



HAL
open science

Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence

Anthony Brault, François Marty

► **To cite this version:**

Anthony Brault, François Marty. Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. *Corps et psychisme : recherches en psychanalyse et sciences*, 2019, N° 73 (1), pp.13-26. <10.3917/cpsy2.073.0013>. <hal-03783404>

HAL Id: hal-03783404

<https://hal.science/hal-03783404v1>

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.



HAL Authorization

Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence

Anthony Brault

François Marty

Anthony Brault – Psychologue clinicien, musicothérapeute («Le Relais», Escale Ado, Clinique Dupré). Doctorant, Laboratoire Psychologie Clinique, Psychopathologie, Psychanalyse (PCPP, EA 4056), Institut de Psychologie, Université Paris Descartes. anthonybrault@hotmail.fr ; 19 rue Marx Dormoy, 75018, Paris.

François Marty – Psychologue clinicien, psychanalyste. Professeur de psychologie clinique et de psychopathologie, Laboratoire Psychologie Clinique, Psychopathologie, Psychanalyse (PCPP, EA 4056), Institut de Psychologie, Université Paris Descartes. francois.marty@paris.descartes.fr

Résumé

Si cet article n'a pas l'objectif de proposer une esquisse métapsychologique de la voix, en revanche il se veut une réflexion sur le rôle essentiel de la voix dans les réaménagements identitaires de l'adolescence. A travers le cas clinique d'une adolescente de 14 ans rencontrée au sein d'un dispositif de musicothérapie dans un service de psychiatrie de l'adolescence, nous tenterons de répondre à notre hypothèse selon laquelle la voix pubertaire nouvelle jouerait le rôle d'un «nouveau» miroir sonore, réfléchissant à l'adolescent sa propre subjectivité.

Mots-clés : voix ; identité sonore ; musicothérapie ; adolescence ; psychiatrie

Summary

The purpose of this article is not to propose a metapsychological sketch of the voice. Rather, it is intended to be a reflection on the essential role of the voice in the restructuring of identity during adolescence. Through the clinical case of a 14-year-old adolescent in music therapy, we will attempt to answer our hypothesis, which posits that the new voice at puberty plays the role of a "new" sound mirror that reflects adolescents' own subjectivity back onto them.

Key-words: voice; sound identity; music therapy; adolescence; psychiatry

De tous les *bruits du corps*, la voix est de loin celui qui a suscité le plus d'interrogations, de réflexions et de débats dans le champ des sciences humaines. A l'origine de l'humain, tant d'un point de vue phylogénétique qu'ontogénétique, la voix est, du babillage à la parole en passant par le chant, l'outil principal de communication inscrivant alors l'homme dans la civilisation. Etant au cœur de la naissance de la vie psychique ou encore *l'expérience la plus proche de l'inconscient* (Lacan), la voix n'a jamais laissé indifférente la psychanalyse et ce d'autant plus qu'elle est la pierre angulaire de l'originalité de la méthode de traitement inventée par Freud. De plus, la voix est un signe indéfectible de l'identité et ainsi son étude (dans tous les champs des sciences humaines) peut nous aider à mieux comprendre la dynamique de la construction identitaire et ses réaménagements liés à certaines périodes de la vie, tel l'adolescence.

Si cet article n'a pas l'objectif de proposer une esquisse métapsychologique de la voix, déjà proposée dans cette même revue (Castarède, 2007 ; Ferveur & Attigui, 2007), en revanche il se veut une réflexion sur son rôle essentiel dans les réaménagements identitaires du processus d'adolescence. A travers le cas clinique d'une adolescente de 14 ans rencontrée au sein d'un dispositif de musicothérapie, nous tenterons de répondre à notre hypothèse selon laquelle la voix pubertaire nouvelle jouerait le rôle d'un «nouveau» miroir sonore, réfléchissant à l'adolescent sa propre subjectivité. Mais avant cela, nous reviendrons succinctement sur la fonction de la voix aux origines de la psyché et de son rapport à l'identité.

L'EMPREINTE VOCALE DE L'ORIGINAIRE

«Tante, parle-moi ; j'ai peur, parce qu'il fait si noir.» La tante répliqua : «A quoi cela te servira-t-il, puisque tu ne peux pas me voir?» «Ça ne fait rien, répondit l'enfant, du moment que quelqu'un parle, il fait clair.» (Freud, 1905a, p. 168).

