (pp. 223-246). Paris : Dunod, 2000.

Lecourt, É. (1992). *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, É. (1994). *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, É. (1998). La musique, lien transitionnel entre les cultures, et ses applications thérapeutiques. In Kaës R. (dir.), *Différence culturelle et souffrances de l'identité* (pp. 181-207). Paris : Dunod.

Lecourt, É. (2005). *La musicothérapie*. Paris : Eyrolles, 2010.

Lecourt, É. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. Paris : L'Harmattan.

Lecourt, É. (2007a). De la musique avant toute chose. *Spirale*, *44*(4), 147-153.

Lecourt, É. (2007b). *La musicothérapie analytique de groupe*. Courlay : Fuzeau.

Lecourt, É. (2007c). Le dispositif groupal : une proposition paradoxale pour le traitement du traumatisme ? In F. Marty (dir.), *Transformer la violence ? Traumatisme et symbolisation* (pp. 73-86). Paris : In Press.

Lecourt, É. (2010). *La musicothérapie*. Paris : Eyrolles.

Lecourt, É. (2011). L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre. *Insistance*, *6*(2), 119-132.

Lecourt, É. (2014). De l'isomorphie à l'homomorphie en musicothérapie analytique familiale. *La Revue Française de Musicothérapie*, *34*(2), 52-58.

Lecourt, É. (2017). La musicothérapie. In É. Lecourt, T. Lubart (dir.), *Les arts-thérapies* (pp. 75-119).

Lelord, F. (1993). *Les Contes d'un psychiatre ordinaire*. Paris : Odile Jacob.

Lesourd, S. (1994). *Adolescences… Rencontre du féminin*. Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2002.

Lesourd, S. (2004). Reconstruction narcissique du moi adolescent. *Figures de la psychanalyse*, *9*(1), 25-34.

Lézine, I., Robin, M., Cortial, C. (1975). Observations sur le couple mère-enfant au cours des premières expériences alimentaires. *La psychiatrie de l'enfant*, *18*(1), 75-147.

Lichtenstein, H. (1976). Le rôle du narcissisme dans l'émergence et le maintien d'une identité primaire (C. Doucet, Trad.). *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *13*, 147-158.

Lippi, S. (2019). *Rythme et mélancolie*. Toulouse : Éditions érès.

Mahler, M. (1973). *Psychose infantile* (P. & J. Léonard, Trad.). Paris : Payot. (Edition originale, 1968).

Maiello, S. (1993). L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *20*, pp. 40-66.

Maiello, S. (2000). Trames sonores et rythmiques primordiales. Réminiscences auditives dans le travail psychanalytique. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *26*, 77-102.

Maiello, S. (2018). Le corps, ses sens et la précocité de l'émergence du sens. *Cliniques méditerranéennes*, *97*(1), 7-22.

Marcelli, D. (1992). Le rôle des microrythmes et des macrorythmes dans l'émergence de la pensée chez le nourrisson. *La psychiatrie de l'enfant*, *35*(1), 57-82.

Marcelli, D. (2000a). L'attente trompée ou le manquement maternel. *La psychiatrie de l'enfant*, *43*(1), 23-54.

Marcelli, D. (2000b). *La Surprise, chatouille de l'âme.* Paris : Odile Jacob.

Marcelli, D. (2016). *Avoir la rage*. Paris : Odile Jacob.

Marichez, H., Hemdane, A., Ayosso Anignikin, Y.-J., Sancho, Moro, M.-R. & Baubet, T. (2013). Le slam : entre médiation thérapeutique et passion adolescente. In E. Granier, C. Sternis (dir.), *L'adolescent entre marge, art et culture. Une clinique des médiations en groupe* (pp. 89-105). Toulouse : Éditions érès.

Marty, F. (1996). Le travail de la mue. *Adolescence*, *14*(2), 169-190.

Marty, F. (1997a). Figures sonores de la violence à l'adolescence. *Adolescence*, *15*(2), 103-115.

Marty, F. (1997b). Violences à l'adolescence. In F. Marty (dir.), *L'illégitime violence* (pp. 7-17). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2000.

Marty, F. (1997c). À propos du parricide et du matricide à l'adolescence. In F. Marty (dir.), *L'illégitime violence* (pp. 95-110). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2000.

Marty, F. (1998). Violence, agressivité et recours à l'agir à l'adolescence. *Revue du CREAI PACA-Corse*, *Numéro Spécial*, Novembre 1998, pp. 17-21.

Marty, F. (1999a). Penser la latence dans l'adolescence avec André Green. *Adolescence*, *17*(1), 101-110.

Marty, F. (1999). Le crime à l'adolescence ou la rupture du lien. In P. Gutton et G. Godenne (dir.), *Troubles de la personnalité, troubles des conduites. Monographie ISAP* (pp. 89-102). Paris: Editions GREUPP.

Marty, F. (2001). Les parents face au risque de la violence des enfants et des adolescents. *Le Carnet Psy*, *64*(4), 25-33.

Marty, F. (2002). L'adolescent et son corps : les enjeux de la génitalisation. In F. Marty (dir.), *Transactions narcissique à l'adolescence* (pp. 53-72). Paris : Dunod.

Marty, F. (2005). Initiation à la temporalité psychique. Que serait la temporalité psychique sans l'adolescence. *Psychologie clinique et projective*, *11*(1), 231-256.

Marty, F. (2006). L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse. *L'évolution*

psychiatrique, 71, 247-258.

Marty, F. (2007a). Sous le signe de la terreur. In F. Marty (dir.), *Transformer la violence ? Traumatisme et symbolisation* (pp. 9-20). Paris : In Press.

Marty, F. (2007b). Le retard de la mue chez le garçon. *Champ Psychosomatique*, *48*, 125-136.

Marty, F. (2009). La violence comme expression du mal-être à l'adolescence. *Adolescence*, *70*(4), 1007-1017.

Marty, F. (2010). Quand le fantasme prend corps. In J. André, C. Chabert (dir.), *La psychanalyse de l'adolescent existe-t-elle ?* (pp. 205-222). Paris : PUF.

Matot, J.-P. (2011). Place des processus de déconstruction dans l'appropriation subjective à l'adolescence. *La psychiatrie de l'enfant*, *54*(1), 175-200.

Matteis (de), V. (2016). *Rythme et empreintes du corps dans la création, de la trace à la forme. Ostinato, Mouvant* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Matteis (de), V., Corcos, M. (2017). Corps, rythme et création. *Adolescence*, *35*(1), 187-206.

Mazars, C. (2014). Le champ de la voix dans le « slam poésie ». *Adolescence*, *32*(4), 771-786.

