



Jouer avec son corps sonore et en explorer les limites à l'adolescence

Anthony Brault

► To cite this version:

Anthony Brault. Jouer avec son corps sonore et en explorer les limites à l'adolescence. *Enfances & Psy*, 2020, N° 85 (1), pp.92-100. 10.3917/ep.085.0092 . hal-03783391

HAL Id: hal-03783391

<https://hal.science/hal-03783391>

Submitted on 22 Sep 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.

Jouer avec son corps sonore et en explorer les limites à l'adolescence.

Anthony Brault

« Curieusement : la musique protège des sons »¹

Dans son essai philosophique sur la musique, Francis 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 » (Anzieu, 1976), 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 » (Wolff, 2015, 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. Freud évoquait déjà l'origine de la passion musicale dans l'intérêt de l'enfant pour les bruits de son corps le 25 juin 1931 dans sa réponse 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 : « 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. 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, Zweig, 1995, p. 83). Il est probable que Freud fasse ici référence à un article de Sandor 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). D'autres psychanalystes ont souligné le rapprochement de la création et/ou la passion musicale avec l'érotisme anal (Germain, 1928 ; Klein, 1923)².

« Au commencement de la musique, avant le verbe, était le corps » dit F. Wolff (2015, p. 95), le corps sonore. À mon sens, le philosophe rejoint la définition que donne l'écrivain Pascal Quignard à la musique : « Quelque chose de moins sonore que le sonore. Quelque chose qui lie le bruyant » (Quignard, 1996, p. 24), quelque chose qui « protège des sons » (ibid., p. 101). Mais à la différence du philosophe, et aussi des psychanalystes précédemment cités, l'écrivain envisage la source de la musique, de son jeu et/ou de sa composition, pas tant dans le plaisir de l'enfant à jouer avec les sons de son propre corps que dans la violence sonore subie à l'adolescence. 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. 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. Dans *La leçon de musique* (1987) puis dans *La haine de la musique* (1996), P. Quignard nous offre un témoignage merveilleux de sa propre expérience sonore et musicale de l'adolescent qu'il fût³ : « 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 »

¹ Quignard, 1996, p. 101.

² On pourra se référer à la revue de la littérature que dresse A. Michel (1965) à ce sujet.

³ Ses souvenirs semblent revenir en raison de l'adolescence de son fils (et de sa mue), ce qu'il mentionne dans *La leçon...* (1987, p. 28).

(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).

La violence sonore pubertaire

Je suivrai ce discours quignardien sur la musique en proposant l'hypothèse que l'expérience musicale à l'adolescence s'origine, au-delà de la mue vocale, dans « la violence sonore pubertaire » (Brault, 2019, 2020). J'évoquerai rapidement cet enjeu du processus d'adolescence (sans entrer dans les détails métapsychologiques cela n'étant pas l'objectif du présent texte). Je l'ai précédemment écrit à partir des travaux de F. Wolff, jouer avec les sons, faire de la musique, permet à *l'infans* d'appréhender l'univers sonore. *Jouer avec les sons*, seul et/ou avec l'Autre, est une activité des plus importantes pour l'avènement de la psyché et la constitution du Soi – Winnicott (1971) l'avait déjà relevé avant qu'Anzieu (1976) se penche nettement sur le sujet. Si « l'espace sonore est le premier espace psychique [...] » (Anzieu, 1976, p. 176) c'est parce que, plus que toutes autres modalités sensorielles, le propre du sonore est de faire irruption, d'être insaisissable, de percer toutes les limites rendant ainsi la constitution d'une intimité corporelle et donc d'un intérieur à soi extrêmement ardue mais pourtant bien nécessaire. La construction de l'enveloppe sonore, D. Anzieu (1976, 1985) y insiste, est primordiale dans l'ébauche des limites entre soi et l'autre et entre le dedans et le dehors (limites sur lesquelles le Moi-peau pourra ensuite s'étayer). Toutefois, ce travail psychique de *l'infans* vole en éclat avec l'irruption pubertaire : la puberté perce l'enveloppe sonore du Soi (Brault, 2018). Si, à tout âge, le sonore, insaisissable, perce toutes limites (Anzieu, 1976 ; Lecourt, 1983), à l'adolescence, l'irruption sonore (les bruits du corps) violente l'enfant pubère et lui impose un caractère génital qu'il ne s'attribue pas encore – ce que j'ai proposé de nommer la « violence sonore pubertaire » (Brault, 2019, 2020). L'intégration du corps sonore pubertaire devient alors nécessaire pour la préservation du sentiment d'identité du sujet particulièrement troublée par la violence pubertaire. À nouveau jouer avec les sons participe à cet enjeu crucial du processus de subjectivation. Pour nombre d'adolescents, la violence pubertaire, l'effraction du sexuel génital dans et par le corps sonore sera métabolisée inscrivant l'adolescence dans la continuité de l'enfance plutôt que comme une rupture. La musique⁴, son jeu autant que son écoute, seul et/ou en groupe, participe pleinement au processus d'intégration de la violence sonore pubertaire⁵. Pour d'autres, l'effraction pubertaire aura troublé intensément les « limites sonores du soi » (Lecourt, 1983), rendant la différenciation entre le dedans et le dehors et entre soi et l'autre particulièrement confuse (dans la psychose pubertaire par exemple). Là, la musicothérapie peut être indiquée.