La voix «naît» dès les premiers instants de la vie. La première rencontre entre le fœtus et sa mère se fait bien par l'intermédiaire de la voix. Entre la 22^{ème} et la 27^{ème} semaine de gestation, l'appareil auditif du fœtus se développe, lui permettant une découverte du monde sonore qui l'entoure. Parmi tous les bruits émanant de l'intérieur comme de l'extérieur, la voix maternelle aura une place privilégiée. Ces découvertes sur le monde sonore prénatal ont été aux prémises d'hypothèses particulièrement intéressantes sur l'origine de la vie psychique. Ainsi, la psychanalyste italienne S. Maïello (1993) pense 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 voix, le bébé la reconnaît après sa naissance ayant ainsi des vertus apaisantes et sécurisantes¹ pour qu'il puisse explorer ce nouveau continent aérien dans lequel il vient d'être propulsé. Et bien que le bébé, pour conquérir son autonomie, doive affronter le «deuil originaire» de l'unisson (vocal) avec la mère (Racamier, 1992), la voix maternelle peut faire retour – témoignant encore plus de l'importance qu'elle détient à l'origine de la psyché. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud (1905b) donne un exemple amusant de l'émergence de la voix maternelle (pp. 129-130) :

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!».

«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. Ainsi, dans une lettre adressée à R. Rolland, Freud (se) demande : «le musicien fait-il remonter la voix de la mère – déjà entendue par le fœtus – la source idéalisée de sa vie psychique et de la musique?» (*Correspondances 1923-1936*, cité par Estellon, 2009, p. 238). Se questionnant également sur le rôle de la voix maternelle dans les premiers rapports intersubjectifs mère-bébé, Rosolato (1978, p. 37) propose une hypothèse analogue à celle de Freud : «On peut avancer qu'elle [la voix maternelle] est le premier modèle d'un plaisir auditif et que la musique trouve ses racines et sa nostalgie dans une atmosphère originelle (...)». Plus récemment encore, plusieurs chercheurs², se sont demandés si le fait que la voix soit l'une des premières performances musicales de l'espèce humaine ne serait pas lié à la sensibilité du bébé à la «sonate maternelle» (P. Quignard).

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, puis ensuite Lacan, percevant la séparation et la limite qu'introduit la voix du père vont dès lors l'envisager comme étant à l'origine du *Surmoi*. Dans «Le Moi et le Ça», Freud écrit à ce propos : «Etant donné le rôle que nous avons assigné aux traces verbales inconscientes qui existent dans le Moi, on peut se demander si le Surmoi, lorsqu'il est inconscient, ne se compose pas de ces traces verbales ou de quelque chose d'analogue.» (Freud, 1923, p. 226). Cette «grosse voix» (Lacan) 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, 2005). La logique identificatoire soutient ainsi la dynamique identitaire. Mais, bien en amont de cette tiercéisation opérée par la voix paternelle, la construction identitaire du sujet tire ses racines de l'expérience du «miroir sonore» (Anzieu) entre la mère et l'enfant : «sans la voix maternelle, il n'y aurait rien.» (Le Breton, 2011, p. 84).

LA VOIX ET SON RAPPORT A L'IDENTITE

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 nous invite à penser que le bébé a ainsi compris à la fois la valeur communicationnel de ses manifestations sonores et à la fois le «pouvoir» qu'il peut exercer sur l'autre : cette compréhension témoignerait-elle de l'ébauche du processus de réflexivité, essentiel 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). Ce qu'il faut souligner, tel que le note Castarède (1987), c'est que le babillage du bébé va apparaître relativement en même temps que ce cri. Ses vocalisations, dans la solitude du berceau, permettent au bébé d'halluciner l'absence de la voix maternelle et ainsi de maîtriser cette solitude – pourrait-on alors dire qu'il s'agit d'une première figuration du jeu de la bobine (Freud)? 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. 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 en tant que «phénomène transitionnel». Winnicott (1971, p. 29), dans sa théorie sur les objets et phénomènes transitionnels, indiquait déjà que «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». 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 qu'Anzieu (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, décrit par Lacan puis Winnicott, il met en évidence «l'existence, plus précoce encore, d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique, et sa fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser.» (p. 184). Plus loin il explicite : «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.» (p. 194). Le miroir sonore serait ainsi aux prémisses 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, car «si le miroir – sonore ou visuel – ne renvoie au sujet que lui-même, c'est-à-dire sa demande, sa détresse (Echo) 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» (ibid., p. 194). Rappelons également, que l'enfant reconnaît la voix de l'autre (sa mère) avant la sienne, ce qui fait dire à Lecourt (2006, p. 42) que «sur le plan sonore, comme sur le plan visuel, c'est au travers de l'autre que l'identité du sujet se construit».

