



HAL
open science

L'identité sonore à l'adolescence

Anthony Brault, François Marty

► **To cite this version:**

Anthony Brault, François Marty. L'identité sonore à l'adolescence. *Adolescence*, 2018, T. 36 (2), pp.319-331. 10.3917/ado.102.0319 . hal-03783420

HAL Id: hal-03783420

<https://hal.science/hal-03783420v1>

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.

L'identité sonore à l'adolescence

Anthony Brault
François Marty

Hugo est un adolescent de 16 ans participant à un groupe de communication sonore¹ que nous menons 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 cessé de 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, nous leur proposons 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 nous 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 notre part, nous lançons 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.

La puberté est violence... Elle s'impose à l'enfant et le soumet à des transformations corporelles et psychiques considérables. L'adolescence, comme processus, correspond à un travail psychique d'intériorisation et d'appropriation subjective de ce corps qui se génitalise. Parmi l'ensemble des métamorphoses de la puberté se trouvent légitimement celles du *corps sonore*. Des « nouveaux rythmes biologiques [...] qui apportent de nouvelles sensations, de nouvelles sensibilités à l'espace sonore² » à la voix, ce « bel organe [...] métaphore de la pulsion sexuelle³ », les sons du corps font trembler le couvercle que la latence avait posé sur le chaudron pulsionnel du petit pervers polymorphe. Si le Soi se constitue « par introjection de l'univers sonore », tel que l'écrit D. Anzieu⁴, qu'en est-il de celui dans lequel l'adolescent est plongé ? E. Lecourt indique justement que la « question des limites sonores de soi, de l'autre, dans l'environnement acoustique, constitue bien un des axes de recherche de repères dans la quête identitaire de l'adolescent⁵ ». Les bruits de la puberté percent « l'enveloppe sonore⁶ » (Anzieu, 1975 ; Lecourt, 1987) préalablement établie, impliquant un réaménagement nécessaire de l'identité sonore de l'adolescent.

A partir de la notion d'enveloppe sonore de D. Anzieu, E. Lecourt propose celle « d'identité sonore individuelle » qui rendrait 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 différenciation⁷ ». L'identité sonore de l'individu se construirait sur un double mouvement : subjectif (sa propre prise de conscience de son identité sonore) et objectif (la reconnaissance par l'autre de cette identité). Elle se formerait à partir du « Groupe Vocal Familial » (*cf.*

¹ La « communication sonore » est une technique de musicothérapie analytique de groupe qui prend la forme d'une improvisation libre dont l'objectif est l'analyse de la relation. Ce qui est à entendre, comprendre et analyser dans cette méthode est le matériau sonore (séquences sonores, timbres, rythmes, mélodies etc.) dans le contexte relationnel, dans l'histoire du groupe et son évolution et de la place prise par chacun des membres du groupe (Lecourt, 2007).

² Marty, 1997, p. 104.

³ Anzieu, 1987, p. 9.

⁴ Anzieu, 1985, p. 159.

⁵ Lecourt, 2006, p. 36.

⁶ A ce propos le lecteur pourra se référer à l'article de l'un d'entre nous (Brault, 2018).

⁷ Lecourt, 1994, p. 54.

supra) dont elle constitue « une voix différenciée et reconnaissable ». L'identité sonore se compose de caractéristiques « physiques » et « historiques ». Parmi les caractéristiques physiques, nous retrouvons : 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'E. Lecourt nomme « l'identité musicale », telles que les préférences musicales, l'instrument de musique joué etc. Ajoutons une dimension processuelle à cette définition (qui semble présente en filigrane) : *l'identité sonore correspondrait à l'intériorisation psychique et l'appropriation subjective des expériences du corps sonore de l'individu, dans son rapport à lui-même et à son environnement*. Alors, il paraît cohérent que cette trajectoire de l'identité sonore est bouleversée par la « violence pubertaire » (Gutton, 1991), d'où la nécessité de son réaménagement – indice de la qualité du « processus de subjectivation » au sens de R. Cahn (1998).

