



HAL
open science

La musique, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe à l'adolescence

Anthony Brault

► **To cite this version:**

Anthony Brault. La musique, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe à l'adolescence. Funzione Gamma, 2020. hal-03783486

HAL Id: hal-03783486

<https://hal.science/hal-03783486>

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.

La musique, le groupe et la musicothérapie analytique de groupe à l'adolescence

Anthony Brault

Résumé

Le sujet adolescent est contraint à la reconquête de son enveloppe sonore meurtrie par l'irruption pubertaire. C'est l'ensemble de l'univers sonore et en particulier le corps sonore qui se doit d'être réorganisé pour garantir la continuité narcissique de l'enfant pubère. La musique, d'autant plus lorsqu'elle accompagne le groupe de pairs, offre aux adolescents un moyen de se reconstituer une enveloppe sonore. Dans les cas plus pathologique, la musicothérapie analytique de groupe se dotera de cette fonction.

Mots clés: adolescence, musique, musicothérapie analytique de groupe, enveloppe sonore, violence sonore

La réorganisation de l'univers sonore à l'adolescence

Partant du postulat que la musique a comme fonction d'organiser l'univers sonore – « cet univers si étrange » (Wolff, 2015, p. 45) – du sujet, son utilisation par les adolescents depuis les origines de la civilisation et dans toutes les cultures (1), ne peut qu'interroger sur la nécessité de réorganiser ledit univers sonore à cette époque de la vie. Revenons d'abord au bébé. Ce dernier – bien avant sa naissance dans l'espace aérien – est entouré par les sons, véritable « brouhaha sonore » pour reprendre la formule d'Edith Lecourt (2007a). Cet ensemble inorganisé de sons est particulièrement effrayant et se doit alors d'être métabolisé afin de ne pas désorganiser complètement la psyché naissante du sujet. Si cela vaut pour l'ensemble des sensorialités, le sensoriel sonore à cette particularité de percer toutes les enveloppes; on ne peut fermer sa cavité auditive comme on peut fermer ses yeux ou régurgiter le lait (Anzieu, 1976 ; Aulagnier, 1975 ; Lecourt, 1987). Cette spécificité du sonore (qui vaut aussi pour l'olfactif) va doter la voix, en premier lieu la voix maternelle, d'un statut particulier. Le nourrisson s'accrochera à la voix maternelle, déjà bien connue lorsqu'il n'était que fœtus, rendant plus agréable, en tout cas plus supportable, l'ambient sonore. Donc si la musique ordonne le sonore (Wolff, 2015), cette fonction tire son origine de la musicalité de la voix maternelle formant une « enveloppe sonore » (Anzieu, 1976) nécessaire au développement du Soi (de la psyché).

Avec la puberté, l'enveloppe sonore vole en éclat (Brault, 2018). L'irruption du corps pubère donne à l'ensemble des sons émis et ou entendus par le sujet une nouvelle coloration. Il s'imprègne du sexuel génital et informe la psyché de sa génitalisation qu'elle ne s'attribue pas encore. Ce mouvement que les théoriciens du processus d'adolescence nomme, en référence à la théorie de P. Aulagnier (1975), « violence pubertaire » (Gutton, 1991; Marty, 1997b) agit principalement – c'est en tout cas

notre hypothèse – dans et par le corps sonore (2), car, comme nous le relevions précédemment, le propre du sonore est de faire irruption, de surgir, de percer toutes les limites, tout en restant insaisissable. Si la voix de l'adolescent qui se génitalise (nous n'y reviendrons pas ici) est paradigmatique de cette transformation violente du corps sonore (Marty, 1996, 1997a ; Brault, Marty, 2018), l'ensemble des bruits du corps, du sien et de l'autre, exprime la violence pubertaire.

Un patient de treize ans nous racontait que, depuis quelque temps, être dans sa chambre était devenu un enfer. Celle-ci étant accolée aux toilettes du domicile familial, il pouvait entendre, depuis son lit, tous les bruits que faisaient ses parents – et en particulier ceux de sa mère. Pour s'en protéger, il montait au maximum le volume de sa stéréo, ce qui, de l'autre côté, agaçait grandement ses parents.