McDougall, J. (1986). Un corps pour deux. In J. MacDougall, G. Gachelin, P. Aulagnier, P. Marty et al., *Corps et histoire, IVe rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1985* (pp. 9-43). Paris : Les Belles Lettres.

McFerran, K. (2010). *Adolescents, Music and Music Therapy : Methods and Techniques for Clinicians, Educators and Students*. London : Jessica Kingsley Publishers.

Méliani, V. (2013). Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode. *Recherches qualitatives – Hors-série « Les Actes », 15*, 435-452

Meltzer, D. (1988). *L'Appréhension de la Beauté* (D. Alcrorn, Trad.). Larmor-Plage : Editions du Hublot, 2000.

Mercklé, P. (2010). L'adolescence, combien de cultures ? Premiers résultats de l'enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des enfants et des adolescents. In, S. Octobre, R. Sirota (Eds.), *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*. France : Paris. Récupéré du site http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.* Paris : Verdier.

Meschonnic, H. (2000). *Le rythme et la lumière*. Paris : Odile Jacob.

Meschonnic, H. (2005). La voix-poème comme intime extérieur. In M.-F. Castarède et G. Konopczynsci, *Au commencement était la voix* (pp. 61-67). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Michel, A. (1965). *L'école freudienne devant la musique.* Paris : Éditions du Scorpion.

Michel, R. (2010). *De l'aperception des rythmes à l'extension de l'horizon temporel chez l'enfant instable* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Mifune, M.-F. (2012). *Performance et construction identitaire : une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon* (Thèse de doctorat : Anthropologie sociale et ethnologie). EHESS (Paris).

Mijolla-Mellor (de), S. (2014). *Au péril de l'ordre*. Paris : Odile Jacob.

Miller, J.-A. (1989). Jacques Lacan et la voix. In R. Lew, F. Sauvagnat (dir.), *La voix : Actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988*. Paris : Lysimaque.

Miranda, D. (2013) The role of music in adolescent development: much more than the same old song. *International Journal of Adolescence and Youth*, *18*(1), 5-22.

Missenard, A. (1979). Narcissisme et rupture. In R. Kaës *et al.*, *Crise, rupture et dépassement* (pp. 84-148). Paris : Dunod, 2004.

Missonnier, S., Boige, N. (2007). Introduction. Du fœtus au *rythm and blues*. *Spirale*, *44*(4), 11-20.

Monti, E., Austin, D. (2018). The dialogical self in vocal psychotherapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, *27*(2), 158-169.

Moral, M. (2002). Les deux versions de la Petite Sirène ou comment la relation mère-fille pèse sur le choix du mari de la fille. *Dialogue*, *156*(2), 89-103.

Morel, A. (2015). *Formes et figures du psychodrame. L'exemple de l'adolescence* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Morhain, É., Morhain, Y. (2010). « Violon ». Tentative de suicide d'une adolescente : travail de deuil et sublimation. *Adolescence*, *28*(2), 331-345.

Mucchielli, A. (1986). *L'identité*. Paris : PUF, 2009.

M'Uzan (de), M. (1969). Le même et l'identique. In *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique* (pp. 83-97). Paris : Gallimard, 1977.

M'Uzan (de), M. (1977). *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard.

M'Uzan (de), M. (2005). *Aux confins de l'identité*. Paris : Gallimard.

Ntakovanou, X. (2015). L'harmonie musical : besoin d'un ordre sonore "universel", *Topique*, *132*(3), 145-163.

Ntakovanou, X. (2018). Représentation musicale et représentation psychique : applications cliniques (Thèse de doctorat : Psychanalyse et psychopathologie). Université Paris Diderot.

Oppenheimer, A. (2010). Le retour de l'identité dans la psychanalyse : perspective historique et critique. *Champ Psy*, *58*, 9-22.

Oppenheim-Gluckman, H. (2013). Notre corps et notre sentiment d'identité. *Les lettres de la SPF*, *30*, 41-52.

Ortigues, E. (1984). Les repères identificatoires dans la formation de la personnalité. In G. Haag, J. Kristeva, O. Mannoni, E. Ortigues, M. Schneider, *Travail de la Métaphore* (pp. 99-134). Paris : Denoël.

Pahn, R. (2011). *L'élimination*. Paris : Grasset.

Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, *23*, 147-181.

Perman, T. (2018). L'éclat de rire et la voix féminine. *Corps & Psychisme*, 73, 103-112.

Perret-Catipovic, M., Ladame, F. (1998). Courtes notes sur l'adolescence et l'analité. *Revue Française de Psychanalyse*, *62*(5), 1767-1772.

Perrier, F. (1978). Musique déjouée ? In *La chaussée d'Antin, T. 1* (pp. 25-36). Paris : Union Générale d'Éditions.

Perron, R. (2010). *La raison psychanalytique. Pour une science du devenir psychique*. Paris : Dunod.

Petit, L. (2011). À propos de la pulsion de mort dans la musique. *Insistance*, *5*(1), 43-54.

Petit, L. (2019). Crises musicales du XX^{e} siècle et crise adolescente. In V. Cornalba (dir.). *L'adolescent et sa musique. D'une violence l'autre* (pp. 131-150). Paris : In Press.

Poizat, M. (1986). L'Opéra ou le cri de l'ange. Paris : Éditions Métailié, 2001.

Poizat, M. (1996). *La Voix sourde. La société face à la surdité*. Paris : Éditions Métailié.

Pontalis, J.-B. (1977). *Entre le rêve et la douleur*. Paris : Gallimard.

Pontalis, J.-B. (1981). Non, deux fois non. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *24*, 53-73.

Pontalis, J.-B. (1990). *La force d'attraction. Trois essais de psychanalyse*. Paris : Seuil.

Porte, J.-M. (2004). La « compétence » du nouveau-né. In S. Lebovici et al., *Nouveau traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent* (2ème édition) (pp. 253-262). Paris : PUF.

Potel, C. (2015). *Du contre-transfert corporel. Une clinique psychothérapique du corps*. Toulouse : Éditions érès.

Puget, J. (2016). Comment penser le social et le politique dans la clinique. *Connexions*, *106*(2), 38-48.

Quignard, P. (1987). *La leçon de musique*. Paris : Gallimard « Folio », 2002.

Quignard, P. (1993). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard « Folio », 1995.

Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard « Folio », 1997.

Quignard, P. (1998). *Vie secrète.* Paris : Gallimard « Folio », 1999.

Quinodoz, J.-M. (2004). *Lire Freud*. Paris : PUF.

Ragoucy, C. (2008). Dora avant et après Freud. *Psychanalyse*, *12*(2), 57-76.

Rank, O. (1930). La poésie et son héros (C. Louis-Combet, Trad.). In *L'art et l'artiste* (pp. 212-236). Paris : Payot & Rivages, 1998.

