

L'ENVELOPPE VOCALE

[Marie-France Castarède](#)

Érès | « [Psychologie clinique et projective](#) »

2001/1 n° 7 | pages 17 à 35

ISSN 1265-5449

DOI 10.3917/pcp.007.0017

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2001-1-page-17.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

© Érès. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'enveloppe vocale

Marie-France Castarède ¹

Résumé – L'auteur montre comment ses recherches sur l'enveloppe vocale maternelle, les interactions sonores, la musique, l'opéra, l'illusion chorale, le rapport au chef dans le groupe musical ont été marquées par les concepts de Didier Anzieu.

Mots-clés : Enveloppe vocale/musicale – Interaction sonore – Musique – Opéra – Chœur – Illusion chorale.

*Abstract in English at the end of the text
Resumen en español al final del texto*

Il s'agit de témoigner ici de la relation féconde qui s'est instaurée avec Didier Anzieu, lors de ma formation à Nanterre où j'ai eu la chance de bénéficier de son enseignement exceptionnel et de sa direction de ma thèse d'Etat sur *La voix et ses implications psychologiques* où j'ai apprécié tout à la fois son ouverture d'esprit et son précieux soutien.

J'avais souhaité son parrainage sur un sujet plutôt inexploré en psychologie clinique, car je connaissais son remarquable article sur « L'enveloppe sonore du Soi » (1976) ses écrits sur l'art (*Psychanalyse du génie créateur*, 1974 ; *Le corps de l'œuvre*, 1981), son goût pour la peinture (Bacon) et le théâtre (Beckett), son intérêt pour les groupes à travers, entre autres, son concept d'*illusion groupale*. M'intéressant, à propos de la voix, au chant (*lied*, opéra, musique religieuse) et au groupe musical dirigé par le chef de

1. Professeur de Psychologie clinique, Université de Franche-Comté, Besançon.

chœur et le chef d'orchestre (j'appartenais et j'appartiens toujours aux chœurs de l'orchestre de Paris depuis 1976), il pouvait, me semblait-il, comprendre mon inspiration, la guider et l'aider à s'épanouir. Il accepta sans réticences tout en me disant n'être pas particulièrement mélomane : explorer un autre domaine artistique qui lui était moins familier ne le rebutait pas, au contraire. Notre cheminement fut productif et je me suis félicitée de mon choix.

LES ENVELOPPES PSYCHIQUES

D. Anzieu est le premier, à ma connaissance, qui a utilisé le terme d'*enveloppe* pour décrire les structures frontalières du Moi. Il soutient que le Moi-peau (1974a) a trois fonctions : « Une fonction d'*enveloppe* contenant et unifiante du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces. » Ces idées inspirèrent l'article sur « L'enveloppe sonore du Soi » en 1976. Plus tard, en 1985, il reconnaît neuf fonctions du Moi-peau. Enumérons les rapidement :

- 1) une fonction de maintenance du psychisme qui correspond au *holding* de Winnicott ;
- 2) une fonction de conteneur : le Moi-peau vise à envelopper tout l'appareil psychique ;
- 3) une fonction de pare-excitation ;
- 4) une fonction d'individuation ;
- 5) une fonction d'intersensorialité ;
- 6) une fonction de soutien de l'excitation sexuelle ;
- 7) une fonction de recharge libidinale ;
- 8) une fonction d'inscription des traces sensorielles tactiles ;
- 9) une fonction d'auto-destruction (cette fonction est remaniée en 1995).

Dans la cure individuelle, qu'il s'agisse d'enfants, d'adolescents ou d'adultes, le concept d'enveloppe psychique subsume à la fois des aspects du fonctionnement mental de l'analysant, des aspects du cadre analytique et des aspects du contre-transfert, comme je le montrerai plus loin à travers un cas de ma pratique analytique.

Aujourd'hui, à la lumière des récentes découvertes, il faut s'interroger sur la présence du sonore et du tactile dans la constitution des premières enveloppes. On peut insister sur le caractère fondateur du tactile, absolument premier par rapport aux autres sensorialités, notamment auditives et

visuelles, quant à la capacité de fournir au nourrisson un sentiment d'unité et de sécurité. Cette image tactile du corps est nécessaire pour que, par étayage sur celle-ci, le sonore et le visuel puissent à leur tour constituer des images du corps propre. On sait que des bébés peuvent, dès la naissance, discriminer des objets à partir de leurs mains (mémoire *haptique*). De plus, comme la sensibilité sonore, la sensibilité tactile existe dès la vie intra-utérine. Le nombre croissant de bébés prématurés a montré l'importance de ces deux modes de sensorialité chez le fœtus qui est sensible tout à la fois aux manipulations et à leur qualité ainsi qu'aux signaux sonores, notamment maternels.

Nous suivons D. Anzieu lorsqu'il montre l'existence, avant le miroir visuel décrit par Lacan et Winnicott, d'un *miroir sonore*, d'une peau audito-phonique qui a sa fonction dans l'appareil psychique du bébé. On sait qu'un enfant ne se reconnaît pas dans le miroir avant l'âge de douze à quatorze mois. *Le stade du miroir*, défini par Lacan (1949), est à l'origine du « je ». Cette thèse a été revisitée par Winnicott qui a décrit le rôle de la mère et de la famille comme miroir pour le développement de l'enfant. Sa métaphore est la suivante : quand un bébé regarde sa mère, il voit deux choses : il voit les yeux de sa mère et il voit sa mère qui le regarde. André Green va encore plus loin : il *se* voit dans les yeux de sa mère et dans la manière dont elle le regarde (Communication inédite).

Le miroir sonore, lui, fonctionne dès avant la naissance. L'essentiel des structures des organes des sens s'établit dans la vie intra-utérine entre la fin du deuxième mois et le début du septième mois, dans l'ordre suivant : système cutané, olfactif, gustatif, vestibulaire (équilibre), auditif et visuel. Il y a donc préséance du sonore sur le visuel. Le premier bruit qu'entend le fœtus, c'est le bruit des battements cardiaques de la mère. On note d'ailleurs que la plupart des mères portent leur bébé, après la naissance, sur le côté gauche (qu'elles soient elles-mêmes droitières ou gauchères), ce qui rassure le bébé qui entend les mêmes battements que dans son ventre.

