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

Anthony Brault

▶ **To cite this version:**

Anthony Brault. Le perceur d'enveloppes. De la violence sonore à l'adolescence. Connexions, 2018, n° 109 (1), pp.31-42. 10.3917/cnx.109.0031 . hal-03783432

**HAL Id: hal-03783432**
**https://hal.science/hal-03783432**

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.

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

*Anthony Brault, psychologue clinicien, musicothérapeute (Clinique Dupré, FSEF ; EPS-ERASME) ; doctorant, Laboratoire Psychologie Clinique, Psychopathologie, Psychanalyse (PCPP, EA 4056), Institut de Psychologie, Université Paris Descartes. anthonybrault@hotmail.fr ; 19 rue Marx Dormoy, 75018, Paris.*

## *The sound of silence* : 4'33''

« Le silence est une espèce de vacarme assourdissant[1]. »

Un soir de pluie d'été, le 29 août 1952 au *Maverick Concert Hall* de Woodstock, David Tudor entre en scène, s'assoit devant son piano et ferme le couvercle du clavier. Trente secondes plus tard, le pianiste ouvre le couvercle : fin du premier mouvement ; il le referme et l'ouvre après un peu plus de deux minutes : fin du deuxième mouvement ; de nouveau il ferme le couvercle, une minute et quarante secondes s'écoulent avant qu'il ne l'ouvre une dernière fois : fin du troisième mouvement. David Tudor se lève et salue : fin de la pièce du compositeur John Cage intitulée 4'33''. L'œuvre est interprétée et pourtant aucun son n'est sorti du piano. Le public est déconcerté. Pendant un peu plus de quatre minutes, la foule n'a « entendu » que du silence… du moins un silence musical. Ce n'est pas tant le silence que John Cage voulait expérimenter auprès de son public, que d'être attentif aux perceptions sonores – chuchotements, rires, râles ; des bruits du corps à la pluie battante sur le toit – que seul le silence peut permettre (Cage, 1970). Par sa *Silent piece*, John Cage veut partager à son public l'expérience qu'il a lui-même vécu au sein de la chambre anéchoïque, « insonorisée », « sourde », de l'Université d'Harvard. En entrant dans la chambre, Cage n'entend pas le silence auquel il s'attendait, mais deux bruits : un aigu et un grave. Cage est confus ; l'ingénieur responsable de la salle lui explique : le son aigu est celui de l'activité de son système nerveux alors que le son grave est celui de sa circulation sanguine. *Le silence n'existe pas*. « Même la mort échappe au silence[2] ». Outre le bruissement de l'environnement, les bruits du corps empêchent l'existence du silence. Voici la leçon de John Cage.

Seul le ventre maternel serait le lieu totalement silencieux dans lequel tout humain aurait vécu. Longtemps a-t-on pu le croire. Dès 1953, A. Tomatis (1963, 1972) découvre qu'au

[1] P. Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 283.
[2] D. Le Breton, *Du silence*, Paris, Editions Métailié, 1997, p. 150.

quatrième mois et demi de son parcours utérin, l'appareil auriculaire du fœtus est parfaitement achevé. De manière plus précise, on sait aujourd'hui que le fœtus commence à entendre entre la 22ème et la 27ème semaine de grossesse. Il percevrait les bruits internes, ceux émis par la mère, ainsi que les bruits externes, ceux de l'environnement maternel, surtout les sons les plus graves (Lecanuet, Granier-Deferre, Schaal, 2004). *Au commencement était le bruit*. Le « brouhaha fœtal », pour reprendre l'expression d'Edith Lecourt (2007a), est la première expérience du sonore pour l'être humain en gestation. De ce brouhaha s'élève la voix maternelle : expérience inaugurale pour le fœtus d'une rencontre avec l'objet (sonore), « autre-que-soi » (Maïello, 1993).

Dès l'origine, le sonore est partout et nulle part. Il nous entoure, nous transperce, nous habite et nous échappe, de jour comme de nuit, il est insaisissable. Alors, comment peut-il faire enveloppe ?

**« Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières[3] »**

D. Anzieu (1976), dans ses recherches sur les origines de la vie psychique, a pu mettre en évidence le rôle du « miroir sonore » entre la mère et son bébé, introduisant ce dernier à l'aire de l'illusion. « L'espace sonore est le premier espace psychique[4] » écrit Anzieu, dans la mesure où les sensations auditives permettront une prise en considération de l'espace et du temps nécessaire à la structuration du Soi. « Le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons, concomitante à celle de l'allaitement[5] ».