A ce sujet, le moment clinique présenté précédemment est quelque peu éclairant. Le flou des limites entre l'intérieur et l'extérieur témoigne d'une enveloppe sonore extrêmement poreuse. Si l'impossibilité d'Hugo 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 : 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. E. Lecourt (1994) considère que l'identité sonore est issue de l'expérience corporelle, dans la relation à l'autre. Fondièrement, l'espace sonore du sujet se situe à l'interface entre son corps et son environnement. Afin de rendre compte des relations de l'identité sonore du sujet avec son environnement sonore, Lecourt propose la notion « d'intervalle sonore du Soi ». Plus précisément, elle distingue « l'intervalle sonore du Soi réflexif », 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, de « l'intervalle sonore du Soi à l'objet ». Chez Hugo, on repère bien la précarité de l'intervalle sonore du Soi à l'objet et plus spécifiquement sur l'axe intérieur/extérieur. Ainsi peut-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. 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 : « une défaillance à ce niveau, analyse E. Lecourt, et l'identité sonore est déstabilisée, l'intervalle sonore devient méconnaissable, les processus projectifs et dissociatifs font alors le jeu des pulsions destructrices⁸ ». Chez Hugo, les achoppements dans « l'introjection de l'univers sonore » ont troublé la qualité de la constitution de son Soi – ou plutôt sa (re)constitution, car nous ne pouvons vraiment savoir si ces achoppements ont eu lieu au moment de la petite enfance ou au moment de l'avènement de la puberté. En outre, il est probable que la puberté ait pu mettre à mal la constitution d'un Soi déjà fragile. L'utilisation du sonore et de la musique comme médiation thérapeutique (musicothérapie) permet précisément de travailler sur les difficultés dans l'intégration des limites sonores du Soi.

Le sonore attaque autant qu'il construit l'adolescent en ce qu'il l'introduit à la génitalité. L'apparition de la mue de la voix rend bien compte de cette violence du sonore à

⁸ Lecourt, 1994, p. 38.

l'adolescence. De tous les bruits du corps, la voix est celui qui souligne le plus les rapports entre sonore, identité et sexualité : « la mue vient signer le lien poignant entre le sexuel et le vocal, émergence d'un objet qui se maintiendra – tant c'est le rapport du locuteur à cet objet pour le désir qui donne son éclat à la voix⁹ ».

LA VOIX ET SA MUE

Vincent est un jeune adolescent participant à un atelier de chant choral au sein d'un service de psychiatrie de l'adolescence. Alors qu'aujourd'hui, Vincent se stabilise de plus en plus dans les voix basses (voix les plus graves chez les hommes) 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 de sa famille. Ici 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 ».

La mue de la voix est un des signes de la puberté (nettement plus marquée chez les garçons). Elle vient bouleverser l'identité sonore de l'individu et ainsi soulève des enjeux psychiques primordiaux du processus d'adolescence : « la mue donne à entendre le chemin parcouru ou restant à accomplir pour conduire à la génitalisation du corps et de la psyché de l'enfant devenant adolescent¹⁰ ». À travers cette vignette clinique, nous entendons bien à quel point l'appropriation que doit faire l'adolescent de sa voix remet en question les enjeux propres à la construction de l'identité sexuée. En effet, la mue vient marquer la séparation de l'adolescent avec son enfance. Commence alors le deuil de la bisexualité psychique dans laquelle l'enfant baignait, ainsi que celui du fantasme de fusion avec le corps maternel (Marty, 1996, 2007).

Une autre dimension, plus intersubjective, est à entendre dans cette vignette clinique. En effet, nous observons 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 de perdre sa voix dans la fusion, et ainsi ne plus être reconnaissable 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 ici, chez ce second patient, la précarité de la stabilité de son identité sonore l'empêchant de « poser sa voix » : « Si l'apparition de la mue correspond à l'entrée en puberté, poser sa voix, la trouver, correspondrait à la sortie du pubertaire, à un autre temps du processus d'adolescence¹¹ ». « Poser sa voix », c'est aussi et surtout la poser parmi les autres.

Les pathologies non organiques concernant la mue des adolescents sont des marqueurs de l'achoppement des réaménagements de leur identité sonore. En 1915, Ferenczi a étudié deux cas d'adolescents présentant une « anomalie psychogène de la phonation » et montré le poids dans ce trouble de la dynamique œdipienne et plus spécifiquement celui de la fixation incestueuse à la mère. Avec le deuxième cas (un jeune garçon de 17 ans), Ferenczi indique que la mère, inconsciemment, est à l'origine du trouble de son fils : ne supportant pas sa voix de basse, elle l'obligeait à ne pas s'en servir ; « dans son inconscient, la mère a parfaitement compris que la voix de basse était un signe d'éveil de la virilité, et elle a perçu également la

⁹ Assoun, 2014, p. VIII.