On sait que le fœtus entend et répond par des réactions cardiaques et motrices à partir de cinq mois et demi. A sept mois, le fœtus fait des mouvements en réponse à des stimuli externes, lorsque ceux-ci sont suffisamment intenses pour couvrir les bruits inhérents aux activités cardiaques et digestives de sa mère. De fait, les bruits ne passent que s'ils contiennent des fréquences basses, inférieures dans les premiers temps à 300 hertz, puis à 1200 hertz. Il est confirmé que la voix ressort bien du bruit de fond : le fœtus reçoit par transmission osseuse la plus basse partie du spectre de la voix de sa mère, partie qui comprend la fréquence fondamentale de la voix. Cette voix peut non seulement être entendue, mais reconnue parmi d'autres, grâce à la perception du rythme et de l'intonation. A trois jours, les bébés

reconnaissent la voix de leur mère par rapport à une voix étrangère. Bien plus, si la mère lit un texte sans ses inflexions habituelles, le bébé se détourne : il est donc éminemment sensible à la *sonate maternelle*, pour reprendre une expression de Pascal Quignard (1996).

Il y a donc, dès la période fœtale, une excellente transmission du chant et de la musique. A la naissance, les nouveau-nés, qui ont été soumis à une stimulation musicale *in utero*, se calment en la réécoutant. Des expériences très convaincantes ont été poursuivies avec la séquence au basson de *Pierre et le loup* (Prokofiev) qui se situe entièrement dans une bande de fréquence inférieure à 2 000 Hz.

C'est le psychanalyste Bernard This (1989) qui s'est attaché à faire admettre que, non seulement la voix de la mère était perçue *in utero*, mais aussi celle du père et qu'elle pouvait avoir ensuite des effets apaisants pour le nourrisson. Certes, il n'est pas question de minimiser l'importance de la voix paternelle, à condition que le père ait pris l'habitude de faire entendre sa voix dès la période intra-utérine, mais il est indéniable que le fœtus est en contact quasi permanent avec la voix maternelle et que sa préférence va vers elle, comme le démontrent toutes les recherches. Il sait faire la différence entre les deux tessitures. L'impact de la voix paternelle n'est pas de même nature : sans doute est-ce la raison pour laquelle Freud et Lacan ont tous deux dévolu à la voix du père l'origine du *Surmoi acoustique* ! Freud (1923) écrit dans « Le Moi et le Ça » : « Etant donné le rôle que nous avons assigné aux traces verbales inconscientes qui existent dans le Moi, on peut se demander si le Surmoi, lorsqu'il est inconscient, ne se compose pas de ces traces verbales ou de quelque chose d'analogue. Notre réponse à cette question sera modeste et réservée : nous dirons notamment que si le Surmoi ne peut renier ses *origines acoustiques*, que s'il est vrai qu'il forme une partie du Moi et que ces représentations verbales (notions, abstractions) sont plutôt de nature à le rendre accessible à la conscience, il est également vrai que l'énergie de fixation inhérente à ces contenus du Surmoi provient, non des perceptions auditives, de l'enseignement ou de la lecture, mais de sources ayant leur siège dans le Ça. » (tr. fr. p 226). On n'est pas étonné que Freud, loin de pouvoir s'abandonner au charme de la voix maternelle, repère dans les traces acoustiques les prémisses du Surmoi paternel (M.F. Castarède, 1987).

Le sonore introduit, plus tôt que le tactile, les notions d'extérieur et d'intérieur. En effet, le nouveau-né, à l'instar du fœtus, fait la différence entre les bruits et la voix maternelle qu'il reconnaît et privilégie. Le Soi, qui précède le Moi, se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons concomitant à l'allaitement. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe

sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé, à travers le babillage et les vocalisations. Winnicott a bien signalé le babillage parmi les phénomènes transitionnels : « Partant de cette définition (– objets transitionnels –), le *gazouillis* du nouveau-né, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de *chansons* et de *mélodies*, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que *phénomènes transitionnels*. » (1975, p.8-9). Mais le bébé n'émettra ses vocalises que si l'environnement l'y a préparé par la qualité, la précocité et le volume adéquat du bain sonore dans lequel il a été plongé. D. Anzieu écrit : « Avant que le *regard* et le *sourire* de la mère qui allaite ne renvoient à l'enfant une image de lui qui lui soit visuellement perceptible et qu'il intériorise pour renforcer son *Soi* et ébaucher son *Moi*, le *bain mélodique* (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle fait écouter) met à sa disposition un premier *miroir sonore* dont il use d'abord par ses cris (que la voix maternelle apaise en réponse), puis par son gazouillis, enfin par ses jeux d'articulation phonématique. » (1976, p. 175).

Le premier *cri* du bébé à la naissance manifeste son état de déplaisir lors de sa venue au monde et signe son entrée sur la terre. La mise au monde est mise en voix : c'est le cri primal. La voix ne s'éteint que lorsque l'être humain rend son ultime souffle : c'est le dernier soupir ou silence de mort. Simple expression vocale d'une souffrance respiratoire, le premier cri du bébé va devenir, grâce à la préoccupation maternelle, une demande d'amour et de reconnaissance. Dès le second cri, rien n'est plus comme avant, car il s'insère alors dans un réseau de significations et d'interactions. Le premier répons de la voix maternelle prend pour l'enfant valeur de jouissance : cet objet irrémédiablement perdu devient objet de nostalgie, comme nous le retrouverons dans le chant et la musique.

Au fur et à mesure des messages vocaux interactifs, une différenciation va s'élaborer progressivement entre les sons agréables et désagréables. Toute une gamme de sentiments va pouvoir s'exprimer de part et d'autre. C'est la mère qui va instaurer la *compréhension mutuelle*. Freud écrit : « La voie de décharge (le *cri*) acquiert ainsi une fonction secondaire d'une extrême importance : celle de la compréhension mutuelle. » (1895, tr. fr. p. 336). La mère *suffisamment bonne* sera capable de décoder les messages du bébé et de leur donner une réponse adéquate. S'il y a discordance, incohérence, silence trop frustrant, la compréhension mutuelle ne peut s'instaurer. Il faut donc une identification maternelle à l'enfant au niveau de son vécu corporel.