On voit déjà dans cette courte vignette clinique la fonction qu'a la musique de recouvrir et de protéger l'adolescent de l'excitation génitale que le corps sonore (ici de l'autre) réveille en lui. Mais lorsque la nécessité de se protéger prend le dessus sur la nécessité de se subjectiver, les symptômes apparaissent, témoignant de l'impasse du processus d'adolescence, c'est le cas par exemple de la psychose pubertaire.

La musicothérapie analytique de groupe

D'emblée, Albert est extrêmement intrigué par les sons lorsqu'il arrive pour la première fois dans le groupe de musicothérapie analytique. À peine assis sur sa chaise, en compagnie des trois autres adolescents qui participent à la médiation, qu'Albert lève les yeux au plafond afin d'être sûr d'avoir bien entendu... « C'est quoi ça ? », questionne-t-il. En effet, Albert à l'ouïe fine, il a bien perçu que résonnait à l'intérieur de la pièce les bruits de pas des collègues à l'étage. Et encore, « c'est quoi ça ? ». Les yeux tournés vers la fenêtre, Albert entend les bruits de voitures à l'extérieur. « Maintenant y'a des voitures qui ne font plus de bruit... ça peut être très dangereux », souligne-t-il. Soudainement, il explose de rire. Albert a eu une pensée, qu'il livre au groupe. Il a imaginé un taureau se faire écraser par une voiture, ses deux cornes transperçant la carrosserie de la voiture et le corps du conducteur. À la séance suivante, Albert répète: « c'est quoi ça ? ». Cette fois, c'est le bruit de la bouilloire que l'on entend à travers le « faux » mur (il s'agit d'une porte coulissante) qui sépare la pièce de la cuisine au sein du centre de consultation. Nous sommes en effet malchanceux... Cette pièce est particulièrement mal insonorisée, le plafond, le mur ou la fenêtre ne réduisant que très peu les bruits environnants. « Il y a un trou dans le mur », se demande Albert. C'est tout comme... Alors, il frappe avec la paume de sa main à plusieurs reprises contre le mur qui se trouve derrière lui. Albert sourit, il ébauche un rythme, disons plutôt une pulsation, qu'il accompagne en dansant, ou plutôt en se balançant sur sa chaise.

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

La musicothérapie analytique de groupe est un dispositif thérapeutique (3) créé par Edith Lecourt (2007b) qui prend la forme d'une improvisation libre – libre association sonore – avec l'aide d'instrument de musique. Dans notre cadre clinique, les séances de groupe durent une heure et sont d'une fréquence d'une fois par semaine. Au cours de chaque séance, nous proposons aux patients, deux séquences (minimum) d'improvisation (d'environ cinq minutes chacune). Cela permet qu'au cours de la seconde improvisation puisse s'expérimenter à travers le sonore ce qui a été dit et interprété préalablement. Chaque improvisation est suivie d'un temps de verbalisation libre, puis de l'écoute de l'improvisation (elle est donc toujours enregistrée) et d'un nouveau temps de verbalisation sur l'expérience de cette écoute.

Revenons à Albert. Chez ce dernier, les « limites sonores du Soi » (Lecourt, 1983) ne sont plus structurantes, ne lui offrant pas la constitution d'un espace sonore propre. Les sons du dehors envahissent l'intérieur du corps et donc aucun espace sonore propre ne peut se constituer. Face à l'absence de limite, l'angoisse de morcèlement surgit : l'impression du trou dans le mur à l'instar de l'image des cornes de taureaux transperçant la carrosserie et le conducteur en sont les témoins (« belles » illustrations de la virulence des angoisses paranoïdes). Pour lutter contre une intrusion désorganisatrice, Albert (se) fabrique un corps de secours, une véritable « muraille sonore », au sens de Roland Gori (1975) : un mur de sons contre les sons perceurs d'enveloppes. D'ailleurs, ses manifestations sonores pendant les improvisations en témoignent: il faudra toujours, à chaque séance, qu'Albert joue plus fort que les autres, que l'on n'entende que lui, dans un volume sonore assourdissant.