¹⁰ Marty, 2007, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 128.

tendance incestueuse dirigée sur elle¹² ». Or, dans une famille où le « père ne [joue] aucun rôle¹³ », la puberté du fils représente le risque de la réalisation des désirs œdipiens.

Dans leur étude sur la mue faussée de certains adolescents, Beaussant et Johnston (2016) arrivent à un raisonnement très proche de Ferenczi pour expliquer ce trouble : « ne pas investir sa voix muée peut être pour le jeune adulte une manière de ne pas renoncer à sa mère et de ne pas se soumettre symboliquement à la loi du père¹⁴ ». A cette dynamique identificatoire, les auteurs ajoutent une perspective identitaire : la mue faussée de l'adolescent témoigne de l'impossible appropriation subjective de son corps sexué. A partir d'un cas d'une jeune fille de 16 ans, nous avons nous-mêmes proposé l'hypothèse que la voix pubertaire jouerait le rôle d'un « nouveau » miroir sonore (Anzieu), réfléchissant à l'adolescent sa propre subjectivité. Si, lors du premier chapitre de la vie, le miroir sonore participe à l'ébauche de la différenciation moi/non-moi, les remaniements que l'adolescence lui impose doivent soutenir l'acceptation de la différence et de la complémentarité des sexes (Brault & Marty, 2018).

Que ce soit à un niveau identificatoire ou plus identitaire (les deux axes étant fortement entremêlés surtout à l'aune de l'adolescence), la mue signe des modifications structurales déterminantes dans le « Groupe Vocal Familial ». Les transformations vocales témoignent de la nouvelle place du jeune pubère au sein de sa famille, avec le risque de ne plus y être reconnaissable – tel le protagoniste de *La Métamorphose* de Kafka, Grégoire Samsa. Si « l'identité sonore et musicale de l'enfant se construit dans le Groupe Vocal Familial dont elle constitue une voix différenciée et reconnaissable¹⁵ », les transformations vocales – et plus globalement sonores – de la puberté marquent bien la nécessité d'un remaniement de ladite identité sonore au sein du processus d'adolescence.

L'ADOLESCENT ET LE GROUPE VOCAL FAMILIAL

Edith Lecourt a proposé cette notion de « Groupe Vocal Familial » pour rendre 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 famille¹⁶ ». L'écoute de ces manifestations nous donnerait un bon aperçu de la structuration psychique familiale. Ces considérations de Lecourt sont issues 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. A la naissance du premier enfant, puis potentiellement de ceux qui viendront ensuite, chaque famille l'accueille par et dans le sonore : premier indicateur (Lecourt parlerait de « 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 culture¹⁷ ». 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

¹² Ferenczi, 1915, p. 170.

¹³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴ Beaussant & Johnston, 2016, p. 128.

¹⁵ Lecourt, 1994, p. 55.

¹⁶ Lecourt, 2007, p. 51.

¹⁷ Lecourt, 1994, p. 20.

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 sonore¹⁸ ».

L'adolescence, telle que nous l'avons indiqué précédemment, 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 », disons « 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 par la coloration sexuelle génitale qu'il détient désormais.

L'adolescence, nous en faisons l'hypothèse à la suite d'E. Lecourt (2006), constitue un nouveau temps d'intériorisation et d'identification avec le Groupe Vocal Familial. E. Lecourt note 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. Cette possibilité musicale trouve sa correspondance psychique avec la notion de « plurivocalisme interne », que F. Richard (2000) a proposé à partir de sa lecture de l'ouvrage *L'adolescent* de Dostoïevski¹⁹. En partant du postulat que l'appareil psychique individuel est toujours divisé (topiquement) et s'inscrit dans des groupes, Richard définit le plurivocalisme interne comme « l'hystérie de soi à soi du monologue intérieur qui argumente ses raisons au Surmoi, au Ça et à la réalité, découvre ses objets internes comme autant d'intrus intimes avant de reconnaître l'autonomie symbolique du lien social²⁰ ». Il désigne ce « parler interne du sujet » (Kaës, 1994) où se retrouvent, se rencontrent, s'entrechoquent parfois, les différentes voix composant le psychisme du sujet. Si le plurivocalisme interne est présent dès les premiers instants de la vie psychique²¹, F. Richard note que c'est à l'adolescence que ce dernier le vit plus intensément : le processus de subjectivation nécessite un travail de deuil des objets internes parentaux entraînant, 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 interlocuteurs²² ». Par le terme de « voix », F. Richard désigne surtout la forme digitale du langage verbal. Redonnons également à ces voix leur valeur sonore : le sujet les entend ; elles ont un timbre, une hauteur, une intensité spécifiques. Leurs formes à l'intérieur du psychisme du sujet sont tout à fait dissociables de celles qu'elles ont dans la réalité externe. Le dispositif thérapeutique du psychodrame psychanalytique est peut-être celui qui illustre au mieux cette notion de « plurivocalisme » : les joueurs incarnent sur la scène ces différentes « voix » de l'intérieur. A cette notion, celle de « Groupe Vocal

¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹ Il est tout à fait intéressant de noter la place de Dostoïevski dans les travaux relatifs à la question de l'aspect « pluriel » de l'espace psychique. L'analyse que fait Freud (1928) des quatre aspects non synthétisés de la personnalité de Dostoïevski implique un changement métapsychologique important : Freud rend 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. Et, Kaës (1990 ; 2002) reprendra les apports de Bakhtine pour étayer sa théorie de la groupalité interne et surtout de la polyphonie du rêve.

²⁰ Richard, 2000, p. 128.

²¹ L'hypothèse du « jumeau paraphrénique » de Michel de M'Uzan (2005) illustre parfaitement 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'enracinent 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 » (p. 31).

²² *Ibid.*, p. 162.

Familial » ajoute une dimension structurale : ce n'est pas seulement les différentes voix familiales qui sont introjectées et/ou incorporées dans certains cas, mais aussi la structuration même de la famille (la place et la fonction de ces voix au sein de l'espace familial). Autrement dit, le plurivocalisme n'est pas qu'un dialogue interne, il s'inscrit dans toute une structure que l'on peut désigner par le terme de « polyphonie ». La « musicothérapie analytique de groupe » (Lecourt, 2007) nous semble un dispositif pertinent pour approcher cet aspect du psychisme.

Tentons de rendre compte de ces considérations à travers la clinique et en particulier l'analyse d'un groupe de communication sonore avec des adolescents. Les travaux de recherche d'E. Lecourt ont pu montrer comment l'analyse de la structure musicale de ces groupes pouvait nous donner un échantillon de la structuration du Groupe Vocal Familial des participants. Il ne s'agit bien sûr pas d'une reproduction à l'identique dans le groupe thérapeutique du Groupe Vocal Familial, néanmoins chaque membre du groupe va utiliser les traces qu'il a en gardés afin de communiquer par l'intermédiaire des sons²³. Lesdites « traces » s'inscrivent dans ce que R. Kaës 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 groupe²⁴ ». C'est bien cette dimension qui va nous intéresser avec l'adolescence pendant laquelle, nous en faisons l'hypothèse, il y a un réaménagement, une réécoute, une redistribution des voix dans le Groupe Vocal Familial²⁵.

Après avoir analysé une vingtaine de communications sonores réalisées par des patients dans un hôpital de jour en psychiatrie de l'adolescence, nous avons pu tirer certaines conclusions quant aux modalités d'organisations groupales. Nous avons 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 sont décrits par le groupe comme « pas harmonieux », « confus », « fouillis », « non musical ». Les patients peuvent également témoigner de leur difficulté à « s'accorder », à « être ensemble ». En apparence, les « modalités de l'appareillage des psychés dans le groupe » (Kaës, 2005) tendraient vers l'hétérophonie : on observe une superposition des différentes voix sans accordage entre elles. Ici, l'hétérophonie aurait à voir avec ce que 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 est, pour Kaës, « le résultat de l'instabilité chaotique de l'accordage des psychés » et traduirait une « fuite du processus de subjectivation²⁶ ». Autrement dit, et c'est ce que l'on observe dans le 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. 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 ne serait-il pas 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 ? En tout cas, ce besoin de tendre vers l'unisson – exprimé tant au niveau sonore que verbal – rend compte des fragilités narcissiques et des angoisses propres à l'adolescence face à la séparation et à la différenciation.

POUR CONCLURE

²³ Cf. le cas clinique de Clémence élaboré dans un autre article (Brault, 2018).

²⁴ Kaës, 1990, p. 91.

²⁵ Notre hypothèse se base sur les travaux de Chapelier (2000) relatifs aux remaniements des groupes internes à l'adolescence.

²⁶ Kaës, 2005, p. 22.