Ce que la voix maternelle donne à entendre à son bébé est de deux ordres : d'une part, la *continuité mélodique* à travers les *voyelles* ; d'autre part, la *scansion* du discours à travers la *discontinuité des consonnes*. Son chant transmet une *double vocation* : la voix maternelle délivre tout à la fois la

mélodie continue, métaphore du chant et de la musique, ainsi que le rythme du langage et de ses articulations (A. Didier-Weill, 1998). Très vite, le bébé, après des vocalisations d'une surabondance phonétique éminemment variée, s'adonne au babillage dans sa propre langue. Jakobson écrit : « Les sons subissent de la part de l'enfant une sélection à l'issue de laquelle ils ne deviennent des sons du discours que dans la mesure où ils se rapportent au langage au sens strict du terme, à savoir aux signes arbitraires de Saussure. » (1969, p 31). On reconnaît très bien le babil d'un bébé français, chinois, anglais ou malgache.

De cette distinction entre mélodie et langue, je trouve un écho chez une collègue expérimentaliste dans son livre *Comment la parole vient aux enfants*. B. de Boysson-Bardies (1996) classe les bébés en deux groupes : les bébés *référentiels* ou analytiques, ceux qui, sous l'influence notamment de l'environnement, vont s'intéresser plus nettement aux éléments phonétiques et à la structure des syllabes, autrement dit à l'aspect dénominatif de la langue (signifiant) ; les bébés *expressifs* ou holistiques, qui ont consacré leur attention aux contours d'intonation et aux rythmes, restant plus longtemps attachés à l'expressivité sonore ou gestic (mimiques du visage et du corps). De la sonate maternelle, les premiers ont davantage retenu et mémorisé la discontinuité des consonnes, là où les seconds ont mieux capté et intériorisé la continuité mélodique des voyelles. Les deux groupes de bébés apprendront à parler, s'ils ont la chance d'avoir intégré une *enveloppe sonore* maternelle fiable et cohérente qui les a portés vers la loi symbolique du langage et ne les a pas retenus dans son giron mortifère.

Ce que la mère donne à entendre à son bébé, y compris ses propres fantasmes concernant l'harmonie vocale avec lui (on pense à *l'accordage affectif* de Daniel Stern, qui reprend autrement la notion de *compréhension mutuelle* de Freud), va déterminer son évolution dans l'apprentissage de la langue. Pour apprendre à parler, l'enfant doit se dégager de la relation fusionnelle à sa mère. La mère l'y aidera, dans la mesure où elle a constitué une image du père dans sa tête. La mère est bien la messagère de la castration, puisqu'elle introduit une distance : « Ton père a son mot à dire. » C'est elle qui facilitera ou non l'accès à la loi du symbolique.

Ainsi, les vocalisations du bébé mènent, d'une part, vers les processus de connaissance du réel qui vont de la première dénomination concrète et gestuelle jusqu'au symbole verbal et abstrait : c'est la parole tout à la fois utilitaire, signalisatrice, conduisant aux opérations logiques de la pensée. Elles mènent, d'autre part, vers l'expression des émotions et des états d'âme : ceci commence avec le premier chant spontané de l'enfant et conduit aux plus hautes formes de la musique vocale ou opératique où la parole retrouve les sources du sacré et de la magie. Le premier domaine est

celui de l'adaptation à la réalité, de l'objectivité, de la raison, de la conscience et de la pensée, encore qu'il soit traversé notablement par les irrptions de l'inconscient. Le deuxième domaine est celui du jeu, de l'art, de l'expérience culturelle (*aire transitionnelle* de Winnicott), de la subjectivité, de l'inconscient et du corps, encore qu'il soit remodelé par le code secondarisé dans lequel l'expressivité se formule.

Lacan a isolé la *voix* et le *regard* comme objets pulsionnels, à côté des objets pulsionnels freudiens, oral et anal. Il a identifié la voix, cette quatrième pulsion, comme « l'expérience la plus proche de l'inconscient » (1973, p. 96). D'un côté, on peut situer la pulsion orale et la pulsion anale, de l'autre, la pulsion invoquante et la pulsion scopique. Le premier groupe a la particularité d'être directement lié à la conservation de la vie. Le deuxième groupe va définir d'autres axes topologiques du corps : le dehors et le dedans sont définis autrement, comme nous l'avons souligné plus haut. Lacan promeut l'objet *voix*, comme version de l'objet *a*, parallèlement à l'objet du *regard*. *La voix est un support au désir de l'Autre*.

On peut véritablement faire de la voix une pulsion, « *pulsion vocale* », au sens freudien du terme (source, poussée, but, objet) et repérer un « *stade vocal* », à mi-chemin entre le stade oral et anal (A. Delbe, 1995). Le stade vocal commence au moment où, vers six mois, le bébé s'approprie sa voix, où il comprend que ses émissions vocales lui appartiennent, après le temps où il s'imaginait que sa voix était fusionnée à celle de sa mère. Le *stade vocal* advient avant le *stade du miroir*. Il se termine avec l'apparition du langage, vers deux ans. Cette perspective rend bien compte de l'importance du sonore à l'aube de la vie et du renoncement au plaisir vocal qu'implique l'apprentissage du code langagier : par la « *castration vocale* », la pulsion se soumet aux règles linguistiques, grammaticales et syntaxiques. Il y a une relation d'opposition entre le sonore, l'intonatif, l'émotionnel et le signe abstrait et formel : « Venir à la raison, c'est perdre le bonheur. » Dès lors, on comprend mieux l'amour de la musique et du chant où s'inscrit, pour certains, la nostalgie de revenir aux plaisirs de la communication affective d'avant les mots.