Reik, T. (1948). *Écouter avec la troisième oreille. L'expérience intérieure d'un*

psychanalyste. Paris : Bibliothèque des introuvables, 1976.

Richard, F. (2000). Subjectivation et situation groupale à l'adolescence. In J.-B. Chapelier et al., *Le lien groupal à l'adolescence* (pp. 113-167). Paris : Dunod.

Richard, F. (2001). *Le processus de subjectivation à l'adolescence*. Paris : Dunod.

Riedmatten (de), H. (2014). Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola. *Revue Française de Psychanalyse*, *78*(1), 16-31.

Robert, P. (1998). Pour une discrimination du non-verbal. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *30*(1), 39-45.

Robert, P. (2013). Groupe familial et processus d'adolescence. In R. Cahn, P. Gutton, P. Robert, S. Tisseron, *L'ado et son psy. Nouvelles approches thérapeutiques en psychanalyse* (pp. 205-252). Paris : In Press.

Robert, P. (2017). Paroles portées. *Adolescence*, *35*(1), 73-82.

Robert, P., Houssier, F. (2011). L'adolescence et les générations. *Le divan familial*, *27*(2), 95-104.

Rodriguez, M. (2016) La construction de l'image du corps chez le jeune enfant allergique. In J. Boutinaud (dir.), *Image du corps. Figures psychopathologiques et ouvertures cliniques* (pp. 57-80). Paris : In Press.

Rosenberg, B. (1991). *Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie*. Paris : PUF, 1999.

Rosolato, G. (1969). La voix. In *Essais sur le symbolique* (pp. 287-286). Paris : Gallimard, 1979.

Rosolato, G. (1974). La voix : entre corps et langage. In *La relation d'inconnu* (pp. 31-51). Paris : Gallimard, 1978.

Rosolato, G. (1977a). Que contemplait Freud sur l'Acropole ? In *La relation d'inconnu* (pp. 237-253). Paris : Gallimard, 1978.

Rosolato, G. (1977b). L'ombilic et la relation d'inconnu. In *La relation d'inconnu* (pp. 254-279). Paris : Gallimard, 1978.

Rosolato, G. (1978). La relation d'inconnu comme cheminement. In *La relation d'inconnu* (pp. 7-18). Paris : Gallimard, 1978.

Rosolato, G. (1985a). Le signifiant de démarcation et la communication non verbale. In *Éléments de l'interprétation* (pp. 63-82). Paris : Gallimard.

Rosolato, G. (1985b). Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps. In *Éléments de l'interprétation* (pp. 274-286). Paris : Gallimard.

Rosolato, G. (1992). Comment s'isolent les signifiants de démarcation. *Annuel de l'APF*, 2014, 153-170.

Rouchy, J.-C. (1998). *Le groupe, espace analytique. Clinique et théorie*. Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2008.

Rouchy, J.-C. (2001). Identification et groupes d'appartenance. In F. de Rivoyre (dir.), *Psychanalyse et malaise social* (pp. 121-135). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Rouchy, J.-C. (2009a). Transmission intergénérationnelle dans le groupe d'appartenance. *Dialogue*, *186*(4), 149-160.

Rouchy, J.-C. (2009b). De l'analyse de groupe. In F. Marty (dir.), *Les grandes problématiques de la psychologie clinique* (pp. 195-222). Paris : Dunod.

Roussillon, R. (1991). Le rythme, le transitionnel, le transit et le cadre : à propos d'une forme de traumatisme « qualitatif ». In *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse* (pp. 245-272). Paris : PUF, 2013.

Roussillon, R. (1995). La métapsychologie des processus et la transitionnalité. *Revue Française de* Psychanalyse, 59(5), 1375-1519.

Roussillon, R. (2008). Le Moi-peau et la réflexivité. In D. Anzieu *et al.*, *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (pp. 89-102). Paris : Éditions érès.

Roussillon, R. (2015). Le sexuel infantile entre corps et objet-autre-sujet. *Revue Française de Psychanalyse*, *79*(5), 1642-1648.

Roussillon, R. (2016). L'évaluation clinique et la subjectivité. In A. Brun, R. Roussillon, P. Attigui (Eds.), *Évaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques* (pp. 37-59). Malakoff : Dunod.

Roussillon, R. (2018). Postface. Rencontres et échanges avec Victor Guerra. In V. Guerra, *Rythme et intersubjectivité chez le bébé* (pp. 195-200). Toulouse : Éditions érès.

Saint Dizier, F. (2015). Adolescence et groupe. Nouer des liens pour s'identifier ? *Empan*, *99*(3), 35-37.

Séchaud, É. (1995). Préface à la deuxième édition. In D. Anzieu, *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.

Segal, H. (1981). *Délire et créativité. Essais de psychanalyse clinique et théorique* (J. Vincent-Chambrier, C. Vincent, Trad.). Paris : Des femmes, 1987.

Segaud, M. (1982). Le bruit c'est l'Autre. In P. Blanquart (dir.), *L'oreille oubliée* (p. 54). Paris : Centre Georges Pompidou.

Schiavinato, J. (2005). Les groupes d'adolescents. Expérience de la pratique de psychodrame. In D. Bass (dir.), *Au fil de la parole des groupes pour se dire* (pp. 247-256). Toulouse : Éditions érès.

Schiltz, L. (1999). *Musique et élaboration imaginaire de l'agressivité à l'adolescence. Evaluation d'une expérience thérapeutique*. Thèse de doctorat en psychologie clinique, Université Paris Descartes.

Schiltz, L. (2000). L'utilisation différentielle du rythme et de la mélodie par les adolescents bordeline. *La Revue Française de Musicothérapie*, *20*(3), 47-53.

Schiltz, L. (2008). *Histoires écrites sous induction musicale*. Courlay : Fuzeau.

Schmid-Kitsikis, E. (2002). Sensorialité et sensualité : ferments de la sexualité infantile. In M. Boubli, A. Konicheckis (dir.), *Clinique psychanalytique de la sensorialité* (pp. 95-124). Paris : Dunod.

Siron, J. (2004). *Dictionnaire des Mots de la Musique* (2ème édition). Paris : Outre mesure.

Skandrani, S. M., Bouche-Florin, L. (2009). Adolescence : la construction identitaire et ses aléas. In M.-R. Moro, & T. Baubet, *Psychopathologie transculturelle* (pp. 217-236). Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson.

Sleiman Haidar, H. (2018). *Évaluation des troubles psychotiques à l'adolescence. Plaidoyer pour une pratique de la subjectivation* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Soulé, M. (1997). De l'ambiguïté dans la voix. In P. G. Coslin, S. Lebovici, H. Stork (dir.). *Garçons et filles, hommes et femmes* (pp. 155-168). Paris : PUF.