Et pourtant… « Tout son est l'invisible sous la forme du perceur d'enveloppes, écrit Pascal Quignard. Qu'il s'agisse de corps, de chambres, d'appartements, de châteaux, de cités remparées. Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe[6]. ». Alors, prenant en considération ces différentes caractéristiques du sonore, comment peut-il faire enveloppe ? Près de dix ans après l'article de Didier Anzieu, Edith Lecourt (1987) propose une réponse : « pour qu'il y ait « enveloppe » sonore, il faut que le vécu sonore ait trouvé à s'étayer sur une expérience tactile et visuelle, d'une part, sur une élaboration mentale du vécu sonore à partir du Moi-peau, conduisant à la notion d'enveloppe, d'autre part.[7] ». Quant au nourrisson, l'enveloppe sonore

[3] P. Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 105.
[4] D. Anzieu, « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°13, 1976, p. 176.
[5] *Ibid.* p. 173.
[6] P. Quignard, *La haine de la musique*, *op. cit.*, p. 107.
[7] E. Lecourt, « L'enveloppe musicale », dans D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1987, p. 224.

maternelle et de son environnement (bain sonore) lui constituera un premier pare-excitation face au matériau sonore brut, et le rendra mentalement assimilable. Cependant, s'il est nécessaire de recourir aux autres sens, peut-on vraiment parler d'« enveloppe sonore » ? Comment arriver à un niveau de mentalisation du vécu sonore assurant les fonctions de l'enveloppe sans recours aux expériences tactiles ou visuelles ? « Je pense, écrit E. Lecourt, que ce niveau n'est véritablement atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique[8] ». Ces deux codes, constituant les deux faces de « l'enveloppe sonore musico-verbale », permettent une catégorisation, une différenciation et une délimitation du vécu sonore entre bruits, paroles, musiques (et silences[9] ?) ; des sons connus, maitrisables, reproductibles assurant surface, continuité et contenance. Serait-ce cela la fonction (économique) de la musique[10] ? « Quelque chose de moins sonore que le sonore. Quelque chose qui lie le bruyant[11]. ». La musique offre la maitrise et la symbolisation nécessaire au travail de mentalisation du vécu sonore. Elle permet de gérer l'excitation sonore en organisant les sons. « Curieusement : la musique protège des sons[12] ».

Pour résumer, si le « bain sonore » (Anzieu, 1976) est un élément fondamental pour assurer les prémices du Soi du nourrisson et l'introduire à son environnement, il ne suffit pas à assurer l'élaboration d'une enveloppe sonore. Celle-ci passe par la mentalisation du vécu sonore grâce à l'étayage d'autres expériences sensorielles d'une part, et l'ébauche des codes musical et verbal par l'intériorisation des structures des échanges familiaux (Lecourt, 1987), d'autre part. Et, Edith Lecourt indique dans les dernières lignes de son texte : « L'élargissement de l'environnement au groupe sociétal achèvera leur développement [des codes musical et verbal], et assurera leur mise en forme[13] ». Ainsi arrivons-nous à l'adolescence…

### *De bruit et de fureur* : la violence sonore à l'adolescence

La puberté est violence car elle impose à l'adolescent des transformations corporelles et psychiques sur lesquels il ne peut avoir aucun contrôle et qui implique une réorganisation identitaire. L'adolescence correspond à une exigence de travail psychique qu'impose le corps

[8] *Ibid*., p. 235.
[9] Du moins, le silence semble nécessaire à la délimitation. Pas de paroles ou de musiques compréhensibles sans silences (pauses), juste un flux continu d'un « je-ne-sais-quoi ».
[10] Je laisse volontairement de côté le langage verbal.
[11] P. Quignard, *La haine de la musique*, *op. cit.*, p. 24.
[12] *Ibid*., p. 101.
[13] E. Lecourt, « L'enveloppe musicale », *op. cit.*, p. 246.

pubère du fait de sa génitalisation. L'« adolescens » (Gutton, 1991) est le processus d'intégration et de transformation de la violence pubertaire. Là où le « pubertaire » (ibid.) implique une déconstruction, « l'adolescens » offre à l'adolescent la possibilité d'une reconstruction lui permettant d'endiguer et de métaboliser la violence pubertaire. Ainsi les transformations pubertaires engagent-elles nécessairement la qualité des enveloppes psychiques, elles-mêmes soumises à un travail de déconstruction-reconstruction essentiel pour la réorganisation structurelle de l'adolescent.