Lacan a montré l'importance de la « métaphore paternelle » pour l'acquisition du langage : elle signifie le désir de la mère pour le père, le « Nom du Père », en tant que signifiant venant pour l'enfant se substituer au signifiant du désir de la mère. C'est ce processus qui instaure le Père comme instance séparatrice entre la mère et l'enfant. Le psychotique, lui, n'est pas pris dans le langage : enfant refusant la castration vocale, il en reste à la communication émotionnelle. Le psychotique n'accède pas au stade vocal. Par ailleurs, D. Anzieu remarque les particularités de la voix des mères de schizophrènes : « voix monocorde (mal rythmée), métallique (sans mélodie), rauque (avec

prédominance des graves, ce qui favorise chez l'écoutant la confusion des sons et le sentiment d'une intrusion par ceux-ci). » (op. cit. p. 175). Une telle voix perturbe la constitution du Soi : le bain sonore n'est plus enveloppant ; il devient désagréable (en termes de Moi-peau, il serait dit *rugueux*). Il repère ainsi les caractères de ce qu'il appelle le *miroir sonore pathogène* : sa discordance, sa brusquerie, son impersonnalité. Au moment de l'apprentissage du langage, il y aurait injonctions paradoxales (*double bind*), sur le plan de l'intonation comme de la langue. Seule la conjonction sévère des deux perturbations, phonématique et sémantique, produit la schizophrénie. Si les deux perturbations ont été légères, une personnalité de type narcissique se constitue. Si la première a eu lieu sans la seconde, la prédisposition aux maladies psychosomatiques peut advenir.

Le miroir sonore puis visuel n'est structurant pour le Soi puis pour le Moi que si la mère exprime à son enfant quelque chose d'elle et de lui dans la compréhension mutuelle : les vocalisations réciproques créent un espace transitionnel où se développe la santé psychique de l'enfant, prémisses de ce que Winnicott appelle un « individu sain ».

DES ENVELOPPES DÉFECTUEUSES

Clémence m'a expliqué au cours de son analyse qu'elle avait choisi avec moi une certaine qualité de voix. Au début de l'analyse, je suis frappée par son absence de sonorité vocale : littéralement, elle n'a pas de voix. Elle m'a dit venir pour retrouver ses sentiments, mais je ne l'entends pas. Ses mots sont choisis dans un vocabulaire très riche et très précis, voire littéraire et précieux, mais la voix sort inaudible d'un corps qui ne peut pas se faire entendre. J'*entends* des sons qui franchissent à peine la limite de l'audible acoustique (pas assez de décibels), mais j'*écoute* une plainte. Je lui demande avec une fréquence lassante de répéter. Je pense à la nymphe Echo qui ne pouvait pas s'adresser à Narcisse qu'elle aimait : elle se retira au fond des bois où elle habitait, selon la légende, dans une grotte. De sa personne évanescence, il ne restait plus qu'une voix gémissante, qui répétait les dernières syllabes prononcées. Echo se mourait de solitude, de n'être ni entendue ni regardée.

J'imaginai de la même façon que ma patiente n'avait connu ni miroir sonore, ni miroir visuel satisfaisant : le regard, lors de son arrivée et de son départ, était fuyant, inexpressif, vide. Son déficit vocal m'avertissait qu'elle n'avait pas non plus été entendue. Plus tard, elle comprendra qu'elle avait toujours cherché à satisfaire les désirs de sa mère, mais que les siens n'avaient pas été pris en compte. Ma patiente avait souffert d'une grave

perturbation phonématique, pour reprendre la distinction d'Anzieu, mais non sémantique : le code linguistique avait été très bien assimilé, puisque Clémence fut une élève brillante, présentée au concours général par ses professeurs de lycée, bien qu'elle n'eut pas la possibilité d'en faire une performance aboutie.

La cure analytique nous donne l'opportunité de tenter de résoudre le paradoxe entre langue et corps. La parole ne peut avoir sa qualité transitionnelle que si elle ne bascule ni dans le formalisme du langage et des mots, ni dans l'expressivité corporelle désordonnée. La psychanalyse est un jeu à deux voix, pour paraphraser Winnicott : avec ma patiente, une des deux voix est défaillante, impuissante dans la fonction expressive de ses vocalisations, comme nous l'expliquions plus haut. En revanche, le code linguistique est possédé, mais ne peut s'utiliser au mieux que par écrit (ma patiente m'a écrit quelques lettres dignes d'une anthologie).

Avec sa voix ténue et mal assurée, de petite fille ou de petit garçon (on l'appelle parfois Monsieur), Clémence me confronte à son grave déficit narcissique et à son absence d'identité sexuée. L'histoire de ma patiente a été dramatiquement marquée par la mort précoce d'un frère, avant sa naissance : ses parents auraient souhaité qu'elle fut l'enfant de remplacement, de sexe masculin, et ne l'ont jamais acceptée tout à fait comme fille.

Elle me parle régulièrement de ses consultations dans un service de dermatologie, car elle présente des verrues qu'elle doit surveiller.

L'histoire de ma patiente confirme les termes mêmes que D. Anzieu utilise pour définir les fonctions du Moi-peau :

- 1) Elle n'a pas bénéficié de la maintenance de son psychisme, à savoir d'un *holding* tactile, sonore et visuel, l'expression de Winnicott pouvant s'étendre, selon moi, à ces trois modalités.
- 2) Elle n'a pas élaboré, pour la constitution de son Moi, d'enveloppe contenant, dans la mesure même où elle se plaint de ses grains de beauté ou verrues dont les médecins demandent l'ablation, craignant, je l'imagine, une évolution défavorable. Dans ses moments d'angoisse, elle me confie sa peur d'un *cancer de la peau* (sic).
- 3) Elle n'a pas profité, de par son environnement, de la fonction de pare-excitation du Moi-peau, puisque le vide de la pensée, dont elle se plaint régulièrement, l'extrême difficulté qu'elle manifeste à s'exprimer et à *faire entendre sa voix* illustrent la protection insuffisante de son appareil psychique, en butte aux empiètements et aux terreurs affectives éprouvées.
- 4) La fonction d'individuation n'a pas été remplie, dans la mesure où ma patiente, attendue comme enfant de remplacement de son frère mort, n'a

pas été accueillie dans sa spécificité féminine : elle est incertaine sur les limites de son identité sexuée, ce qu'on reconnaît au timbre de sa voix et aux cauchemars qu'elle raconte où elle se vit androgyne ou travesti.