Spitz, R. (1965). *De la naissance à la parole* (L. Flournoy, Trad.). Paris : PUF, 1968.

Stern, D. (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris : PUF.

Stern, D. (1998). Les bébés et la musique : réflexion sur les aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nourrisson (A. Maufras du Chatelier, trad.). *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, *23*, 88-112.

Strauss, A. L., Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative resarch. Grounded theory procedures and techniques.* Newbury Park, CA : Sage.

Sweet, B. (2015). The Adolescent Female Changing Voice: A Phenomenological Investigation. *Journal of Research in Music Education*, *63*(1), 70-88.

Sweet, B. (2018). Voice Change and Singing Experiences of Adolescent Females. *Journal of Research in Music Education*, *66*(2), 133-149.

Szwec, G. (1993). Les procédés autocalmants par la recherche de l'excitation. Les galériens volontaires. *Revue française de psychosomatique*, *4*(2), 27-52.

Tervo, J. (2001). Music Therapy for Adolescents. *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, *6*(1), 79-91.

Teysseire, D. (2019). L'An XI (1802/1803) une grande année pour la musicothérapie en France, *La Revue Française de Musicothérapie*, *38*(1), 16-34.

Tourneret, É., De Saint-Pierre, S. (2015). *Les routes du miel*. La Chapelle sous Aubenas : Éditions Hozhoni.

Trevarthen, C. & Gratier, M. (2005). Voix et musicalité : nature, émotion, relations et culture. M.-F. Castarède et G. Konopczynsci, *Au commencement était la voix* (pp. 105-116). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès.

Triandafillidis, A. (1996). Stratégies d'immortalité. *Adolescence*, *14*(1), 25-41, republié en 2010, *Adolescence*, *28*(2), 443-460.

Turlure, A., Dewitte, T. (2015). L'adolescent en musicothérapie : corps, rythme et voix. *La*

Revue Française de Musicothérapie, *35*(4), 24-32.

Vicente, C. (2013). *« Un parent est battu ». Ces adolescents qui frappent leurs parents* (Thèse de doctorat : Psychologie). Université Paris Descartes.

Vivès, J.-M. (2002). Pour introduire la question de la pulsion invocante. In, J.-M. Vivès (dir.), *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure* (pp. 5-20). Grenoble : PUG.

Vivès, J.-M. (2007). Le silence des Sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet a. *Figures de la psychanalyse*, *16*(2), 93-102.

Vivès, J.-M. (2008). Approche psychanalytique d'une voix inouïe : une histoire de castrats. *La Revue Française de Musicothérapie*, *28*(1), 21-28.

Vivès, J.-M. (2009). Raves d'adolescents : la musique techno comme actualisation de la voix de la sirène maternelle. *La Revue Française de Musicothérapie*, *24*(4), 49-54.

Vivès, J.-M. (2012). *La Voix sur le divan. Musique sacrée. Opéra. Techno.* Paris : Aubier-Flammarion.

Vivès, J.-M. (2013). Comment la voix vient-elle aux enfants ? *Enfances & Psy*, *58*(1), 40-50.

Vivès J.-M. (2014a). Dévoilement, révélation et voilement de la voix. Enjeux invocants de la médiation thérapeutique utilisant la musique. In F. Vinot & J.-M. Vivès (dir.), *Les médiations thérapeutiques par l'art* (pp. 263-281). Toulouse : Éditions érès.

Vives, J.-M. (2014b). Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ? *Essaim*, *32*(1), 25-40.

Vivès, J.-M., Vinot, F. (1999). Pour une assomption sonore du sujet. *Art et Thérapie*, *68/69*, 102-109.

Vrait, F.-X. (2019). *La musicothérapie*. Paris : PUF.

Weigensberg de Perkal, A. (2008). La berceuse : culture et lien entre les générations. In M. Altmann de Litvan (dir.), *La berceuse* (pp. 111-126). Toulouse : Éditions érès.

Widlöcher, D. (1990). Le cas, au singulier. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *42*, 285-302.

Winnicott, D. W. (1949). L'esprit et ses rapports avec le psyché-soma. (J. Kalmanovitch, Trad.). In *De la pédiatrie à la psychanalyse* (pp. 135-149). Paris : Payot, 1969.

Winnicott, D. W. (1951). Objets transitionnels et phénomènes transitionnels (J. Kalmanovitch, Trad.). In *De la pédiatrie à la psychanalyse* (pp. 169-186). Paris : Payot, 1969.

Winnicott, D. W. (1958). La première année de la vie (J. Kalmanovitch, Trad.). In *De la pédiatrie à la psychanalyse* (pp. 310-324). Paris : Payot, 1969.

Winnicott, D. W. (1960). Distorsion du Moi en fonction du vrai et du faux *Self* (J. Kalmanovitch, Trad.). In *Processus de maturation chez l'enfant* (pp. 9-18). Paris : Payot, 1970.

Winnicott, D. W. (1962a). Intégration du moi au cours du développement de l'enfant (J. Kalmanovitch, Trad.). In *Processus de maturation chez l'enfant* (pp. 9-18). Paris : Payot, 1970.

Winnicott, D. W. (1962b). L'adolescence (J. Kalmanovitch, Trad.). In *De la pédiatrie à la psychanalyse* (pp. 398-408). Paris : Payot, 1969.

Winnicott, D. W. (1967). La délinquance signe d'espoir. In *Conversations ordinaires* (pp. 99-110). Paris : Gallimard, 1988.

Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité* (C. Monod & J.-B. Pontalis, Trad.). Paris : Gallimard, 1975.

Winnicott, D.W. (1974). La crainte de l'effondrement (J. Kalmanovitch, Trad.). *Nouvelle revue de psychanalyse*, *11*, 1975.

Winnicott, D. W. (1989). *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques* (J. Kalmanovitch & M. Gribinski, Trad.). Paris : Gallimard, 2000.

Winnicott, D. W. (1990). *La nature humaine* (Bruno Weil, Trad.). Paris : Gallimard.

Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique ?* Paris : Fayard.

Wolff, P. H. (1969). The natural history of crying and other vocalizations in early infancy, in B. M. Foss (Ed.), *Determinants of infant behaviour*, IV (pp. 81-109). Londres : Methuen.

Zaltzman, N. (1979). La pulsion anarchiste. In N. Zaltzman *et al.* (2011), *Psyché anarchiste. Débattre avec Nathalie Zaltzman.* Paris : PUF.