Reprenant les travaux de D. Anzieu, E. Lecourt propose le concept d'«identité sonore individuelle» qui rend compte «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. Sa construction se fait dans l'interaction avec l'environnement sonore, plus particulièrement les voix familiales, par identification et différenciation» (Lecourt, 1994, p. 53). Autrement dit, la construction de l'identité sonore trouve ses racines dans la qualité et la stabilité du miroir sonore. L'identité sonore se compose de différentes caractéristiques physiques tels que les rythmes corporels³ et bien sur la voix, ainsi que de caractéristiques historiques tels que le vécu sonore familial et culturel, les goûts musicaux, l'instrument de musique joué etc. Ce concept nous intéresse ici d'une part parce que la voix y a une place privilégiée (Lecourt, 1994) et d'autre part, car nous en étudierons les destins au moment de l'adolescence.

LA VOIX DANS LES REMANIEMENTS IDENTITAIRES DE L'ADOLESCENCE

A l'adolescence, malgré la potentielle stabilité du sentiment d'identité établie par la qualité des premières relations, le pubertaire, par sa violence, va venir troubler l'équilibre narcissico-objectal, rendant instable ce sentiment et donc provoquant un réaménagement identitaire. Cette violence pubertaire va d'abord toucher le corps de l'adolescent et donc la

permanence de son identité. Dès lors, le *corps sonore* de l'adolescent est lui aussi victime de cette violence. Ainsi, nous semble-t-il que l'adolescence serait un moment de réaménagements nécessaires de l'identité sonore.

Parmi ces réaménagements identitaires, la mue de la voix tient une place centrale. La voix se sexualise sous l'effet de la puberté et à l'instar de l'ensemble de son corps, l'adolescent ne reconnaît plus sa voix. 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 (Abitbol, 2005). Là où la voix de la femme baisse d'une tierce, celle de l'homme sera d'une octave plus grave. 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. «Ce chemin difficile de l'harmonie de la voix par rapport à son corps est l'obstacle le plus délicat de l'adolescence car la voix impose la personnalité» (ibid., p. 228).

La génitalisation de la voix à l'occasion de la puberté annonce la resexualisation des relations œdipiennes (Marty, 1996), et aussi l'accession à l'identité sexuée. Ces deux enjeux fondamentaux du processus d'adolescence sont, bien évidemment, intrinsèquement liés. A 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. En 1915, Ferenczi présente deux cas «d'anomalies psychogènes de la phonation» chez deux de ses patients adolescents. Ces deux jeunes hommes avaient «deux timbres de voix», l'un féminin, l'autre masculin. A l'instar des tendances homosexuelles que présentent ses deux patients, Ferenczi fait l'hypothèse, pour expliquer ce trouble de la voix, d'une «fixation incestueuse inconsciente à la mère». La voix grave, masculine, identifiée à celle du père, «signe d'éveil de la virilité» (p. 170) est vécue comme témoin de la tendance incestueuse. Elle est alors, inconsciemment, insupportable à entendre tant pour la mère que pour l'adolescent et est ainsi réprimée. Si Ferenczi insiste sur la dynamique œdipienne au cœur de ce trouble, il n'insiste pas sur le rôle de la construction de l'identité sexuée pourtant présent dans son article. Le premier patient évoque un souvenir de ses années collège où il prenait plaisir à jouer le rôle féminin que ses professeurs et camarades lui avait attribués du fait de sa voix aiguë. Bien que Ferenczi lie cela à l'homosexualité de son patient, nous pouvons aussi y voir une difficulté à accéder à son identité sexuée et potentiellement à un refus d'appartenir à un sexe ou à l'autre : voix féminine et masculine s'entremêlent pour lutter contre la castration qu'induit la génitalisation du 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, 2007). Pascal 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. Si les auteurs évoqués précédemment font surtout référence à la mue masculine, qu'en est-il de la voix de la jeune fille pubère? Bien que la mue se donne moins à entendre chez la fille, peut-on observer les mêmes difficultés qu'elle suscite dans le deuil des objets œdipiens et le renoncement à la bisexualité infantile?