Si la violence pubertaire s'exerce sur l'ensemble du corps adolescent, le *corps sonore* est de fait touché. Dans son article de 1997, F. Marty s'interroge sur la violence du sonore dans la constitution de soi à l'adolescence. Il propose l'hypothèse selon laquelle la violence de la musique des adolescents est à la mesure de celle que subit leur corps sonore du fait de l'apparition (l'intrusion) des nouveaux rythmes pubertaires et de la mue de la voix. Sans trop détailler – et je renvoie le lecteur à deux autres articles spécifiques à ce sujet[14] –, disons d'une part, que la nouveauté, la force et la rapidité des rythmes corporels et biologiques pubertaires, déséquilibrent l'homéostasie des rapports entre « macro- » et « microrythmes » de la petite enfance (Marcelli, 1992) ; d'autre part, l'apparition de la mue va remettre en question la stabilité de la permanence de l'identité en tant qu'elle va faire vivre à l'adolescent le deuil de sa bisexualité infantile (Marty, 1996). Outre les rythmes et la voix, c'est l'ensemble des bruits du corps (bruits d'organes, respiratoires, borborygmes) qui vont se faire entendre à la puberté entrant en dissonance avec le corps de l'enfant.

> Pierre a quatorze ans et souffre depuis plus d'une semaine avant sa première consultation de violentes crises d'angoisse l'amenant parfois jusqu'au malaise. Pierre explique que pendant ses « crises », il ressent une grande difficulté à respirer, comme si « [sa] poitrine était enfermée ». La première crise est survenue lors d'un cours de biologie. La leçon portait sur les troubles respiratoires, et Pierre s'est mis à écouter sa respiration. « Quelque chose n'allait pas », sa respiration était « bizarre » et Pierre a paniqué. « Pas de problèmes somatiques, allez plutôt voir un psychologue » déclare le médecin traitant. Je rencontre alors Pierre, son visage et sa voix d'enfant, encore tout bouleversé par ce qu'il est en train vivre. Il y a toujours un problème avec sa respiration m'explique-t-il, auquel s'ajoute maintenant un problème au niveau du cœur : « mes battements du cœur sont irréguliers, parfois vraiment lent, parfois bien trop rapide… Je ne comprends pas ce qu'il m'arrive… ». Son corps lui fait défaut et l'angoisse s'exacerbe rendant très difficile son sommeil et sa venue au collège, Pierre étant très inquiet à l'idée d'y faire une crise. Restant beaucoup à la maison, il s'isole et arrête progressivement les nombreuses activités qui pourtant étaient particulièrement investies (maquettes, dessins, puzzle

[14] Brault ; Moro, 2018 ; Brault ; Marty, 2018.

etc.). Pierre remarque que les seuls moments où il se sent apaisé sont lorsqu'il chante – tel un véritable « enfant de chœur » pensé-je intérieurement. Ses parents se sentent démunis, et ne comprennent pas ce qui arrive à leur fils… « Où est le Pierre d'avant ? Il est toujours là et va revenir », dit le père à son fils lors du premier entretien. « Il est toujours là mais il se transforme et ce n'est peut-être pas si grave » répondis-je, bien que la question ne me soit pas adressée. Quelque temps après cette première consultation, Pierre évoquera un changement dans le domicile familial, peu de temps avant l'apparition des angoisses : il a échangé sa chambre individuelle avec sa petite sœur de douze ans, se retrouvant dans celle partagée avec le benjamin de la fratrie. Si au départ Pierre m'expliquait que ce changement était normal parce que « plus juste » (lui ayant eu « sa » chambre pendant quatorze ans), il évoquera ensuite que celui-ci était peut-être lié « aux trucs de filles »… « Et les trucs de garçons alors ? ». Par ce détour, sera évoquée la puberté : la « nouvelle » respiration, les « nouveaux » rythmes cardiaques y sont-ils liés ? Au retour des vacances de printemps, Pierre dit se sentir beaucoup mieux, l'angoisse n'étant presque plus présente. Pendant les vacances, il s'est bricolé « son espace à lui » dans la maison et s'y sent bien mieux. Il m'explique aussi avoir de plus en plus conscience de ses changements corporels et « d'ailleurs, depuis les vacances, tout le monde me fait remarquer que ma voix déraille », me dit-il avec un large sourire.