ANNEXES

1. Annexe 1 : Instrumentarium

Famille des vents

Siflet agogo

Sifflet à coulisse

Flûte à bec

Didgeridoo

Mélodica

Famille des cordes

Guitare (Folk)

Ukulélé

Famille des percussions mélodiques

Balafon

Métallophone

Pianot'

Kalimba (Sanza)

Boomwhakers

Famille des percussions rythmiques

Djembé

Tambour de basque

Tambour de l'océan

Bongos

Derbouka

Tambourin

Et autres petites percussions

Bâton de pluie

Grelots

Crécelle

Triangle

Tubes résonnants

Claves

Tambourin à capsule

Œufs sonores

Maracas

Octoblock

2. Annexe 2 : Outils d'analyse pour la musicothérapie analytique de groupe

Les recherches d'É. Lecourt (2007b) ont permis la création d'outil d'analyse pour ce dispositif. Les outils qui sont ici présentés ne sont pas « recherche-dépendants », ils me servent dans ma pratique clinique quotidienne. Ils sont à envisager comme des « outils » et non des « matériaux » qui constitueront l'analyse des séances de groupe qui seront présentées tout au long de cette thèse. Tous ces outils n'ont pas forcément servi dans l'analyse des groupes, ils sont plutôt un support de l'observation groupale – dont, on le verra, la densité exige leur utilisation. On trouvera à la suite de cette présentation un exemple type (séance 1 du groupe MAG1).

Méthode d'observation et de prise de note

Dans le cadre de ma pratique clinique de musicothérapie, j'utilise la méthode d'observation et de prise de notes dans des groupes proposée par Drweski, Voyatzis et Robert (2014). Cette méthode prend sa source dans les travaux psychanalytiques relatifs à l'observation des bébés (méthode d'Esther Bick) postulant, à l'instar de Devereux (1980), que le contre-transfert permet de repérer les mouvements psychiques internes à l'individu (et au groupe) et peut donc être utilisé comme outil de recherche. Cette méthode d'observation se décompose en trois temps. Dans un premier temps, l'observateur ne doit rien noter, ne faisant qu'observer. L'observateur se doit de rester vigilant à tous les détails à travers une attention flottante du groupe dans son ensemble. Dans un second temps, l'observateur doit, à partir de ses souvenirs, prendre le maximum de notes sans trier les informations. De ses souvenirs doivent également apparaître ses impressions lors de la séance, autrement dit, les éléments contre-transférentiels. Enfin, le troisième temps est celui de la « supervision », c'est-à-dire un temps d'échange entre les différentes personnes qui ont participé à la séance de groupe. Bien entendu, l'observation et la prise de note qui s'en suivra concerneront à la fois le temps de l'improvisation, de l'écoute et des différentes verbalisations entre chaque séquence[347].

[347] Le troisième temps n'a pas pu être réalisé dans la plupart des groupes réalisés compte tenu de la « réalité » institutionnelle. Je n'ai pu le mettre en place que pour le groupe MAG3 avec ma stagiaire.

Fiche d'analyse d'une séance

Afin d'analyser la production sonore du groupe, Lecourt propose de s'intéresser « aux aspects relationnels, et à leurs manifestations sonores et musicales, c'est-à-dire la forme et le degré de symbolisation. » (Lecourt, 2007b, p. 22). Pour ce faire, quatre analyses sont à entreprendre : l'analyse de l'ambiance générale (ambiance sonore, bruissement) ; l'analyse descriptive du contenu sonore – qui se présente comme une partition – où « il s'agit de transcrire très précisément les événements sonores dans leurs qualités et dans leur déroulement dans le temps » (ibid., p. 22) ; l'analyse structurale (analyse de la forme de l'organisation sonore dans l'espace et dans le temps) ; l'analyse interprétative des processus psychiques au niveau groupal.

Fiche d'analyse individuelle des modalités d'expression sonore et musicale dans le groupe

À partir de la « fiche des conduites sonores et positionnements individuels » proposées par Lecourt (2007b), la grille établie par Renaud Michel (2010) dans sa thèse sur ce même dispositif auprès d'enfants dits TDA-H, et enfin celle des conduites non-verbales de Robert (1998), j'ai créé une seconde fiche d'analyse qui cette fois-ci reprendra l'évolution de chaque membres du groupe dans son parcours sonore et musical groupal.

En plus d'analyser l'évolution du groupe, il me semblait primordial de pouvoir analyser les modalités d'expression sonore et musicale de chaque patient, au sein du groupe. Quelle place prend-il dans le groupe ? Avec qui est-il en relation ? Quelle ligne sonore suit-il (rythmique, mélodique, accompagnement etc.) ? Quelles sont les caractéristiques de son geste sonore ? Cette fiche permet d'avoir un aperçu, une « radiographie sonore » (Lecourt, 2007b) de l'état de l'individu au sein du groupe.

Grille d'analyse des instrumentariums du groupe

À chaque patient, son, ses instrument(s) ! Pendant la séance d'improvisation sonore, l'adolescent a de nombreux choix à effectuer en ce qui concerne l'instrumentarium. Quel instrument va t-il choisir ? Des objets sonores qui l'entourent aux instruments rythmiques, mélodiques, harmoniques en passant par sa voix et son corps propres, son choix est large et difficile. Combien d'instruments va t-il choisir ? Combien va t-il en utiliser ? Comment ?

La réponse à ces différentes questions donne des informations importantes à la fois sur le rapport du patient à son monde sonore et musical et donc à son identité sonore et musicale mais aussi de son évolution dans le groupe. Au niveau groupal, cette grille permettra « de faire le point des instruments qui ont été laissés de côté par le groupe (ce qu'il fallait éviter, comme type d'expression, modalités du rapport au corps). » (Lecourt, 2007b, p. 24).

3. Annexe 3 : Grilles d'analyse des instrumentariums (exemple type, groupe MAG2)

Grille d'analyse globale : instrumentarium disponible (exemple 6 premières séances MAG2)

	Séance 1 à 5	**Séance 6**
Corps	- Boomwhakers	- Boomwhakers
Vents	- Didgeridoo - Sifflet à coulisse - Sifflet agogo	- Didgeridoo - Sifflet à coulisse - Sifflet agogo
Cordes	- Guitare (x2) - Ukulélé	- Guitare (x2) - Ukulélé
Percussions	- Güiro - Claves - Tambourin à capsule (x2) - Tambour de basque - Bongos - Triangle - œufs - Maracas - Djembe - Tambour de l'océan	- Güiro - Claves - Tambourin à capsule (x2) - Tambour de basque - Bongos - Triangle - œufs - Maracas - Djembe - Tambour de l'océan
Lamellophones	- Métallophone - Pianot' - Kalimba - Balafon	- Métallophone - Pianot' - Kalimba - Balafon
Clavier	- Piano droit	- Piano droit - Synthétiseur