Julia a 14 ans. C'est d'abord à travers la voix d'une autre, l'une de ses soignantes que je⁴ 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 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.

Revenons à la séance. A la fin du tour de présentation, je leur propose de choisir un instrument qu'elles présenteront ensuite à travers 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 Ophélie 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. A 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...

En agissant sur le corps de l'adolescent et donc sur sa voix, la puberté va remettre en jeu l'établissement du miroir sonore. Nous faisons alors l'hypothèse que la voix pubertaire nouvelle jouerait le rôle d'un «nouveau» miroir sonore, réfléchissant à l'adolescent sa propre subjectivité⁵. Bien qu'il aurait été plus *criant* d'illustrer cette hypothèse à travers les changements vocaux du jeune garçon, aujourd'hui, nous avons fait le choix de parler de Julia. Il ne s'agit pas directement d'une problématique liée à la mue féminine, mais plutôt d'un trouble dans l'identité sexuée de cette jeune fille pubère venant *troubler* son identité sonore⁶. 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. A travers ce qu'elle entend être sa voix, Julia confirme l'hypothèse de 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. Anzieu (1987, p. 9) 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». Mais avant d'être un objet de séduction, encore faut-il que l'adolescent puisse trouver sa voix pour ensuite pouvoir la poser. En effet, les variations vocales liées à la mue chez le jeune garçon ne lui sont pas d'un véritable atout dans la séduction. 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. A travers sa voix, le sujet affirme sa différence sexuelle, renonçant à ce qui lui manque tout en acceptant que ce manque puisse le compléter. C'est ce refus du manque, ce refus du féminin, 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? Ce refus de la passivité s'exprime également 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 pénétré 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 l'altérité. Ce refus du féminin, 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. «L'intervalle sonore du soi réflexif» (Lecourt, 1994, 2006) – qui renvoie à la relation que l'individu a avec sa propre identité sonore, c'est-à-dire la reconnaissance qu'il fait ou non de ses propres phénomènes sonores – est troublée ici. Cette notion est proche de notre conceptualisation de la restructuration du miroir sonore à l'adolescence. 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. Lorsqu'elle évoque sa «grosse voix qui porte», Julia ne parle pas vraiment de la hauteur de sa voix mais plutôt de son timbre. Le timbre est ce qui constitue l'essence même de l'emprunte vocale, de l'identité vocale. Peu modifiable, sauf dans certaines pathologies (maladie du larynx) et lors de quelques événements de la vie tels que la ménopause et justement l'adolescence, c'est par le timbre que le sujet marque sa présence : «Avec sa voix, dans sa dimension de timbre, le sujet (se) manifeste», écrit Vivès (2012, p. 223). 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 nous 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 voix⁷.

CONCLUSION

A travers ces lignes, nous avons voulu rendre compte de la dynamique des transformations de l'identité vocale à l'adolescence. La remise en jeu du miroir sonore, certes gage d'un processus de subjectivation suffisamment opérant, peut également entraîner une certaine violence par la discontinuité qu'elle impose. Ainsi, si la nouvelle voix pubertaire implique une double castration chez le garçon, celle du deuil de la bisexualité infantile et de l'impossible retour à la fusion incestueuse avec la mère, nous avons pu observer chez la fille une dynamique relativement proche. Si lors de la petite enfance, le miroir sonore participe à l'ébauche de la différenciation moi/non-moi et ainsi à se sentir comme *être unique*, ses nécessaires remaniements à l'adolescence doivent soutenir l'acceptation de la différence et subséquemment de la «complémentarité des sexes» (Gutton & Birraux, 1982), garantie indispensable au «devenir quelqu'un» (Chabert, 2011).