Dans le cas de Pierre, si le couvercle du silence avait tenté d'être posé sur le chaudron de la puberté, c'est bien par le sonore que cette dernière rugit. Ainsi Pierre remet-il au goût du jour l'étiologie freudienne de la névrose d'angoisse : « dans la névrose d'angoisse, comme dans l'hystérie, il se produit une sorte de « conversion » (…). Toutefois, dans l'hystérie c'est une excitation *psychique* qui emprunte une mauvaise voie en menant à des réactions somatiques. Dans la névrose d'angoisse, au contraire, c'est une tension *physique* qui ne peut réussir à se décharger psychiquement et qui continue, par conséquent, à demeurer dans le domaine physique[15] ». L'excitation sexuelle du pubertaire ne pouvant se transformer en libido psychique est dérivée sur le plan somatique sous forme d'angoisse. Par faute d'interprétation (Aulagnier, 1975), la puberté dans son expression sonore traumatise le corps de cet enfant. Si le chant canalise l'angoisse en ce qu'il permet de musicaliser les bruits du corps, il ne suffit pas à la mentalisation du vécu sonore – peut-être parce que dans son cas, la pratique du chant est condensée avec son désir et celui de ses parents de ne pas changer et grandir. Toutefois, l'exigence de travail psychique qu'impliquent ces transformations corporelles peut s'effectuer

[15] S. Freud, *La naissance de la psychanalyse* (1887-1902), Paris, Puf, 1986, p. 85.

dans le cadre thérapeutique, le psychologue représentant l'« objet parental de transfert » (Gutton, 2000), « celui pour lequel l'adolescent accepte de devenir adolescent[16] ».

Le sonore fait violence à l'adolescence. Les bruits du corps percent l'enveloppe sonore préalablement établie rendant instable et impliquant un réaménagement nécessaire de la constitution du Soi. Si le recours aux autres expériences sensorielles aide à la mentalisation du vécu sonore (d'où certainement l'importance du visuel à l'adolescence), les réaménagements des codes verbal[17] et surtout musical semblent une nécessité dans ce travail psychique, et c'est bien à l'adolescence que leur mise en forme devra être assurée. Si comme l'écrit P. Quignard, « la musique protège des sons », cette phrase prend tout son sens à l'orée de l'adolescence. Car, s'il y a un objet culturel adolescent qui n'a jamais faibli au cours du temps, c'est bien la musique.

### *Touche pas à ma musique*

« Ouais touche pas à ma musique
Touche pas à c'que j'fais, touche pas à ce que j'ai
Mon patrimoine, mon projet
Mon patrimoine j'y crois j'y ai mis tout c'que j'avais dedans
Touche pas à ma musique, touche pas à ma musique »
(Suprême NTM)

Résultante de la projection sur la sphère sociale de la pulsionnalité propre à l'adolescence (Douville, 2007), la musique permet tout autant de l'exprimer que de la canaliser. La violence de la musique, par son rythme, son volume voire même son timbre, permet l'expression au dehors du vacarme intérieur. La musique comprend mieux que quiconque l'adolescent, elle s'accorde à ses éprouvés aussi bien que la mère à son bébé. « La musique donne forme (sonore) à des éprouvés qui jusque-là n'en avaient pas[18] ». Et contrairement aux nouvelles sonorités qui s'imposent à son corps, l'adolescent a sur la musique – territoire connu – la maitrise nécessaire pour que le sonore puisse faire enveloppe. Il peut l'utiliser comme bon lui semble, à n'importe quel moment, et la machinerie moderne (walkman, baladeur) ne fait qu'exacerber ses possibilités de contrôle sur l'environnement sonore. Par ce *corps à corps* avec la musique, l'adolescent a trouvé le moyen de se rendre sourd à toutes manifestations

[16] M.-F. Dejobert, « Un « fait » adolescent… », dans F. Marty, P. Robert & P. Givre (dir.), *Le fait accompli dans la psychothérapie de l'adolescent*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 76.
[17] Je laisse volontairement de côté la dimension du langage verbal qui n'est pas l'objet de cet article et renvoie le lecteur aux écrits de Vincent Cornalba et particulièrement à sa notion de « jactance » (2009).
[18] F. Marty, « Figures sonores de la violence à l'adolescence », *Adolescence*, 1997, p. 108.

sonores externes et internes[19]. De nombreux adolescents témoignent de ce besoin vital de musique pour faire taire les voix – plus ou moins hallucinées – qui les assaillent. « L'individu glisse avec son baladeur d'une ambiance sonore à une autre pour demeurer dans un univers hospitalier où il a prise et dont il contrôle toutes les données[20] ».