- 5) Elle n'a donc été soutenue ni dans ses désirs sexuels, ni même, plus généralement, dans ses investissements libidinaux : elle me confie ses états d'angoisse cataclysmiques où elle se sent une morte vivante, habitant les limbes où elle rejoint symboliquement son frère mort.
- 6) La fonction d'intersensorialité n'a pas été élaborée, dans la mesure où la fuite du regard, la ténuité de la voix, la maladresse motrice qu'elle me rapporte manifestent la dysharmonie profonde de ses échanges avec l'extérieur.
- 7) Ma patiente prend conscience de plus en plus de ce qu'implique son auto-destructivité, cherchant à en déchiffrer avec moi le sens.

Ainsi, les fonctions du Moi-peau ont été défailtantes. L'apprentissage de la langue a permis des études et des performances scolaires et universitaires dont ma patiente n'a pu tirer, jusqu'à présent, aucune réalisation personnelle satisfaisante. Sa vie relationnelle est pauvre, sa vie sexuelle inexistante, sauf masturbatoire. Son refuge est la musique, pour laquelle Clémence a une passion *addictive*. Ayant manqué d'une enveloppe sonore structurante, elle l'a cherchée dans la musique, abstraitement, sans pouvoir s'y adonner elle-même, en dépit de son désir. Elle est venue me demander une analyse pour trouver ce *jeu de voix* à l'intérieur d'une relation intersubjective fiable et cohérente. Nous avançons pas à pas dans cette construction de son histoire, créant ensemble un *espace transitionnel*.

L'ENVELOPPE MUSICALE

Étymologiquement, le mot musique renvoie aux Muses. La philologie admet que *musica* vient de *musa*, en latin « air », « chanson ». La musique est directement reliée au chant. Dans la Grèce antique, on distingue le chant dionysiaque du chant apollinien, le premier du côté de la transe, l'autre du côté de l'harmonie. Le geste vocal est le geste proprement musical : « La mélodie est le fait premier et général » (F. Nietzsche, 1872, tr. fr. 1982, p. 47). De même, G. Deleuze (1980) écrit : « La ritournelle, elle, est le contenu de la musique... La musique, c'est d'abord la déterritorialisation de la voix. »

La mélodie dans la musique, la ritournelle, les vocalises du bébé accordées à celles de la mère (*baby-talk* ou *motherese*) demeurent liées, à travers le miroir sonore, à l'imgo maternelle, car elles tendent à nous ramener à une

sorte d'immortalité bienheureuse qui est l'équivalent du bonheur primordial d'avant la séparation : « On peut avancer que la voix maternelle est le premier modèle d'un plaisir auditif et que la musique trouve ses racines et sa nostalgie dans une atmosphère originelle » (G. Rosolato, 1974).

La mélodie connue et réentendue est plus belle que la première fois car elle suscite encore plus le souvenir et l'attente, moments dont notre vie psychique profonde est tissée, à l'image du phénomène transitionnel. Le plaisir de l'amateur, c'est de retrouver sa petite phrase en chaque musique aimée : « Et avant que Swann eût le temps de comprendre, et de se dire : "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas !", tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. » (M. Proust, 1913-1927, p 345).

« Trouver une phrase musicale, c'est toujours la retrouver », c'est-à-dire la goûter dans cet incessant va-et-vient du désir et de la nostalgie, de la présence et de l'absence, de la perte et des retrouvailles, toutes ces oscillations qui se rapportent aux tout premiers temps de la vie de l'enfant.

A ce propos, on peut s'interroger, avec le compositeur américain Leonard Bernstein (1982), sur certaines formes de la musique contemporaine qui subvertissent la mélodie et le phénomène universel de la série harmonique. On crée parfois de nos jours une musique amnésique, impossible à mémoriser, à chanter, à placer dans le corps de quelque manière que ce soit, ni rythmiquement, ni mélodiquement. Adorno (1962) écrit : « La véritable qualité d'une mélodie s'évalue d'après la mesure où l'on réussit à transposer dans le temps la relation quasi spatiale des intervalles. Cette relation, la technique dodécaphonique la détruit en profondeur. ».

Ainsi, certaines formes de musique contemporaine seraient les témoins, comme en peinture, de l'envahissement technologique de nos sociétés, de la brisure du temps continu de la subjectivité en un temps morcelé, fragmenté, éclaté. Le sujet s'efface et le sens de la vie avec lui. Le miroir visuel de la mère, à l'instar du miroir sonore, n'a pas fonctionné, comme le remarque Winnicott à propos de l'œuvre de Francis Bacon : « *Il*s se regardent, mais ne se voient pas ou plutôt il se voit lui-même dans le miroir des yeux de sa mère, mais avec une torsion en lui et en nous-mêmes qui nous rend fous, et lui et nous » (1975, p 157).

D. Anzieu (1983a) évoque clairement le registre de la psychose qui transparaît dans les productions picturales de Bacon. Il en donne l'explication : « Si l'objet d'amour répond à l'amour par l'indifférence, un vide s'installe

en place du cœur, non pas simple béance passive, non pas tonneau sans fond, mais lieu actif de vidage de toute consistance. L'homme en vidange de son humanité ». Ailleurs, il écrit : « Ici, nous entrons dans le monde de l'incommunicabilité de la mère, muette aux désirs et aux désespoirs de son nourrisson, de canaux sans onde pour qu'une barque y circule, de réponses absentes à des questions qui n'ont pu que rester informulées. »

Avec la musique symphonique ou de chambre, nous évoquions la présence de la mélodie, confiée aux instruments, sans oublier l'harmonie et ses règles, véritable code revisité tout au long des siècles de la musique occidentale. Avec l'opéra, nous retrouvons la *sonate maternelle*. Traditionnellement, au moment même de sa création en Italie, à l'époque de Monteverdi, l'opéra distingue le *parlar cantando* (récitatif) du *prima la voce* (aria). Aujourd'hui, dans certaines musiques, on s'approche de la prosodie, comme dans *Pelléas et Mélisande* de C. Debussy (1902). Schönberg, pour sa part, définit le *Sprechgesang* (*Pierrot lunaire*, 1912), sorte de chant parlé, mais toute la difficulté est de préciser comment se marient voix parlée et voix chantée : « Aucun des poèmes n'est destiné à être chanté, mais ils doivent être parlés sans hauteur de son fixe. » (lettre de Schönberg du 23-VII-1949). Il s'agit des liens, indéfiniment redéployés, entre la parole et la musique. Richard Strauss en fait le thème de son dernier opéra *Capriccio* (1940) : la comtesse ne sait qui choisir entre le poète (*prima le parole*) ou le musicien (*prima la musica*).