Quelques séances plus tard, Albert prend pour improviser le métallophone. Après l'improvisation, il exprimera sa gêne à jouer avec son instrument en associant sur sa perception de différents bruits émanant en même temps de son jeu. Trois sons: le son de la lame en métal, le son du bois bordant le métallophone et le son de l'embout en ferraille qui maintient la lame. En même temps qu'il nous parle, Albert joue avec le métallophone pour bien expliquer ce qu'il veut dire. Il nous fait entendre ces trois sons, bien différents, qui par moment peuvent résonner ensemble. Il explique qu'il n'a pas aimé que ces trois sons « soient là » en même temps. Nous associons sur le groupe: aujourd'hui ils étaient trois à jouer et peut-être qu'il parle aussi de la difficulté à jouer ensemble, en même temps, de faire trois sons différents (il y avait à cette séance un bâton de pluie et un grelot en plus du métallophone). Albert acquiesce.

Si cela est difficile de percevoir et de jouer avec trois sons différents, Albert témoigne de sa possibilité à les discriminer. Les trois sons de son instrument renvoyant, nous a-

t-il semblé, aux trois sons du groupe. S'il s'agit de les fondre ensemble, il n'empêche qu'un intervalle, ici entre trois sons, se constitue. Autrement dit, il y aurait l'ébauche d'une perception de la différence entre ces trois sons et entre les trois membres du groupe. La mise en place d'un intervalle est l'un des principes du travail sonore que l'on peut réaliser en musicothérapie (en particulier avec ces patients aux bords de, si ce n'est « tombés » dans, la psychose). En passant par l'intervalle sonore, c'est toute une perception et une construction de la relation qui peut s'ébaucher en musicothérapie.

On voit à travers cette rapide vignette clinique le travail possible dans un cadre thérapeutique sur la matière sonore, l'ébauche d'une organisation de l'espace sonore. Aussi, toute l'importance du groupe pour que chez Albert se forme l'once d'une enveloppe sonore à l'intérieur duquel il commence à entendre et discriminer des sons différents. La double médiation propre à la musicothérapie analytique de groupe, le groupe et le sonore, potentialise la formation d'une double enveloppe, groupale et musicale, dans laquelle l'adolescent peut expérimenter, là où il n'a pas pu dans une situation hors clinique (ou a minima), les limites de son corps sonore et de ses fonctions : la limitation entre le dedans et le dehors et entre soi et l'autre (Lecourt, 1983; Brault, 2020). La formation de cette double enveloppe est d'une importance majeure dans l'évolution du processus d'adolescence. Cette hypothèse est confirmée par l'expérience clinique (en particulier en musicothérapie analytique de groupe) tout comme elle est confirmée par l'expérience humaine lorsque l'on observe la vie quotidienne des adolescents et l'importance qui revêt le groupe et la musique.

La musique et le groupe à l'adolescence

Nous relevions précédemment que si la musique est l'objet culturel par excellence de l'adolescent, c'est parce que le sonore attaque autant qu'il construit l'enfant pubère (Marty, 1997a). Parce que l'entrée en fonction du « pubertaire » (Gutton, 1991) fait particulièrement effraction par la voie sonore que la musique devient un recours nécessaire à sa métabolisation. Cette hypothèse s'inscrit dans la lignée des travaux d'Edith Lecourt (1987). Dans la continuité de l'étude de Didier Anzieu (1976) relative à l'enveloppe sonore, cette dernière propose l'existence d'une « enveloppe musico-verbale » : « Parler d'enveloppe sonore, c'est bien arriver, à l'intérieur du vécu sonore, à un niveau de mentalisation qui assure – sans recours nécessaire aux autres sens – surface, continuité et contenance. Je pense que ce niveau n'est véritablement atteint qu'avec les codes du langage verbal et de la musique [...]. » (Lecourt, 1987, p. 235).

Les élaborations d'Edith Lecourt concernent en particulier la constitution de l'enveloppe musicale dans le premier chapitre de la vie. Le sonore fait enveloppe pour le nouveau-né, en s'appuyant sur le code verbal et le code musical de sa famille

(nous ne reviendrons pas ici sur le code verbal). « L'élargissement de l'environnement au groupe sociétal achèvera leur développement, et assurera leur mise en forme », conclut-elle (*ibid.*, p. 246).