Probablement plus encore que le walkman, l'écoute de la musique en groupe est une pratique à laquelle les adolescents se prêtent plus que volontiers. Si le « bain sonore » qu'offrait l'environnement familial ne peut plus être opérant du fait d'un rapproché œdipien bien trop dangereux, le groupe de pairs et la musique qui l'accompagne offrent à l'adolescent la régression vers l'unisson fusionnel nourrissant un narcissisme fragilisé par les dysharmonies de la puberté. Ce « nouveau » bain sonore permet à l'adolescent de marquer son territoire (Marty, 1997) et de s'inscrire dans un Temps subjectif (sa génération), nécessaire dans le processus de séparation et de différenciation. La musique de l'adolescent se dresse en rempart contre l'adulte menaçant (les « mauvais » objets parentaux), « rend la voix des parents inaudibles[21] », certainement pour que la sienne puisse émerger…

### *Si le cuivre s'éveille clairon*

> « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène[22]. »

Si ce premier rempart parait nécessaire, le risque serait qu'il se fortifie en une « muraille sonore » (Gori, 1975), figure pathologique de l'enveloppe sonore (Lecourt, 1987 ; Brault & Moro, 2018) : « Le trop-plein-de-signes ou le trop-plein-de-sons construisent une fausse peau, une douve sonore, un matelas pneumatique qui – telles des murailles – protègent le Soi d'une communication perçue comme une intrusion menaçante pour les limites du Moi[23] ». Dès lors, il convient dans un second temps de pouvoir conflictualiser les différentes voix qui composent le psychisme de l'adolescent (ce qui semble impossible dans le cas des hallucinations auditives). Il est intéressant de noter qu'à l'adolescence apparaît la faculté de pouvoir écouter plusieurs voix simultanément au sein d'une même musique : ce qu'E. Lecourt

[19] Ce sont les fonctions trophiques des moyens d'écoute de la musique qui sont abordés ici, mais il est nécessaire également d'en souligner les aspects délétères (surdité, phénomènes d'addiction etc.). Cf. à ce propos Lecourt (2006).
[20] D. Le Breton, *Du Silence*, *op. cit.*, p. 165.
[21] A. Birraux, *L'adolescent face à son corps*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 247.
[22] Arthur Rimbaud, *Lettre du voyant*, à Paul Démeny, 15 mai 1871.
[23] R. Gori, « Les murailles sonores », *L'Evolution psychiatrique*, 1975, p. 785.

(1994) nomme « écoute plurivocale ». Cette nouvelle capacité d'écoute est très probablement en lien avec la possibilité d'individualisation pour l'adolescent, autrement dit de prendre conscience de la structure familiale à laquelle il appartient, mieux discerner et différencier les voix qui la composent afin de pouvoir les conflictualiser, c'est-à-dire aboutir à une *polyphonie bien tempérée*. Si l'émergence de l'écoute plurivocale implique un réaménagement du « Groupe Vocal Familial[24] », c'est surtout sur la scène interne que vont se jouer ces transformations. En effet, le « plurivocalisme interne », au sens de F. Richard (2000), va confronter l'adolescent à l'instabilité de son identité : « *Je est un autre* et même plusieurs autres[25] ». La conflictualisation de ses différentes voix intérieures lui permettra d'amorcer le deuil de ses objets internes parentaux (Richard, 2000). L'adolescence correspondrait alors à un nouveau moment d'intériorisation et d'identification avec le Groupe Vocal Familial (GVF) nécessaire au processus de subjectivation, au sens de R. Cahn (1998).

Illustrons maintenant cette hypothèse à travers la vignette clinique d'une patiente inscrite au sein d'un dispositif de « musicothérapie analytique de groupe » (Lecourt, 2007b) montrant dans quelle mesure il permet l'actualisation dans le groupe thérapeutique du GVF des participants et de ses entraves liés aux remaniements pubertaires, ouvrant ainsi la possibilité d'une transformation par et dans le processus thérapeutique. Avant d'arriver à la vignette clinique, une présentation du dispositif s'impose. Cette technique de musicothérapie active prend la forme d'une improvisation libre dont l'objectif est l'analyse de la relation. Le matériau sonore (séquences sonores, timbres, rythmes, mélodies, etc.) produit par le groupe, grâce à un instrumentarium simple et varié, est à analyser dans sa dynamique relationnel. Au cours de chaque séance, il est proposé aux patients, deux séquences d'improvisation sonore limitées dans le temps à cinq minutes, qui sont enregistrées, avec la consigne suivante : « il s'agit de tenter d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons ». 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.