Dans la sonate maternelle, le petit enfant entend la continuité des voyelles, ce qui s'apparente au chant, ainsi que la discontinuité des consonnes, ce qui s'apparente à la parole. Nous avons montré comment il s'initiait préférentiellement à l'un ou à l'autre, voyage qui le mène presque inéluctablement, sauf accident pathologique, à l'apprentissage de la langue. L'opéra est là pour nous rappeler ce dilemme et nous proposer le retour enchanté à la musicalité de la voix maternelle : il désendeuille le langage et nous fait échapper à sa mélancolie.

Affranchi des références religieuses, l'opéra est devenu progressivement le théâtre des passions humaines. A toutes les époques, le chanteur a été le « porte-voix » d'une société, reflétant ses aspirations, ses désirs et ses fantasmes. Après le règne des castrats et de l'indifférenciation sexuelle, le temps vient, à la période romantique, de la reconnaissance des sexes et des générations. Avec Wagner et Verdi, les registres s'affirment : le ténor, viril et jeune, qui alterne avec le baryton et la basse, plus puissants et plus âgés, à côté des personnages féminins, la soprano, jeune et agile, qui dialogue avec la mezzo ou la contralto, aux timbres plus graves : « Dans notre société occidentale, à travers les quatre registres vocaux de l'opéra, c'est l'Œdipe qui triomphe : toute la famille est là, père, mère, fille et garçon, symbolique-

ment projetés, quels que soient les détours de l'anecdote et les substitutions de rôles, dans la basse, le contralto, le soprano et le ténor », écrit Roland Barthes (1982, p. 254).

Avec l'apparition de la *diva*, la voix s'émanche, s'élanche dans les hauteurs et fait entendre une pure continuité du son musical, ce que l'on appelle le *legato*, qui nous procure tous les enchantements. La voix abolit alors l'intelligibilité du sens pour ne transmettre que la jouissance conférée par la musique de la voix, délestée du joug de la parole. A l'opposé, la voix de basse, scandant les consonnes dans sa tessiture grave, nous rappelle l'ordre de la loi. D'un côté, nous nous abandonnons à l'extase paradisiaque, de l'autre, nous entendons l'autorité paternelle et ses injonctions surmoïques.

LE CHEUR ET L'ILLUSION CHORALE

Les concepts de D. Anzieu m'ont aidée à étayer ma réflexion psychanalytique sur le groupe musical et son rapport au chef. Appartenant à une grande formation chorale amateur – les chœurs de l'orchestre de Paris –, fondée par Daniel Barenboïm en 1976, j'ai fait l'expérience de cette vie particulière du groupe centré autour de la musique chorale, dont j'ai mené l'analyse dans ma thèse d'Etat, puis dans mon livre *Le miroir sonore* (1989), préfacé par Carlo-Maria Giulini, chef d'orchestre par lequel nous avons eu la chance d'être dirigés à maintes reprises.

Aux trois grandes formes d'illusion selon Freud – religieuse, idéologique, artistique –, Anzieu en associe une quatrième : *l'illusion groupale*. Si le rêve est une illusion individuelle, le groupe peut être décrit comme un rêve collectif. Ainsi, toute situation de groupe peut être vécue comme réalisation imaginaire de désir. Qu'est-ce que l'illusion groupale ? « Elle désigne certains moments d'euphorie fusionnelle où tous les membres du groupe se sentent bien ensemble et se réjouissent de faire un bon groupe. », écrit Anzieu (1978, p. 7).

Du point de vue de la psychanalyse, *l'illusion groupale* offre plusieurs particularités. Elle apporte d'abord une solution au sentiment d'insécurité : si le groupe est vécu comme solidaire et fraternel, la solitude est provisoirement exorcisée et s'abolit dans la chaleur de la communauté. De plus, *l'illusion groupale* suscite un comportement régressif, puisqu'elle s'apparente au rêve, avantage pour le sujet qui en retire un indiscutable plaisir. Elle lui permet de s'approcher d'un retour, toujours espéré, à la fusion avec le bon objet des premiers temps de la vie, en le préservant de l'ambivalence : aussi le groupe peut-il être célébré comme le paradis perdu, l'Eden retrouvé, le jardin des délices, etc. Il devient *objet transitionnel*, au sens où l'entend

Winnicott, participant de l'extension de la toute-puissance maternelle. Par ailleurs, *l'illusion groupale* s'assortit d'un rapport particulier au chef : « Il est celui qui active l'ancien désir d'union du Moi et de l'Idéal. Il est le promoteur de l'illusion [...], celui par lequel elle s'accomplira. », écrit Janine Chasseguet-Smirgel (1975). Dans ce sens, favorisant la régression du groupe, il participe davantage à l'image originelle de la Mère toute-puissante.

L'illusion groupale a toujours existé depuis que le monde est monde. Elle a revêtu des formes différentes et a participé aux trois illusions : religieuse, idéologique et artistique. La constitution de groupes artistiques a pour racine la mise en commun des expériences illusoire, mais sans danger et sans dommage : il s'agit de *jouer* avec les objets culturels, sans collusion avec le domaine de la réalité.

Institution millénaire, le groupe choral est de tous les âges et de toutes les cultures. Sa pérennité repose sur l'accord, l'harmonie, l'entente et la ferveur collective qu'il implique.