Nous pensons que c'est à l'adolescence que s'opère ledit « élargissement », nécessaire à la reconquête de l'enveloppe sonore percée par la puberté. La musique, écoutée et/ou produite, offrirait dès lors cette possibilité à l'adolescent d'intégrer, de transformer et de mettre au service de la culture, la violence sonore pubertaire. Autrement dit, la musique est un acte de création qui prend sa source dans les transformations du corps pubère et dont le but est son intégration psychique. Avec la musique, l'adolescent retrouve une maîtrise, perdue par les nouvelles sonorités qui font effraction et s'imposent à son corps, pour que le sonore puisse faire enveloppe – la machinerie moderne (walkman, téléphone, enceinte portable) ne fait qu'exacerber ses possibilités de contrôle sur l'environnement sonore. Par ce *corps à corps* avec la musique, l'adolescent a trouvé le moyen de se rendre sourd à toutes manifestations sonores externes et internes (pour sans doute aussi éviter un autre type de corps à corps). Par exemple, de nombreux adolescents témoignent de ce besoin vital de musique pour faire taire les voix (plus ou moins hallucinées) qui les assaillent.

Outre l'écoute « solitaire » (jamais vraiment car il y a toujours un autre auquel on se rend sourd et qui est donc présent en négatif), l'écoute de la musique en groupe est une pratique à laquelle les adolescents se prêtent volontiers que ce soit grâce aux haut-parleurs du téléphone dans la rue ou dans des lieux plus insolites (caves, grottes), des concerts ou autre *rave party*. Le groupe de pairs (4) et la musique offrent à l'adolescent la régression vers l'unisson fusionnel du bain sonore (Marty, 1997a), nourrissant un narcissisme fragilisé (dans le meilleur des cas) par les dysharmonies de la puberté, que l'environnement familial (la mère) ne peut plus offrir sans faire planer la menace œdipienne. Si l'écoute (ou le jeu) de la musique en groupe suscite les retrouvailles avec le temps passé où l'adolescent était un bébé baignant avec plaisir dans l'unisson du chant maternel, le groupe et la musique, parce que différente de celle des parents, s'érigent dans le même temps en rempart contre cette tentation incestueuse et participe ainsi à la coupure œdipienne.

Lucas à seize ans lorsqu'il vient nous consulter. Il se dit déprimé, plein d'idées noires qui viennent et repartent. Le lycée le démotive, il n'a plus envie d'y aller. Il a une bande de copains depuis le collège dont il fût le *leader*. Mais depuis quelque temps ils sortent avec des filles alors que lui n'y voit pas trop d'intérêt. Du coup, il se sent seul, ne pouvant partager avec ses amis cette nouvelle expérience : « je ne vais quand même pas me forcer à sortir avec une fille juste pour pouvoir être avec eux ».

Lucas fait du piano depuis qu'il a six ans. Il était au conservatoire, puis a décidé d'arrêter à son entrée au lycée. Pourtant, il est bel et bien passionné par le piano. À ses quinze ans, il a découvert le jazz et c'en fût fini du conservatoire... Le piano est alors un objet de dispute dans la famille, surtout avec sa grand-mère,

pianiste réputée de « musique classique ». Pour sa grand-mère, le jazz, c'est « non académique », ce n'est pas « savant », ce serait presque de la musique « sauvage ». La déception est grande chez la grand-mère, qui voyait son petit-fils si doué. Elle refuse d'aller le voir jouer dans le club de jazz où il s'est produit quelques fois. Au fur et à mesure des consultations, se déploie un projet d'avenir : il souhaite « percer dans la musique ». Il a monté un groupe avec des jeunes de son âge qui venait dans le club de jazz. Ils composent, mettent en ligne et se produisent déjà un peu. Ses parents voient d'un très mauvais œil ce projet qu'il juge comme étant un « rêve d'enfant ». Cela l'énerve beaucoup, car il a besoin du soutien de sa famille pour y croire. Le « rêve », ce serait « l'Olympia », de faire des tournées à travers le monde, de remplir des salles de concert, mais Lucas sait très bien qu'il est encore loin de tout cela. Pour l'instant, il souhaite seulement faire ce qui lui plaît vraiment. Il ne se voit absolument pas faire plus tard le « même métier banal que ses parents » et souhaite faire quelque chose de « vraiment différent ». Pour Lucas, la musique détient cette première fonction de se différencier de ses parents. Mais ce n'est pas la seule. Lucas me parle beaucoup de sa petite sœur d'à peine un an de moins que lui. C'est clair pour lui, c'est la « préférée ». Elle est « brillante » et ressemble comme deux gouttes d'eau à sa mère... Elle a définitivement toutes les qualités ! Ils ne « s'entendent pas, vraiment pas... ». Elle parle tout le temps et lui a l'impression d'être totalement exclu quand elle et ses parents discutent lors du dîner. Alors, il se lève, va au piano et plus la sœur parle, plus lui joue fort. Mais la parole gagne toujours sur la musique qui se voit interdite par ses parents lorsque le *ton monte*. Furieux, Lucas grimpe dans sa chambre et monte le volume à fond de sa chaîne hi-fi. Cette scène de famille se répète presque tous les soirs... Et de séances en séances, il reproche à ses parents d'être « obnubilés » par sa sœur, et surtout, de ne pas entendre qu'il cherche un peu de leur attention.