Une voie d'intégration de la violence sonore pubertaire : la musicothérapie analytique de groupe

La musicothérapie analytique de groupe est un dispositif à médiation thérapeutique inventé par Édith Lecourt reposant sur les fondements méthodologiques et théoriques de la psychanalyse et en particulier de l'analyse de groupe (l'étude des processus psychiques groupaux inconscients)⁶. La médiation est donc double : le groupe et le sonore. Il est proposé aux patients une improvisation libre groupale (association sonore libre), qui peut se

⁴ Bien sûr, ce n'est pas la seule modalité (cf. Brault, 2019).

⁵ Il faut rester vigilant à tout discours qui ferait de la musique (et donc de la musicothérapie) un objet inéluctablement vertueux pour l'homme (on l'a vu je préfère au discours platonien sur la musique le discours quignardien nettement plus ambivalent). L'utilisation de la musique (à l'adolescence) se situe sur une ligne de crête entre créativité et destructivité. Ainsi peut-elle constituer une voie de traitement, de transformation de la violence sonore pubertaire autant que révéler, confirmer voire amplifier son impasse (Brault, 2019).

⁶ L'espace de cet article ne me permettant pas de rentrer plus précisément dans les détails de cette pratique thérapeutique, je renvoie le lecteur aux articles et ouvrages d'É. Lecourt (2001, 2007).

faire à l'aide d'instruments de musique ; la seule consigne étant de « communiquer par l'intermédiaire des sons »⁷. 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. Dans ce dispositif l'enjeu du travail psychothérapeutique est d'actualiser par et dans le groupe et le sonore l'ébauche d'un travail sur les limites du soi. 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. Pour témoigner de cette pratique, et afin d'illustrer les considérations théoriques abordées précédemment, je propose d'étudier une séance complète d'un groupe de musicothérapie analytique. Il s'agit d'un groupe composé de sept patients entre quinze et dix-neuf ans (cinq filles et trois garçons) que j'ai co-animé avec une autre psychologue dans un service de psychiatrie de l'adolescence à raison d'une fois par semaine pendant une heure.

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 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 avons joué au « chef d'orchestre »⁸. Les patients s'en souviennent, ils avaient trouvé l'improvisation « calme » et « agréable » (bien différente de d'habitude). 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 pendant la séance. 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 rire 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. 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).

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, jouée par ma co-thérapeute, et plus « à distance », « au loin », quelques notes de kalimba. Au fond sonore, le son en continu du didgeridoo 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

⁷ Le lecteur pourra retrouver dans cette même revue un article témoignant de cette pratique auprès d'enfants et d'adolescents (Fruchard, 2001).

⁸ 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.

synthétiseur par Cynthia (un coquelinement, un meuglement et des gémissements). 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 Marc). Marc décide de garder le didgeridoo. 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 (la co-thérapeute), 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, presque 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 »⁹ (Lecourt, 2007) 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

⁹ 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.