Grille d'analyse des instrumentariums individuels

Participants	Séance 1	Séance 2	Séance 3	Séance 4	Séance 5	Séance 6
Élise	Triangle		Kalimba / Kalimba	Pianot' / Pianot'	Métallophone / Guiro	Pianot' / Ocean Drum
Jean	Balafon	Didjeridoo / Triangle	Balafon / triangle	Métallophone / Kalimba		Balafon / Bongos
Camille	Œufs sonores	Métallophone / Ukulélé	Ukulélé / Bongos	Kalimba / Caxixi	Bongos / Bongos	Ukulélé / Métallophone
Clémence	∅	Œuf sonore	Œuf sonore	Œuf sonore	Œufs sonore / Caxixi	Ocean drum
David		Triangle / Pianot'	Pianot' / Métallophone	Ukulélé / Synthétiseur	Synthétiseur / Tambour de basque	Guiro / Ukulélé
Marc		Djembé		Œuf sonore / Métallophone		Bongos / Balafon
Cynthia	Kalimba	Ocean Drum / Métallophone	Boomwhackers / Pianot'	Synthétiseur / Ukulélé	Balafon / Maracas	Synthétiseur / Djembé
Co-thérapeute	Ukulélé	Tambour de basque / Kalimba	Djembé / Guïro	Tambour de basque / Balafon		Métallophone / Guitare

Synthèse groupale des choix instrumentaux

Type instrumental	Séance 1	Séance 2	Séance 3	Séance 4	Séance 5	Séance 6
Corporel						
Tubes			- Boomwhakers			
Secoués	- Œufs sonores	- Œufs sonores	- Œufs sonores	- Œufs sonores - Caxixi	- Œufs sonores - Caxixi	
Tournés						
Grattés			- Guïro		- Guiro	- Guiro
Tapés	- Triangle	- Triangle	- Triangle	- Triangle		
Mélodiques vent		- Didjeridoo	- Didjeridoo			
Mélodiques et/ou harmoniques à cordes ou lames	- Kalimba - Balafon - Ukulélé	- Kalimba - Pianot' - Métallophone	- Kalimba - Pianot' - Balafon - Métallophone	- Kalimba - Balafon - Pianot' - Ukulélé	- Kalimba - Pianot' - Balafon - Métallophone	- Balafon - Pianot' - Ukulélé - Métallophone
Mixtes : percussion et/ou mélodique, et/ou harmonique				- Synthétiseur	- Synthétiseur	- Triangle
Percussions		- Tambour de basque - Ocean drum - œufs	- Djembé	- Tambour de basque	- Bongos - Maracas - Tambour de basque	- Tambourin à capsule - Tambour de l'océan - Djembe - Bongos

4. Annexe 4 : Exemple type (séance 5, groupe MAG2)

Prise de notes après-coup :

La co-thérapeute est absente aujourd'hui. J'arrive à la séance sans grand enthousiasme. Les jeunes arrivent petit à petit. Mais Camille et Clémence sont déjà installées avant mon arrivée. Je vois Marc avant d'entrer dans la salle, il est au billard. Il m'a vu mais ne décide pas de venir tout de suite. C'est finalement Cynthia qui ira le chercher pour le faire venir (je pense qu'il a vraiment besoin d'une mère celui là). David arrive juste, transpirant. Il est essoufflé, il dit avoir couru parce qu'il était en retard, il ne se souvenait plus de l'heure. Tous sont là, sauf Jean mais il nous avait prévenu la semaine dernière. Je leur propose le temps d'après-coup de la séance dernière. Ils disent que c'était une bonne séance, Cynthia ajoute : « très marrante », elle se souvient du fou-rire d'Élise. Moi, je ne m'en souvenais plus, tout comme les autres patients. Mais maintenant les souvenirs reviennent et David signifie la relation « très foooorte » entre Élise et Marc. « La ferme » dit Marc, je le reprends. S'en suit des petits bavardages et commentaires sur la relation entre les deux. Je sens l'excitation montée et surtout l'énervement de Marc qui s'accentue. Je décide de leur proposer d'improviser pour éviter d'être confronté à un accrochage. Ils se précipitent sur les instruments. En fait je me souviens que Cynthia avait même déjà pris son instrument avant que la séance ne commence, mais je ne l'ai pas remarqué sur le coup. Elle avait le métallophone. Il n'y a que Clémence qui ne se précipite pas sur les instruments attendant que chacun prenne le sien avant d'aller chercher un œuf (elle m'agace à pas vouloir prendre autre chose). Il râle un peu quand je leur propose d'improviser les yeux fermés mais finalement jouent le jeu. La première impro est très forte, presque assourdissant, surtout il y a des résonnances de tous les côtés. David s'accroche au synthétiseur répétant les mêmes bruits qui me font tout de suite penser à un rapport sexuel. Mais il n'est pas en lien avec les autres. Clémence est encore dans l'opposition elle ne joue pas. Élise et Marc trouvent rapidement leurs habitudes complices, ils rentrent en dialogue en glissando, de plus en plus fort (je me dis que ça s'excite bien). Cynthia essaye de faire comme eux avec le balafon mais je sens qu'elle n'y arrive pas. Camille aussi me semble avoir du mal à jouer avec le groupe, elle semble profiter de quelques silences mais ils sont rares et fugaces pour qu'elle arrive à s'en saisir. Pour moi c'est assez désagréable, impression d'une grosse masse sonore sans sens, très chargée en volume. Pas de verbalisations après.

Cynthia évoque sa difficulté à entrer en relation « avec les deux là » (elle point Élise et Marc), ils restent « collés ». Camille acquiesce en disant qu'elle avait du mal à « trouver un espace de libre ». Marc et Élise me semblent bien gênés par les commentaires des autres. Et, ils essayent de se trouver plein d'excuses pour s'en sortir. Écoute me semble bien difficile pour les patients, ils ne sont pas concentrés, rigoles et touchent à tout ce qu'il y a de possible à toucher (je pense à un possible signifiant formel : « ça touche »). Après, ils n'arrivent pas à en dire grand chose. David dit que pour lui ce n'était pas du tout différent entre le jeu et l'écoute, et les autres sont d'accord. Je pose un avis sur l'impro et ça m'étonne de moi : « c'était chargé ! ». En écrivant je me dis que « le coup est parti tout seul ». Et puis il y a un grand silence, j'ai l'impression d'un mouvement dépressif, en tout cas il baisse les yeux et paraissent apathique (je me dis que je les ai blessé par mon commentaire maladroit).