L'adolescence est un moment de la vie qui interroge sur plusieurs points. La dimension sonore et musicale ne doit pas être exclue de ces réflexions. L'étude de ces modalités de l'identité du sujet paraît être pertinente pour mieux comprendre les différents changements adolescents et ses avatars psychopathologiques. Ainsi les bruits et les musiques sont-ils d'excellents indicateurs de la qualité du processus adolescent. De plus, la médiation sonore et musicale – la musicothérapie – permet un travail d'appropriation de son corps sonore et de son espace sonore pour mieux s'inscrire dans la relation aux autres. Aussi, elle aide l'adolescent à transformer créativement la violence pubertaire qui fait rage en son intérieur.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu D. (1975). L'enveloppe sonore du soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13 : 161-180.
- Anzieu D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Anzieu D. (1987). Préface. In : M.-F. Castarède, *La voix et ses sortilèges*. Paris : Les belles lettres, pp. 7-9, 1989.
- Assoun P.-L. (2014). *Le regard et la voix* (3^{ème} édition). Paris : Economica.
- Bakhtine M. (1929). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Editions du Seuil, 1998.
- 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.
- Brault A. (2018). Le perceur d'enveloppes. De la violence sonore à l'adolescence. *Connexions*, 109 (à paraître).
- 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 et psychisme* (soumis).
- Cahn R. (1998). *L'adolescent dans la psychanalyse*. Paris : PUF.
- Chapelier J.-B. (2000). Emergence et transformation de la réalité interne à l'adolescence. In : J.-B. Chapelier et al., *Le lien groupal à l'adolescence*. Paris : Dunod, pp. 1-57.
- Ferenczi S. (1915). Anomalies psychogènes de la phonation. In : *Psychanalyse II (1913-1919)*. Paris : Payot, 1970, pp. 168-170.
- Freud S. (1928). Dostoïevski et le parricide. In : *Résultats, Idées, Problèmes II (1921-1938)*. Paris : PUF, 1985, pp. 161-179.
- Gutton P. (1991). *Le pubertaire*. Paris : PUF, 2013.
- Kaës R. (1990). *Un singulier pluriel*. Paris : Dunod.
- Kaës R. (1994). *La parole et le lien*. Paris : Dunod, 2010.
- Kaës R. (2002). *La polyphonie du rêve. L'espace onirique commun et partagé*. Paris : Dunod.
- Kaës R. (2005). Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeu d'un concept. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 45, 2 : 9-30.
- Lecourt E. (1994). *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*. Paris : L'Harmattan.
- Lecourt E. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. Paris : L'Harmattan.
- Lecourt E. (2007). *La musicothérapie analytique de groupe*. Courlay : Fuzeau.
- Marty F. (1996). Le travail de la mue. *Adolescence*, 14, 2 : 169-190.
- Marty F. (1997). Figures sonores de la violence à l'adolescence. *Adolescence*, 15, 2 : 103-115.
- Marty F. (2007). Le retard de la mue chez le garçon. *Champ psychosomatique*, 48 : 125-136.
- M'Uzan (de) M. (2005). *Aux confins de l'identité*. Paris : Gallimard.
- Richard F. (2000). Subjectivation et situation groupale à l'adolescence. In : J.-B. Chapelier et al., *Le lien groupal à l'adolescence*. Paris : Dunod, pp. 113-167.

RESUME

Cet article interroge la place et de la fonction de l'expérience sonore au sein du processus d'adolescence. A travers plusieurs vignettes cliniques, nous traiterons des modalités de réaménagement de l'identité sonore à l'adolescence et de ses conséquences tant d'un point de vue individuel que groupal/familial. Nous témoignerons également du travail thérapeutique qui peut être effectué lorsque ces réaménagements ne peuvent être traités psychiquement.

Mots clés : identité sonore ; adolescence ; musicothérapie.

Anthony Brault, 0674103428, anthonybrault@hotmail.fr, Université Paris Descartes, Sorbonne Paris Cité, Laboratoire PCPP, EA 4056, Institut de Psychologie, 71 avenue Edouard Vaillant, 92100, Boulogne-Billancourt, France. 19 rue Marx Dormoy, 75018, Paris.

François Marty, 0645127607, françois.marty@paris.descartes.fr, Université Paris Descartes, Sorbonne Paris Cité, Laboratoire PCPP, EA 4056, Institut de Psychologie, 71 avenue Edouard Vaillant, 92100, Boulogne-Billancourt, France. 84 rue Vergniaud, 75013, Paris.