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) s'en plaignent : d'autres sons pouvaient être joués que ceux-là. Et d'ailleurs, pourquoi avoir gardé 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 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 englobements de tuyaux – renvoyant aux borborygmes intestinaux – et à la voix humaine. Peut-être, propose-t-elle à partir des écrits de S. Maïello (1993), 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. 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. 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 sur un bouc émissaire (en particulier des filles), Marc, qui va jusqu'à frôler la mort (l'AVC ou l'accident de scooter). Aussi, elle est projetée à l'extérieur – *très très loin* : la figure des Aliens aux pets « armes de destructions 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 »)¹⁰.

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 comme 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 une menace d'indifférenciation. En effet, le réinvestissement de l'analité à l'adolescence revêt une double fonction : une défense contre la génitalité tout autant qu'une protection contre un risque identitaire majeur, l'indifférenciation (Perret-Catipovic & Ladame, 1998). En tout cas, cette séance arrive après plusieurs lors desquelles le groupe expérimentait et recherchait l'unisson. 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, 2007). Au départ saisissant, pour ne pas dire sidérant, ce son ouvre une zone frontière et s'inscrit dans la relation – ainsi le son passeur prend-il la forme d'un « signifiant de démarcation » (Rosolato, 1985). En effet, 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 groupale où commence à s'ébaucher des différences. On entend, dans le fil associatif groupal, l'installation de la différence des sexes – par l'intermédiaire des cris de coq (que l'on pourrait aussi 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 » (Gutton, Birraux, 1982), 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 groupal, cette allocution arrive après celle concernant les coqs. Alors, lequel pourra féconder les poules qui donneront ses œufs ?

Jouer avec les limites...

L'intérêt des dispositifs à médiation thérapeutiques à l'adolescence est de prêter au(x) patient(s) un espace où peut se déployer le processus pubertaire (et ses aléas) sans succomber à la violence que la relation duelle peut dans certains cas exacerber et ainsi empêcher tout mouvement transformationnel. Au-delà de la diffraction transférentielle qu'offre la double médiation (le groupe et le sonore) en musicothérapie analytique de groupe, ce dispositif ouvre des possibilités de représentation du processus pubertaire par et dans le sonore là où le langage verbal échoue. À mon sens, en musicothérapie c'est l'enjeu de la reconstruction des limites du soi (de l'enveloppe sonore) après l'effraction pubertaire qui s'actualise dans le dispositif et devient l'axe du travail thérapeutique. Et pour cela, le (musico)thérapeute doit faire preuve d'une tolérance certaine face à l'exploration par les adolescents des limites sonores, du silence des plus assourdissants au vacarme des plus tonitruants.

¹⁰ Ce qui renvoie aux enjeux de ce qu'André 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.

