



HAL
open science

“ Chante-moi d’où tu viens ” Les résonances de la pratique du chant en chorale pour les sujets migrants

Béatrice Hénon-Socher

► **To cite this version:**

Béatrice Hénon-Socher. “ Chante-moi d’où tu viens ” Les résonances de la pratique du chant en chorale pour les sujets migrants. *Revue française de musicothérapie*, 2017, 36 (2). hal-03430451

HAL Id: hal-03430451

<https://hal.science/hal-03430451>

Submitted on 16 Nov 2021

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 Revue Française de Musicothérapie



*La Revue Française
de Musicothérapie*

ISSN : 2107-7150

Volume XXXVI - Numéro 02 - décembre 2017

« Chante-moi d'où tu viens » Les résonances de la pratique du chant en chorale pour les sujets migrants

Béatrice Hénon-Socher

Médecin, DIU Pédiatrie, DU Clinique de l'adolescent, DU Psychiatrie et compétences transculturellesbeatricesocher05@gmail.com

Résumé

L'intérêt de la pratique du chant en chorale pour les sujets migrants réside dans le fait de permettre la mise en place d'une véritable « spirale transactionnelle » de dynamiques interpersonnelles. Entendue dans le sens d'un processus complexe d'interactions comportementales, affectives et fantasmatisques, elle fait de la chorale une zone transitionnelle sécurisante et contenante et un espace de socialisation dans lequel les migrants développent des affiliations électives. La pratique du chant en chorale permet la rencontre avec l'altérité et l'émergence du sujet migrant. En facilitant l'élaboration et la reconnexion entre émotions et représentations, par la sublimation et à bonne distance des affects, le chant fait office de « levier » propulsant l'expression de la narrativité des jeunes migrants. En choisissant « les mots pour dire leurs maux », les jeunes migrants chantent la nostalgie et sonorisent l'absence de la mère, la terre mère et leur mère. Le chant prend ici tout son sens cathartique. Chanter permettra finalement aux migrants de symboliser leur histoire. La pratique du chant en chorale, en suscitant l'élaboration d'une spirale transactionnelle, répond aux enjeux des processus de transformation et d'intégration des jeunes migrants. Elle participe à la réintroduction du plaisir partagé dans l'apprentissage de la langue française. Le chant devient alors un « langage d'action », un JEU permettant l'expression du JE.

Mots clefs

Migration, chant choral, narrativité, symbolisation

Abstract

Performing in a choir appears as a key factor setting a real transactional spirale from interpersonals dynamics around migrants. As a complex behavioural, affective and fantasmatic process of interactions, the choir represents also a secure and holding transitionnal area and a socialization space in which migrants build special affiliations. Singing in a choir allows the meeting with the otherness and the emergence of the migrant being. Facilitating the making and the reconnection between emotions and representings by sublimation and from the right distance, singing appears as a « lever » driving the migrants' narrative speech. By choosing « the words to say their evils », migrants sing their nostalgia and cover their lack of mother in the dual meaning of motherland and mother. Singing takes here all its cathartic meaning. Singing will finally allow migrants to symbolize their own story. Performing in a choir also answers to the challenges of psychic transformation and social integration for migrants by creating a transactional spirale. It helps to share pleasure by singing together and accelerates the french language learning. Singing becomes more than a « speech of doing » by becoming a play facilitating the « narrative speech ».

Keywords

Migration, choir, narrative, symbolisation

« Chante-moi d'où tu viens »

Les résonances de la pratique du chant en chorale pour les sujets migrants

Introduction

« Au commencement était le chant » écrit Michel Serres dans son essai sur la musique (2011) et, la mélodie de la sonate maternelle (Quignard, 1996) a la particularité de nous mobiliser dès les premiers moments de l'existence. Premier trait d'union signifiant entre l'Autre et Soi, l'extérieur et l'intérieur (Castarède, 2011), la mélodie de la voix nous fait vibrer à l'environnement sonore. Les échanges vocaux, simultanés et successifs, se superposent en contrepoint ou en écho aux échanges sensoriels primaires (Stern, 1975). Les vocalises sonores engageant dès lors un dialogue sonore, prémices de la communication interhumaine.