Je leur propose une deuxième impro mais que avec des instruments rythmiques. Ils s'étaient plaint que les instruments étaient trop différents alors je leur fais cette proposition. Ils sont d'accord. Là c'est la surprise il y a beaucoup plus de communication entre eux. Au début ils se présentent même chacun leur tour avec leurs instruments. Il faut absolument que je réécoute cette improvisation avant la semaine prochaine parce que je suis sûr qu'il y a plein de choses à entendre. Ils ont un moment d'homorythmie qui dure jusqu'à la fin. C'est quand même toujours très fort au niveau du volume mais j'ai l'impression qu'ils ont chacun une place, même Camille paraît plus dans le jeu avec son petit caxixi. Et puis il s'arrête tout seul au bout de cinq minutes (je crois que c'est David qui a joué un rôle là dedans). Je suis très content mais du coup bien surpris qu'ils ne soient pas autant que moi. Ils disent que c'était mieux, plus facile quand les instruments se ressemblent, plus facile pour « s'accorder ». David associe sur le vivre ensemble. Et puis l'écoute semble assez mal vécue à nouveau. Sauf pour Cynthia qui évoque même une image « des indiens qui dansent autour d'un feu ». Du coup Élise et David associent, ils parlent tout deux d'une marche militaire (je pense à Bion). Marc fait remarquer à Clémence qu'elle était plus dans le groupe et que « ça fait plaisir à entendre ». Il lui dit même que ça se voyait qu'elle y prenait du plaisir en imitant un mouvement qu'elle faisait ; elle est très gênée et dit qu'il est « con » et que ça n'a rien à voir. Finalement, ils sont très contents d'eux mêmes et ils m'aident même tous à ranger.

FICHE D'ANALYSE D'UNE SEANCE DE COMMUNICATION SONORE

Date : XX **Groupe : MAG2**

Séances N° : 5

Présents : Marc, Élise, Cynthia, Clémence, Camille, David

Absents : Jean

Cadre et dispositif proposés

- Préciser ici toute modification : changement au niveau des instruments par ex. (introduction d'un nouvel instrument, disparition d'un autre, etc.)
  - On peut utilement rapporter la liste des instruments mis à disposition (ce qui permet d'identifier plus rapidement ceux qui n'ont pas été utilisés par le groupe dans la séance).
  - Consigne(s) complémentaire(s) utilisées :
    - Les yeux fermés OUI NON
    - Instruments : AVEC SANS
    - Improvisation à deux OUI NON

Observations préliminaires

Caractéristiques du bruissement du groupe à l'arrivée

- densité sonore forte X faible
- bruit (volume sonore) X silence
- énergie X apathie
- excitation X calme
- tension X détente
- gaieté X tristesse
- légèreté X pesanteur

Autres : **bavardages** (en début de séance), cris…

Impression générale : *Beaucoup de bavardages. J'ai l'impression d'un groupe d'enfants*

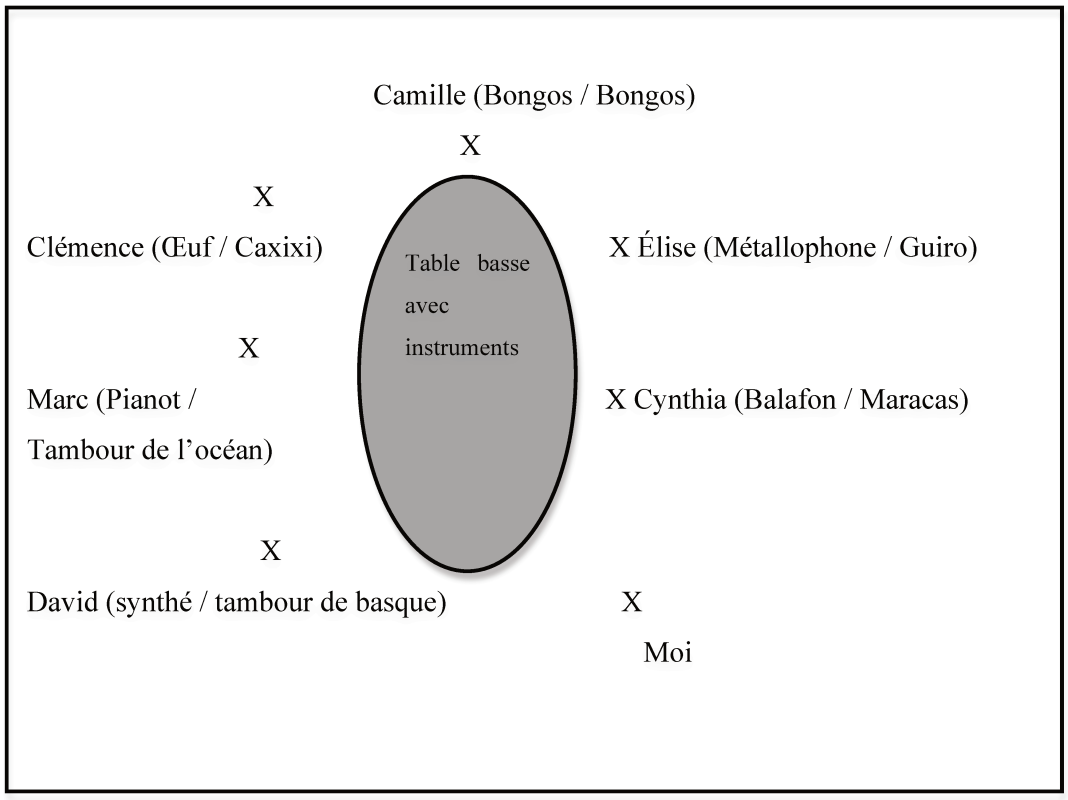
turbulents qui arrive à l'école.

- installation du groupe pour la séquence d'improvisation

Comment se passe le choix des instruments : **précipitation**, accumulation, changements, échanges entre participants, préférence pour la voix, etc. ?

Tous les patients se précipitent pour prendre leurs instruments. Sauf Clémence.

Disposition du groupe et répartition des instruments (schéma)



Etat du thérapeute (enthousiaste, fatigué, stressé, serein, etc.)

Agacé par avance parce que ma co-thérapeute est absente. Pas très envie d'aller à cette séance.