Clémence a seize ans et fait partie d'un dispositif de musicothérapie analytique de groupe au sein d'un service de psychiatrie de l'adolescence. Dans un premier temps, elle refuse de

[24] E. Lecourt nomme « Groupe Vocal Familial » (GVF) la façon dont la famille va accueillir le bébé « réunis autour du berceau, les membres de la famille commentent, s'exclament, ou restent dans un silence réservé » (Lecourt, 2007a, p. 151). Autrement dit, il s'agit de l'orchestration du sonore et de la musique dans la famille que l'enfant perçoit dès son existence intra-utérine. L'accueil sonore du nouveau-né peut aller de la plus grande satisfaction à la dépression la plus violente. Plus globalement, le GVF rend compte de l'ensemble des sons émis par et dans la famille et de la manière dont les membres de la famille vont s'y ajuster, et se trouve à l'origine de la construction de l'enveloppe sonore du bébé.

[25] M. Corcos, « Je me souviens de moi… ou la mémoire de l'archaïque », dans J. Bouhsira & S. Missonnier (dir.), *L'originaire et l'archaïque*, Paris, Puf, 2017, p. 188.

participer aux improvisations tout en critiquant ardemment le groupe sur leur création : « c'est que du bruit », répète-t-elle souvent. Au fur et à mesure des séances, Clémence s'autorise à jouer avec les autres membres du groupe. Néanmoins, ses manifestations sonores restent très discrètes, presque inaudibles – elle utilise d'ailleurs des instruments l'aidant beaucoup à ne pas se faire entendre : un caxixi, un maraca… Malgré un très léger changement dans ses conduites sonores, ses verbalisations tout comme son comportement non-verbal restent agressifs envers les autres membres du groupe et moi-même. Verbalisations que l'on pourrait résumer ainsi : « c'est trop bruyant ». Pendant la réécoute des improvisations, Clémence, très souvent, somnole voire même s'endort, comme si c'était son seul moyen pare-excitant pour faire face à la *violence sonore* du groupe.

Plusieurs séances après l'ouverture du groupe, suite à la plainte des patients quant à leur impossibilité à « s'écouter et être ensemble » et à ma propre écoute de leur difficulté, je propose un changement au niveau du cadre en introduisant le jeu du « chef d'orchestre ». Un membre du groupe se proposant et/ou étant désigné par les patients prend cette fonction dans le groupe en choisissant pour chaque membre un instrument et en décidant quand et comment il doit jouer.

Lors d'une séance, les patients désignent Clémence comme chef d'orchestre et bien qu'elle ne réponde pas à cette demande dans le verbal, elle ne s'y oppose guère non plus. Je l'encourage alors à prendre cette place. Clémence éprouve beaucoup de difficulté à choisir les instruments et demande même à déléguer. Elle dit « virer tout ce qui la dérange » : « donc déjà tout ce qui est percussions rythmiques on oublie ». Très hésitante au début de l'improvisation, elle finira par mieux prendre ses marques et semble même éprouver un certain plaisir dans sa fonction. Pour la première fois depuis le début du groupe, j'entends une improvisation très calme, l'intensité sonore du groupe étant assez faible. Un patient le soulignera, non sans une certaine agressivité, lors du premier temps de verbalisations, avant l'écoute : « c'était calme… très calme… trop calme… ». Je propose alors au groupe une interprétation : « à l'image de Clémence ». Après un « oui » général, Clémence lance : « je n'aime pas trop le bruit ». Selon elle, « c'était une berceuse et ça changeait de d'habitude », et les autres patients acquiescent l'idée.

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

trop déranger… ». Immédiatement, Clémence approuve et répond « faut dire que j'ai grandi dans une famille nombreuse… », sa phrase s'achevant par un long silence.