Bibliographie

- ABRAHAM, K. 1924. « Mélancolie et névrose obsessionnelle. Deux étapes de la phase sadique-anale du développement de la libido » (I. Barande, Trad.). Dans *Œuvres complètes*, t. II, 1915-1925, Paris, Payot, 1966.
- ANZIEU, D. 1975. *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.
- ANZIEU, D. 1976. « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°13, p. 161-179.
- ANZIEU, D. 1985. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- BRAULT, A. 2018. « Le perceur d'enveloppes. De la violence sonore à l'adolescence », *Connexions*, n°109(1), p. 31-42.
- BRAULT, A. 2019. *L'identité sonore à l'adolescence. Essai théorico-clinique sur le traitement psychique des expériences du corps sonore à l'adolescence* (Thèse de doctorat : Psychologie), Université de Paris.
- BRAULT, A. 2020. « Aux limites de l'entendable : la violence sonore pubertaire », *Adolescence*, n°38(1), à paraître.
- FERENCZI, S. 1910. « Mots obscènes. Contribution à la psychologie de la latence » (J. Dupont, M. Viliker & P. Garnier, Trad.). Dans *Psychanalyse I (1908-1912) – Œuvres complètes* (pp. 126-137), Paris, Payot, 1970.
- FREUD, S. ZWEIG, S. 1995. *Correspondance* (D. Plassard, G. Hauer, Trad.), Paris, Payot & Rivages.
- FRUCHARD, G. « Pistes sonores », *Enfances & Psy*, n°15, p. 106-113.
- GERMAIN, P. (1928). « La musique et la psychanalyse », *Revue Française de Psychanalyse*, n°2(4), p. 751-792.
- GREEN, A. 1993. « L'analité primaire dans la relation anale ». Dans B. Brusset, C. Couvreur (sous la direction de), *La névrose obsessionnelle* (pp. 61-86), Paris, PUF.
- GUTTON, P., BIRRAUX, A. 1982. « Ils virent qu'ils étaient nus. Différence et complémentarité des sexes à l'adolescence », *Psychanalyse à l'université*, n°28, p. 671-679.
- HAAG, G. 2007. « Les enveloppes corporeo-psychiques ». Dans P. Delion (sous la direction de), *La pratique du packing* (pp. 31-47), Toulouse, Éditions érès.
- KAËS, R. 1995. « Corps/groupe, réciprocity imaginaires », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°25, p. 35-50.
- KLEIN, M. 1923. « L'analyse des jeunes enfants » (M. Derrida, Trad.). Dans *Essais de psychanalyse* (pp. 110-141), Paris, Payot, 1968.
- KLEIN, M. 1928. « Les stades précoces du conflit œdipien » (M. Derrida, Trad.). Dans *Essais de psychanalyse* (pp. 229-241). Paris, Payot, 1968.
- KLEIN, M. 1952. « Quelques conclusions théoriques au sujet de la vie émotionnelle des bébés » (W. Baranger, Trad.). Dans M. Klein et al., *Développements de la psychanalyse* (pp. 187-222), Paris, PUF, 1966.
- LECOURT, É. 1983. « Le sonore et les limites du Soi », *Bulletin de psychologie*, n°36, p. 577-582.
- LECOURT, É. 2001. « La musicothérapie, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, n°37, p. 99-112.
- LECOURT, É. 2007. *La musicothérapie analytique de groupe*, Courlay, Fuzeau.
- MAIELLO, S. 1993. « L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°20, p. 40-66.
- MICHEL, A. 1965. *L'école freudienne devant la musique*, Paris, Éditions du Scorpion.
- PERRET-CATIPOVIC, M., LADAME, F. 1998. « Courtes notes sur l'adolescence et l'analité », *Revue Française de Psychanalyse*, n°62(5), p. 1767-1772.
- QUIGNARD, P. 1987. *La leçon de musique*, Paris, Gallimard « Folio », 2002.
- QUIGNARD, P. 1996. *La haine de la musique*, Paris, Gallimard « Folio », 1997.
- ROSOLATO, G. 1985. « Le signifiant de démarcation et la communication non verbale ». Dans *Éléments de l'interprétation* (pp. 63-82), Paris, Gallimard.
- WINNICOTT, D.W. 1971. *Jeu et réalité* (C. Monod & J.-B. Pontalis, Trad.), Paris, Gallimard, 1975.

Résumé

La musicothérapie analytique de groupe peut être appréhendée comme une voie possible d'intégration de la violence sonore pubertaire, en particulier pour les adolescents dont le pubertaire a provoqué des troubles psychiques graves. 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 pulsionnelle en créativité.

Mots clés

Adolescence ; musicothérapie ; enveloppe sonore

Summary

The Group Analytic Music Therapy is being considered as a possible way of integration of the pubertaire sonic violence, especially for adolescents with severe psychic disorders. This setting allows work on the Self border and to offer a space in which adolescents can express and transform the Drive violence in creativity.

Key Words

Adolescence ; Music Therapy ; sonorous envelope

Présentation

Brault, Anthony, psychologue clinicien, docteur en psychologie, musicothérapeute, Clinique Médico-Pédagogique Dupré (FSEF) – Le Relais (Escale Ado), 30 avenue du Président Franklin Roosevelt, Sceaux, anthonybrault@hotmail.fr, 06.74.10.34.28