BIBLIOGRAPHIE

- ABECASSIS J. (2005). Voix et paternité, in CASTAREDE M-F. et KONOPCZYNSKI G. *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Erès, pp. 137-144.
- ABITBOL J. (2005). *L'Odysée de la voix*. Paris, Flammarion, 2013.
- ANZIEU D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris, Dunod, 1995.
- ANZIEU D. (1987). Préface, in CASTAREDE M.-F. *La voix et ses sortilèges*. Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 7-9.
- AVRON O. (1998). La voix et la parole, *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, 30, pp. 83-92.
- 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, pp. 135-147.
- CASTAREDE M.-F. (2007). Métapsychologie de la voix, *Champ psychosomatique*, 48, 4, pp. 7-21.
- CASTAREDE M.-F. (1987). *La voix et ses sortilèges*. Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- CHABERT C. (2011). Devenir quelqu'un, *Psychanalyse et psychose*, 11, pp. 69-81.
- ESTELLON V. (2009). Glenn Gould, magicien et médecin hypocondriaque du corps-piano, *Topique*, 109, 4, pp. 223-243.
- FERENCZI S. (1915). Anomalies psychogènes de la phonation (J. Dupont, M. Viliker & P. Garnier, Trad) in *Psychanalyse II (1913-1919), Œuvres complètes*. Paris, Payot, 1970, pp. 168-170.
- 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, pp. 23-51.
- FREUD S. (1905a). *Trois essais sur la théorie sexuelle* (M. Grinbinski, 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. (1923). Le Moi et le Ça (S. Jankélévitch, Trad.), in *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1967.
- GUTTON P., BIRRAUX A. (1982). Ils virent qu'ils étaient nus. Différence et complémentarité des sexes à l'adolescence, *Psychanalyse à l'université*, 28, pp. 671-679
- LE BRETON D. (2011). *Eclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris, Métailié.
- LECOURT E. (1994). *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*. Paris, L'Harmattan.
- LECOURT E. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. Paris, L'Harmattan.
- MAÏELLO S. (1993). L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale, *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 20, pp. 40-66.
- MARTY F. (1996). Le travail de la mue, *Adolescence*, 14, 2, pp. 169-190.
- MARTY F. (2007). Le retard de la mue chez le garçon, *Champ Psychosomatique*, 48, pp. 125-136.
- RACAMIER P.-C. (1992). *Le Génie des origines. Psychanalyse et psychose*, Paris, Payot.
- ROSOLATO G. (1978). La voix : entre corps et langage, in *La relation d'inconnu*. Paris, Gallimard, pp. 31-51.
- QUIGNARD P. (1987). *La leçon de musique*. Paris, Gallimard, 2002.
- VIVES J.-M. (2012). *La Voix sur le divan. Musique sacrée. Opéra. Techno*. Paris, Aubier-Flammarion.
- WINNICOTT D. W. (1971). *Jeu et réalité* (C. Monod & J.-B. Pontalis, Trad.). Paris, Gallimard, 1975.

WOLFF P. H. (1969). The natural history of crying and other vocalizations in early infancy, in FOSS B. M. (Ed.), *Determinants of infant behaviour, IV*. Londres, Methuen, pp. 81-109.

¹ Il est à noter que si la voix paternelle a souvent été entendue par le fœtus, elle peut avoir la même fonction d'apaisement (Le Breton, 2011).

² Cf. la liste de ces auteurs dans l'article de C. Ferveur & P. Attigui (2007, p. 24).

³ Pour une étude plus précise des caractéristiques rythmiques de l'identité sonore le lecteur pourra se référer à un article précédemment écrit par l'un d'entre nous : Brault & Moro, 2018 (à paraître).

⁴ Premier auteur.

⁵ Cette hypothèse s'inscrit à la suite de la proposition de l'un d'entre nous 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).

⁶ Pourrait-on oser un raccourci assez périlleux en proposant l'hypothèse suivante : la construction de l'identité sexuée serait liée à celle de l'identité sonore et ainsi, il pourrait y avoir une différence de genre dans la construction de l'identité sonore. N'ayant pas la possibilité de plus détailler cette hypothèse ici, nous tacherons, dans un prochain écrit de l'expliquer à partir des travaux de C. Chiland sur l'identité sexuée et les liens possibles avec les études psychologiques d'I. Lézine et anthropologiques de F. Héritier sur la tétée.

⁷ Et nous remercions notre collègue Constance Giully, psychologue clinicienne et docteur en psychologie clinique, de nous avoir proposé cette analogie.