Fiche d'analyse des modalités d'expressions sonores et musicales

Patient : Cynthia **Séance : 5 (1)**

Rapport au cadre	Continue à jouer après le signal de la fin	✗
	N'a pas fermé les yeux	✗
	N'a pas produit de son	✗
	N'a pas entendu la consigne	✗
	Refuse de parler dans le temps de verbalisation	✗
	Attaque verbale du cadre	✗
	Attaque physique du cadre	✗
Rapport au groupe	Seul, hors du groupe	✗
	N'a pas cessé de jouer pendant toute la séquence	✗
	A répété obsessionnellement les mêmes sons	✗
	Facilite les mouvements du groupe	✗
	Tente de casser les mouvements du groupe	✗
	Tendance à l'exhibition	✗
	Tendance à l'inhibition	✗
	Débordement émotionnel	✗
	Auto dévalorisation, tonalité dépressive	✗
	Égocentrisme exclusif	✗
	Empathie, attention conjointe, étayage vers autrui	✓
	Accordage rythmique, mélodique, harmonique	✓
	Pulsation pilonnée sans accordage possible	✗
Maîtrise sonore/visuelle	Ouvre les yeux en cours d'improvisation	✗
	N'a pas fermé les yeux	✗
Occupation de l'espace sonore	S'est entouré d'instruments	✗
	A choisi une grosse percussion mais ne l'a pas utilisée	✗
	A envahi le groupe par son volume sonore	✗
	A choisi un petit instrument mais a envahi le groupe par saturation sonore	✗
	Est inaudible ou quasiment inaudible	✗
Rapport aux instruments	N'a pas utilisé l'instrument choisi	✗
	Détournement d'instruments	✗
	N'a pas pris d'instrument	✗
	Utilise normalement l'instrument	✓
	Utilise plusieurs instruments	✗
	Utilise la voix ou le corps	✗

Caractéristiques rythmiques : -----

Caractéristiques mélodiques : mouvement léger, elle essaye les glissandos mais a du mal, le son est doux

Caractéristiques quant au geste sonore et musical : frappe légère avec mailloches

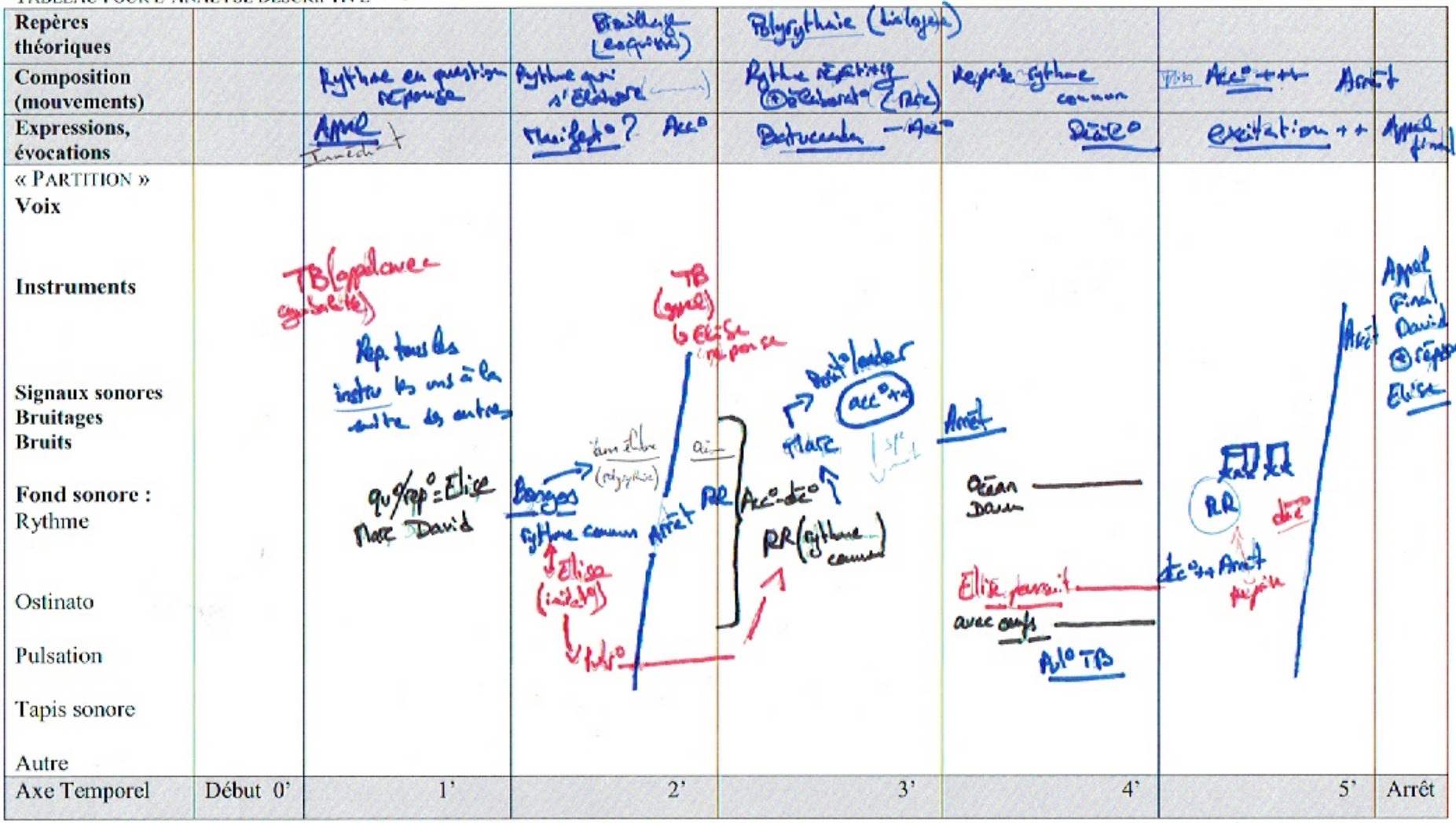
TABLEAU POUR L'ANALYSE DESCRIPTIVE (TIAB2 - séance 5) (1ère impro)

Repères théoriques			Fond sonore minimaliste		Fantome grand chaos ?		
Composition (mouvements)			Gliss de ⊖ en ⊕ fort				
Expressions, évocations			Indistinction	Bruits combat Boxe ?	excit° ++	cris orgasme	
« PARTITION » **Voix**							
Instruments	Calme	Balafon (médium) Pianot + métallophone gliss + frappe	Accélérat° ++ Balafon (accél rapide) Gliss	Gliss Gliss (volume ++)	+ Frappe ↘ (volume) Gliss (acc° + volume)	Balaf. (aigu) ⊕⊕⊕ Gliss	
Signaux sonores Bruitages Bruits		(Harg synthé)		2 cris	David seul cris	Accélération ⊕⊕	
Fond sonore : Rythme							
Ostinato							
Pulsation		Bongos (presque inaudible)					
Tapis sonore							
Autre							
Axe Temporel	Début 0'	1'	2'	3'	4'	5'	Arrêt

Gliss : glissando

(MAG2 face 5) (Deuxième impro)

TABLEAU POUR L'ANALYSE DESCRIPTIVE



TB = tambour de basque

RR: reprise du rythme

Appel (David, rep. Elise) ⟶ Rythme (RR) ⟶ Appel ⟶ RR ⟶ Appel ⟶ Arrêt