Si le rêve est l'accomplissement imaginé d'un désir individuel, le groupe chœur s'apparente à un rêve collectif, accomplissement du désir refoulé d'appartenir à une famille idéale d'où seraient provisoirement exclus les conflits. La musique est un *bon objet* maternel avec lequel le chef Père célèbre les retrouvailles dans l'unité et l'entente des chanteurs enfants.

La musique est un objet symbolique, à mi-chemin entre position narcissique et position objectale, objet symbolique qu'à la lumière des théories kleinienne on peut assimiler au *bon objet* : on sait que la musique est souvent idéalisée.

Par ailleurs, le chef de chœur, comme le chef d'orchestre, est une figure paternelle qui, loin de séparer fantasmatiquement l'enfant de sa mère, l'y ramène pour une alliance heureuse et comblée. Il y a là, sur le plan culturel, des occasions extraordinaires pour les musiciens et les chanteurs d'abord, pour le public ensuite, de vivre ensemble cette plongée bienfaitrice dans le sein de la mère bonne et nourricière, en l'occurrence la musique, avec le *sentiment océanique* qui l'accompagne : expérience hors de l'espace et du temps, situation quasi psychotique mais non angoissante, car la régression, en tant que but latent, est balisée par toutes les sophistications culturelles et techniques qui font du concert un moment privilégié, ponctuel et réversible. C'est un rêve éveillé et dirigé.

Anzieu écrit : « Le complexe d'Œdipe est l'organisateur inconscient de la famille, il n'est pas un organisateur du groupe » (1978, p. 279). Je souscris à cette formule, lorsque je l'applique au groupe musical. Le stade œdipien suppose la différence des sexes ; le stade pré-œdipien, auquel reste attaché

le groupe, indique que celui-ci n'a pas à proprement parler de sexe. Le groupe est une réalité psychologique antérieure à la différenciation sexuelle. C'est l'image maternelle qui est l'organisateur du groupe : le lien homosexuel inconscient prégénital est le plus fort, à travers l'importance du Moi Idéal et du narcissisme. Le groupe chœur représente une famille idéale, précisément parce que les conflits sont évacués : la différence des générations s'abolit dans un désir de fusion avec l'objet maternel tout-puissant et la différence des sexes est niée dans sa dimension de castration symbolique. D'ailleurs, la voix et la musique sont des espaces privilégiés pour le déploiement de l'ambiguïté sexuelle : le mythe de l'androgyne y reste vivace.

En ce sens, le chœur est une société idéale : les différences liées à la langue, à la nationalité, au milieu social, à la hiérarchie professionnelle s'estompent au profit d'une solidarité égalitaire. Le groupe chœur se nourrit de l'illusion groupale et ne s'épanouit que grâce à elle, contrairement aux groupes qui fonctionnent dans la réalité (politique ou sociale) où l'illusion groupale ne peut être qu'une phase menant à la désillusion.

Le chant choral permet des expressions émotionnelles aussi fortes que diverses : chanter un *Te Deum* ou un *Requiem* ne fait pas appel à une symbolique identique, les moments douloureux comme les plus triomphants de la vie sont représentés et chantés.

Du point de vue de l'affect, le propre de la musique est de transformer des affects négatifs en affects positifs. Carlo-Maria Giulini, le grand chef d'orchestre, parle des deux sentiments fondamentaux liés à la musique : la bonté et l'espérance, ce que nous appelons Eros, en tant qu'amour de l'autre et espoir de survie (Préface, in Castarède, 1989). La musique, objet symbolique, est le lieu d'un affrontement réussi entre Eros et Thanatos : c'est un *objet leurre* qui permet de réunir sublimation et idéalisation, à l'intérieur d'un *jeu* (*aire culturelle* de Winnicott), sans danger pour le Moi, à la différence de l'idéologie. De plus, la sublimation tire son efficacité psychique de sa reconnaissance par la société. Les activités musicales – déployées lors des concerts – participent de cette valorisation.

Dans le chœur d'aujourd'hui, comme dans le chœur grec de l'Antiquité, nous chantons le désarroi, l'angoisse, l'épouvante, aussi bien que la joie et l'allégresse, mais la musique permet, au gré de l'inspiration du compositeur, la transmutation heureuse des affects négatifs. Verdi, après le cri déchirant de la soprano, ce hurlement de femme désespérée à la fin du *Libera me*, termine son *Requiem* par une prière en do majeur.

Le chef d'orchestre aimé et admiré est celui qui sait investir la force de ses affects au service de la représentation musicale et faire surgir ceux des autres musiciens et chanteurs dans une large circulation qui tend à l'échange : « Ce que je peux dire, avec une totale sincérité, c'est que je n'ai aucune ambition

sinon celle de faire de la musique le mieux possible. Ce que je fais, je le fais par amour. Ce que je vous dis là, il faut le croire, parce que c'est ce que j'éprouve au plus profond de moi-même. », affirme C. M. Giulini (Préface, in Castarède, 1989).

Le public est indispensable, car il s'agit d'une interaction, comme dans la communication mère/enfant, portée dans le cas particulier du concert à une dimension collective et quasi sacrée. Le concert le plus réussi et le plus émouvant tient indissolublement à deux facteurs distincts :

– tout d'abord à la qualité de l'exécution. On peut parler ici de processus secondaires à l'œuvre dans la réussite musicale : conception et maîtrise de la partition (justesse, tempi, accord des instruments et des voix etc.)

– ensuite à la qualité de l'échange affectif : plus la circulation d'affects libidinaux est grande, plus l'euphorie ressentie est contagieuse.

Nous retrouvons, pour parler du concert, la distinction chère à D. Anzieu entre le corps et le code, à l'œuvre dans toute création artistique.