Clémence semble être en « mal d'enveloppe sonore »… Son mutisme dans les premiers temps du groupe se dresse telle une muraille aphone et sourde, protection « contre » les bruits intrusifs des autres[26] : « Le silence est une protection efficace qui ne relève rien de soi, et l'enveloppe d'un voile par lequel il cherche à se rendre invisible, inaudible, à passer entre les mailles d'un réel qui l'effraie[27] ». Au cours de cette séance, la valeur interprétative groupale par et dans le sonore permet quelque peu de traiter ce mal d'enveloppe, ce qui peut s'entendre par l'adoucissement du clivage « bruit/musique » (Lecourt, 1994) : Clémence qualifie la première improvisation de « berceuse » la faisant ainsi entrer dans le code musical. Ce n'est plus juste du bruit, déliant et angoissant, mais une « petite musique de nuit » qui apporte la liaison, la contenance et la maitrise nécessaire afin que Clémence puisse s'autoriser à sortir du silence et se faire plus entendre dans le groupe (et la suite des séances ne viendra que confirmer ce qui s'amorce ici).

Mais revenons à l'hypothèse de départ. Cette vignette clinique illustre bien comment le groupe de communication sonore mobilise le GVF intériorisé de chacun des participants et ici plus particulièrement celui de Clémence. Elle utilise les traces de son GVF à travers ses manifestations sonores qu'elle projette inconsciemment sur « l'objet groupe » (Kaës, 1990). Et le groupe lui-même répond à cette projection en renvoyant, tout aussi inconsciemment, ce qu'il a pu percevoir de ces traces et du besoin qu'elles avaient à être mises sur la scène du manifeste. Mais dans un premier temps, rien de tout cela ne peut être verbalisé ni par Clémence ni par les autres membres du groupe. À travers mon interprétation « à l'image de Clémence », je deviens « le porte-parole », au sens de P. Aulagnier (1975), de ce que le groupe ne peut qu'éprouver inconsciemment et manifester par le sonore. Ce qu'il me paraît très intéressant à noter c'est comment, grâce au bon assemblage entre le jeu sonore groupal et mon interprétation, Clémence peut alors s'autoriser à prendre une place différente au sein du groupe. En effet, lors de la seconde improvisation elle prend un instrument différent, plus audible, et même une place de soliste. En lui renvoyant qu'elle était bien entendu *par* le groupe, Clémence peut s'autoriser à se faire entendre *dans* le groupe.

Malgré tout, s'autoriser est une chose, s'assumer en est encore une autre. La gêne qui ressort de sa grimace me conduit d'abord à penser puis à dire à quel point il est difficile pour elle de se faire entendre sans considérer qu'elle puisse déranger. Et ainsi, tout ce maillage

[26] « Le bruit c'est l'Autre » (Marion Segaud).
[27] D. Le Breton, *Du silence*, *op. cit.*, p. 113.

transférentiel qui s'incarne d'abord dans et par le *sonore*, peut s'actualiser dans et par le *verbal* : « faut dire que j'ai grandi dans une famille nombreuse… ». La puissance et la virulence de l'intensité sonore du groupe l'aurait-elle renvoyées à celles de son GVF et donc aux difficultés qui lui sont liées de pouvoir s'y faire entendre ? Certainement. La pesanteur du silence clôturant son propos semble être à la mesure du bruit que cette phrase a pu faire résonner intérieurement.

### *Coda*

Silences, bruits, paroles et musiques : au commencement était le son… L'expérience sonore est au cœur du vivant, à l'orée de la vie psychique, grâce à laquelle le nourrisson arrivant dans sa nouvelle cité aérienne pourra s'y asseoir comme sujet. L'adolescence vient bouleverser l'esquisse de la constitution de soi afin que l'enfant puisse ensuite prétendre à « devenir quelqu'un » (Chabert, 2011). Etre à l'écoute des multiples sonorités de l'adolescence permet de discerner un champ nouveau, à l'articulation entre le sensoriel et le culturel, afin de mieux comprendre les réaménagements de la puberté et leur élaboration psychique indispensable pour le sujet en devenir.

### Bibliographie


AULAGNIER, P. 1975. *La violence de l'interprétation*, Paris, Puf.

ANZIEU, D. 1976. « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°13, p. 161-180.

BIRRAUX, A. (1990). *L'adolescent face à son corps*, Paris, Albin Michel, 2013.

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*, n°61 (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 & Psychisme*, n°5 (soumis).

CAGE, J. 1970. *Silence*, Paris, Denoël.

CAHN, R. 1998. *L'adolescent dans la psychanalyse*, Paris, Puf.

CHABERT, C. 2011. « Devenir quelqu'un », *Psychanalyse et psychose*, n°11, p. 69-81.