L'investissement musical de Lucas donne à entendre les multiples fonctions de cet objet culturel dans sa traversée adolescente. La musique redonne une saveur émotionnelle à sa dépressivité adolescente, son inquiétude de la solitude, à cette impression, qui apparaîtra au fil des séances, que lui, contrairement à ses amis, à ses parents et à sa sœur, ne trouvera pas l'amour. À travers le jazz, Lucas rencontre un autre monde, d'autres adolescents avec lesquels il partage cette passion commune, et construit un projet, peut-être « idéal » (pour ses parents en tout cas), mais surtout une « expression en acte du désir » (Lesourd, 2004, p. 28) qui permet autant de reconstruire un narcissisme fragilisé par le pubertaire que de recréer l'objet d'amour perdu de l'enfance – et c'est d'ailleurs par son groupe de jazz qu'il rencontrera une fille dont il tombera éperdument amoureux. La scène familiale du repas du soir témoigne de cette blessure narcissique d'avoir perdu l'objet d'amour œdipien, l'attention et l'écoute des parents qui, selon lui, sont uniquement tournée vers sa petite sœur. Contrairement à Sigmund Freud adolescent qui avait réussi à faire taire le

piano de la maisonnée familiale, objet d'un rapprochement entre sa mère et sa sœur Anna qui lui était insupportable (Houssier, 2018; Lecourt, 1992), Lucas ne parvient pas par le piano à réduire au silence la voix de sa sœur. La musique traduit ce paradoxe de lui offrir une voix, différente de ses parents, différente de sa grand-mère et de sa sœur, tout en étant le représentant de la perte de sa voix d'enfant (acte du pubertaire). C'est ce paradoxe relatif à la séparation qui s'opère dans le groupe familial, autant crainte que désirée, véhicule de sa tristesse, qui l'amène à consulter. Autrement dit, si l'investissement de la musique pourrait être chez Lucas le support du travail de deuil de l'enfance et de ses objets internes parentaux, elle l'empêche néanmoins d'exprimer sa voix d'adulte en colmatant le silence que ce deuil impose.

Pour conclure

La constitution d'une « enveloppe musicale » (Lecourt, 1987) offre à l'adolescent la possibilité d'intégrer les expériences du corps sonore pubertaire. La musique serait à concevoir comme une forme du *sonore adolescens* (5) qui s'érige contre autant qu'elle peut transformer en créativité (sublimier) la violence du *sonore pubertaire*. Ainsi, se situe-t-elle sur cette ligne de crête entre créativité et destructivité: d'objet de passion partageable avec le groupe de pairs et vecteur de la sublimation, elle frôle néanmoins le risque de devenir un objet d'addiction voire un objet fétiche déniait la perte de la toute puissance de l'enfant. Sa potentialité sublimatoire ou addictive dépend sans nul doute de sa valence relationnelle pour le sujet et la manière dont ce dernier en fait un médium pour être avec les autres, un moyen de toucher et d'être touché par l'autre, ou au contraire de s'en éloigner/protéger.

Pour les adolescents dont le pubertaire a provoqué des troubles psychiques graves, la musicothérapie analytique de groupe peut être appréhendée comme une autre voie possible d'intégration de la violence sonore pubertaire. Ce dispositif, en actualisant par et dans le sonore l'ébauche d'un travail sur les limites du soi, offre aux adolescents un espace dans lequel ils peuvent exprimer toute la violence de l'énergie pulsionnelle pubertaire et la transformer en créativité. Dans (et grâce) à la double médiation groupale et sonore, l'adolescent fait l'expérience de la double valence destructrice et fondatrice du sonore pour s'appropriier son corps, sa pensée et son espace (psychique) tout en cultivant un lien identifiant avec le groupe de pairs.