LA VOIX DANS LA LITTÉRATURE, LA POÉSIE, LE THÉÂTRE

Si la musique plaît universellement, ce n'est pas tant parce qu'elle est, selon l'expression galvaudée, un langage universel, mais plutôt parce qu'elle s'oppose à la mélancolie du langage et nous fournit une occasion unique de retrouver le bonheur d'avant les mots. Par l'écriture, l'écrivain ou le poète tentent aussi de retrouver la vive voix. Grâce au style, l'écrivain va réussir à donner de sa voix dans ce qui en suppose l'absence : l'écriture. C'est dans l'originalité de son style qu'il va recomposer la musique d'une voix grâce à laquelle il retrouvera la jouissance du lien vocal à la mère, comme le montre exemplairement Proust. Beaucoup d'écrivains, comme Beckett ou Michaux, n'écrivaient qu'en parlant à voix haute. D. Anzieu (1983b) écrit : « Le style consiste à se tailler une parole personnelle dans la langue commune », c'est-à-dire une voix. A propos de Beckett, il souligne : « Beckett accomplit cet autre paradoxe, d'ordre plus spécifiquement littéraire ou encore esthétique, d'inventer une écriture qui mime la voix parlée, d'assigner ce statut nouveau au récit romanesque, non plus d'enregistrer ce que narre une voix mais d'être avant tout une voix qui parle, et de faire de ce narrateur vocal le sujet principal de l'œuvre en même temps que le fait fondamental et frêle d'une vie psychique sans cesse menacée.[...] Une voix qui, au niveau le plus profond de l'être, est d'abord le souffle, la respiration maintenue, la vie poursuivie, la parade à l'épouvantable expérience de l'asphyxie. [...] Une voix qui fournit à celui qui l'émet *l'enveloppe sonore* dont on a manqué à l'entourer. » Les mots ont permis à cet être blessé de s'aimer suffisamment

pour survivre : « J'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seuls amours, Quelques-uns. », écrit Samuel Beckett (1992, p 27).

Pour Anzieu, le créateur doit donner corps au code dans une œuvre composée à partir de ses sensations et constituée comme un corps métaphorique. Il présente le *saisissement créateur* comme une *transe corporelle*, à partir de laquelle le créateur prendra conscience de représentants psychiques inconscients, de l'ordre de la sensation, de l'affect, en relation avec une réalité somatique. C'est du côté de cette écriture du corps que se rejoignent l'œuvre de Beckett, de Michaux et d'Artaud : « Le créateur est celui qui souffre d'un surplus pulsionnel [qui trouve] son emploi dans la fabrication de l'œuvre. Les grandes œuvres ne sont pas des produits de la névrose humaine ordinaire ou, mieux dit, de la partie névrotique de la personne. [...] Donner des représentations à cet irréprésentable, telle est [...] la visée créatrice. », écrit Anzieu (1992, p. 83).

CONCLUSION

De l'enveloppe sonore du Soi à la création artistique, en passant par le chœur, j'ai tenté de parcourir, dans le sillage de Didier Anzieu, mon propre chemin. Grâce à l'entrecroisement de nos voix, j'ai trouvé avec lui une complicité qui me permit d'avancer et de tracer ma route, en restant fidèle à la musique secrète d'une rencontre.

RÉFÉRENCES

- Adorno T.W. (1962) *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.
Anzieu D. (1974a) « Le Moi-peau », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 9, pp.195-203.
Anzieu D. (1974b) *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod.
Anzieu D. (1976) « L'enveloppe sonore du Soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13, pp. 161-180.
Anzieu D. (1978) *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.
Anzieu D. (1981) *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
Anzieu D. (1983a) *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*, Paris, L'aire-Archimbaud.
Anzieu D. (1983b) « Un soi disjoint, une voix liante : l'écriture narrative de Samuel Beckett », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 28, pp. 71-85.
Anzieu D. (1985) *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, édition remaniée, 1995.
Anzieu D. (1992) *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Mentha-Archimbaud.
Barthes R. (1982) *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil.

- Beckett S. (1992) *Têtes mortes*, Paris, Ed. de Minuit.
- Bernstein L. (1982) *La question sans réponse*, Paris, R. Laffont.
- Boysson-Bardies (de) B. (1996) *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, O. Jacob.
- Castarède M.F. (1989) *Le miroir sonore*, Lyon, Césura, 1989. Préface de Carlo-Maria Giulini.
- Castarède M.F. (1987) « Les rapports de Freud avec la musique », in Castarède M.F, *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, 4ème édition, p. 125-131. Préface de D. Anzieu.
- Chasseguet-Smirgel J. (1975) *L'Idéal du Moi*, Paris, Tchou.
- Delbe A. (1995) *Le stade vocal*, Paris, L'Harmattan.
- Deleuze G. (1980) *Mille plateaux*, Paris, Ed. de minuit.
- Didier-Weill A. (1998) *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy.
- Freud S. (1895) « Esquisse d'une psychologie scientifique », tr. fr. in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969, pp. 307-396.
- Freud S. (1923) « Le Moi et le Ça », in *Essais de psychanalyse*, tr. fr. S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- Jakobson R. (1969) *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Ed. de Minuit.
- Lacan J. (1949) « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Ecrits*, Le Seuil, Coll. Points, 1966, 89-97.
- Lacan J. (1973) *Séminaire XI*, Paris, Le Seuil.
- Nietzsche F. (1872) *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1982.
- Proust M. (1913-1927) *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1968, tome I.
- Quignard P. (1996) *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.
- Rosolato G. (1974) *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard.
- This B. (1989) « La voix in utero », in *La voix*, Paris, Lysimaque.
- Winnicott D.W. (1975) *Jeu et Réalité*, Paris, Gallimard.

Marie-France Castarède
UFR des Sciences du Langage,
de l'Homme et de la Société
Département de psychologie
30, rue Megevand
25030 Besançon

Abstract – The vocal envelope. The author demonstrates how her research concerning the vocal maternal envelope, acoustic interactions, music, opera, choral illusion and the relation to the leader of a musical group have been marked by the concepts of Didier Anzieu.

Key words: Vocal/musical envelope – Acoustic interaction – Music – Opera – Choir – Choral illusion.

Resumen – La envoltura vocal. El autor muestra cómo sus investigaciones sobre la envoltura vocal materna, las interacciones sonoras, la música, la ópera, la ilusión coral, la relación al jefe en el grupo musical, han sido marcadas por los conceptos de Didier Anzieu.

Palabras-clave : Envoltura vocal/musical – Interacción sonora – Música – Ópera – Coro – Ilusión coral.