CORCOS, M. 2017. « Je me souviens de moi… ou la mémoire de l'archaïque », dans J. BOUHSIRA ; S. MISSONNIER (dir.), *L'originaire et l'archaïque*, Paris, Puf, p. 181-212.

CORNALBA, V. 2009. « Je, net et tchache », *Adolescence*, n°70, 4, p. 971-982.

DEJOBERT, M.-F. (2003), « Un « fait » adolescent ou l'incidence de la perte réelle d'une figure parentale sur le processus psychothérapeutique à l'adolescence », dans F. MARTY ; P. ROBERT ; P. GIVRE (dir.), *Le fait accompli dans la psychothérapie de l'adolescent*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, p. 67-77.

DOUVILLE, O. (2007). « De la musique dans l'espace psychique des adolescents », *La lettre de l'enfance à l'adolescence*, n°69, 3, p. 97-103.

FREUD, S. (1887-1902). *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Puf, 1986.

GORI, R. 1975. « Les murailles sonores », *L'Evolution psychiatrique*, n°4, p. 779-803.

GUTTON, P. 1991. *Le pubertaire*, Paris, Puf, 2013.

GUTTON, P. 2000. *Psychothérapie et adolescence*, Paris, Puf.

KAËS, R. 1990. *Un singulier pluriel*, Paris, Dunod.

LE BRETON, D. 1997. *Du silence*, Paris, Editions Métailié, 2015.

LECANUET, J.-P. ; GRANIER-DEFERRE, C. ; SCHAAL, B. 2004. « Les perceptions fœtales. Ontogenèse des systèmes et écologie fœtale », dans S. LEBOVICI et al., *Nouveau traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, Paris, Puf (2ème édition), p. 253-262.

LECOURT, E. 1987. « L'enveloppe musicale », dans D. ANZIEU et al., *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 2000, p. 223-246.

LECOURT, E. 1994. *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*, Paris, L'Harmattan.

LECOURT, E. 2006. « Musique et adolescence, des boites de nuit au Walkman », dans *Le sonore et la figurabilité*, Paris, L'Harmattan, p. 95-104.

LECOURT, E. 2007a. « De la musique avant toute chose », *Spirale*, n°44, 4, p. 147-153.

MAÏELLO, S. 1993. « L'objet sonore. Hypothèse d'une mémoire auditive prénatale », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, n°20, p. 40-66.

MARCELLI, D. 1992. « Le rôle des microrythmes et des macrorythmes dans l'émergence de la pensée chez le nourrisson ». *La psychiatrie de l'enfant*, n°35, 1, p. 57-82.

MARTY, F. 1996. « Le travail de la mue », *Adolescence*, n°14, 2, p. 169-190.

MARTY, F. 1997. « Figures sonores de la violence à l'adolescence », *Adolescence*, n°15, 2, p. 103-111.

QUIGNARD, P. 1996. *La haine de la musique*, Paris, Gallimard.

RICHARD, F. 2000. « Subjectivation et situation groupale à l'adolescence », dans J.-B. CHAPELIER et al., *Le lien groupal à l'adolescence*, Paris, Dunod, p. 113-167.

TOMATIS, A. 1963. *L'oreille et le langage*, Paris, Editions du seuil, 1991.

TOMATIS, A. 1972. *De la communication intra-utérine au langage humain. La libération d'oedipe*, Paris, ESF, 1988 (5ème édition).

**Résumé** : Par le présent article, l'auteur souhaite mettre en lumière la place et la fonction du sonore et de la musique au sein du processus d'adolescence. Après une discussion théorique de la notion « d'enveloppe sonore » de Didier Anzieu, l'auteur illustre par une articulation théorico-clinique dans quelle mesure l'enveloppe sonore est attaquée au temps de l'adolescence et comment elle peut y résister, tout en se remaniant, grâce à la musique. Enfin l'auteur dresse l'hypothèse selon laquelle l'émergence de l'écoute plurivocale à l'adolescence implique un réaménagement de l'intériorisation du « Groupe Vocal Familial » (E. Lecourt) nécessaire pour que le sujet puisse faire le deuil de ses objets internes parentaux. Cette hypothèse est illustrée par la vignette clinique d'une adolescente de 16 ans inscrite au sein d'un dispositif de « musicothérapie analytique de groupe », permettant ainsi de témoigner d'une proposition thérapeutique face aux achoppements de ces réaménagements pubertaires.

**Mots-clés** : adolescence, enveloppe sonore, musique, plurivocalisme interne, musicothérapie