Bibliographie

Anzieu, D. (1976), *L'enveloppe sonore du soi*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, 13, 161-179.

Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*. Paris : PUF.

- Brault, A. (2018). Le perceur d'enveloppes. De la violence sonore à l'adolescence. *Connexions*, 109, 31-42.
- Brault, A. (2020). Aux limites de l'entendable : la violence sonore pubertaire. *Adolescence*, 38, 69-88.
- Brault, A., Marty, F. (2018). Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence. *Corps & Psychisme*, 73, 13-26.
- Calame, C. (2013). Le chant choral des jeunes filles à Sparte. Cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identité sexuée. *Cahiers de Littérature Orale*, 73-74. En ligne : <http://journals.openedition.org/clo/1935>
- Gori R. (1975). Les murailles sonores. *L'Evolution psychiatrique*, 4, 779-803.
- Gutton, P. (1991). *Le pubertaire*. Paris : PUF, 2013.
- Gutton, P. (1996). *Adolescents*. Paris : PUF.
- Houssier, F. (2018). *Freud adolescent*. Paris : Campagne Première
- Lecourt, É. (1983). Le sonore et les limites du soi. *Bulletin de psychologie*, 36, 577-582.
- Lecourt, É. (1987). L'enveloppe musicale. In D. Anzieu et al., *Les enveloppes psychiques* (pp. 223-246). Paris : Dunod, 2000.
- Lecourt, É. (1992). *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*. Paris : L'Harmattan.
- Lecourt, É. (2007a). De la musique avant toute chose. *Spirale*, 44, 147-153.
- Lecourt, É. (2007b). *La musicothérapie analytique de groupe*. Courlay : Fuzeau.
- Lesourd, S. (2004). Reconstruction narcissique du moi adolescent. *Figures de la psychanalyse*, 9, 25-34.
- Marty, F. (1996). Le travail de la mue. *Adolescence*, 14, 169-190.
- Marty, F. (1997a). Figures sonores de la violence à l'adolescence. *Adolescence*, 15, 103-115.
- Marty, F. (1997b). Violences à l'adolescence. In F. Marty (dir.), *L'illégitime violence* (pp. 7-17). Ramonville Saint-Agne : Éditions érès, 2000.
- Schiavinato, J. (2005). Les groupes d'adolescents. Expérience de la pratique de psychodrame. In D. Bass (dir.), *Au fil de la parole des groupes pour se dire* (pp. 247-256). Toulouse : Éditions érès.
- Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique?* Paris: Fayard.

Notes

- (1) On pourra par exemple se référer aux études de l'anthropologue Claude Calame (2013) sur le chant choral des jeunes filles de Spartes au VIIe siècle avant J.-C.
- (2) C'est ce que nous avons proposé de nommer « violence sonore pubertaire » (Brault, 2020).

(3) Au départ, il s'agissait d'un dispositif de recherche.

(4) Avec ou sans musique, l'identification au groupe de pairs (identifications horizontales) constitue aussi une voie possible de réassurance quant à la continuité narcissique. Le groupe est pour l'adolescent un véritable « double narcissique » (Schiavinato, 2005), qui lui permet de mieux se séparer de son groupe familial, le protéger du danger de la virulence de la sexualité génitale tout en lui offrant dans le même temps la possibilité de l'intégrer psychiquement.

(5) En référence à ce que Philippe Gutton (1991 ; 1996) nomme l'*adolescens*, le processus d'élaboration et de déssexualisation de la violence pubertaire (il s'agit d'une seconde latence propre au processus d'adolescence).

Anthony Brault est psychologue clinicien, docteur en psychologie clinique. Membre temporaire du Laboratoire Psychologie Clinique, Psychopathologie, Psychanalyse (Université de Paris), membre de l'Association Française de Musicothérapie (AFM) et du comité de rédaction de La Revue Française de Musicothérapie, membre en formation du Collège International de L'Adolescence (CILA).

Email : anthonybrault@hotmail.fr