Nombreux sont les fondements de la vie sociétale incarnés dans le collectif sonore, et les chansons sont un merveilleux moyen de familiariser l'enfant avec la musicalité et la subtilité de sa langue maternelle et de sa culture. Et, la musique chantée au-delà de la voix et en-deçà des mots, est porteuse d'une simultanité omniprésente, indissociable de notre tempo interne et de la rythmicité de nos émotions. Point de jonction régulé par les fondements transitionnels sonores constitués par la voix, la musique et les mots phrases, l'expérience sonore ouvre à cette possibilité de spontanéité de plusieurs voix. Chanter ensemble en chorale participe à cet accordage harmonique et cette synchronisation rythmique, à la recherche de la pulsation commune.

Nous nous proposons d'analyser les résonances de la pratique du chant pour des migrants participant à une chorale dans une association parisienne et apprenant conjointement le français dans un atelier sociolinguistique. Nous décrirons tout d'abord les ruptures engendrées par la migration et les vulnérabilités spécifiques qu'elle entraîne, pour en arriver à contextualiser la pratique du chant en chorale, « enveloppe sonore »

contenante de l'« illusion sonore », supervisée et métaphorisée par la chef de chœur, où le média chant fait office de « jeu sonore ». Ensuite, nous insisterons sur les effets bénéfiques et les nombreuses résonances sociales, linguistiques et psychologiques engendrées par la pratique du chant dans cette chorale particulière, pour les migrants. Finalement, par quels mécanismes la pratique du chant en chorale, en valorisant leur narration chantée personnelle permet-elle l'émergence de processus qui pourront aboutir à l'expression de leur narrativité en tant que sujets ?

Le Projet « Dis-moi, chante-moi, d'où tu viens »

Dans le cadre d'un partenariat entre l'Ecole Nationale Sociale (ENS) qui dispense des cours de français dans des ateliers psycholinguistiques, un groupe de jeunes migrants en apprentissage de la langue française pratique conjointement le chant avec le chœur de l'association des Musi'Terriens, association de musiques actuelles du Monde. Les intervenants sont allés à la rencontre de migrants en leur demandant de choisir un chant de leur pays d'origine afin de les accompagner à le chanter tous ensemble tout en participant parallèlement au projet commun de chanter en français au sein de la chorale. Les musiciens des Musi'Terriens ont ainsi partagé un patrimoine musical de chansons française et découvert les cultures qui les entourent à travers des chants du Bangladesh, du Congo, d'Égypte, d'Inde, du Maroc, du Pakistan, du Soudan, du Tchad, du Tibet... pays d'origine des apprenants et se sont réunis autour d'une création chantée et dansée à partir de ces chants du monde entier avec l'idée d'aller à la rencontre de ces individus passeurs de tout un patrimoine musical, de vivre ensemble le temps d'un projet et de se comprendre un peu mieux à travers la musique.

Ce travail d'analyse est double, se situant entre l'observation participante (Malinowski, 1989), dans le partage de la pratique musicale et celle reposant sur un travail plus psychanalytique du fait culturel (Roheim, 1969). Les bases théoriques d'analyse des différentes données reposent sur la psychiatrie transculturelle, qui s'appuie en particulier sur la notion de « complémentarisme méthodologique » (Devereux, 1972, Moro, 1994).

La migration et la musique chantée

Les déconstructions liées à la migration

Une culture donnée structure un individu par la transmission de patterns culturels en une enveloppe dite « culturelle », sorte de double externe indissociable de son noyau interne et indispensable à la construction de son équilibre psychique. L'esprit humain et la culture co-émergent et se présupposent réciproquement, et tout sujet, de par son expérience subjective, en incorpore des représentations ou codages de « systèmes d'interprétation et de construction de sens » (Moro, 1998) l'informant sur « le vécu, le perçu et le senti » d'une situation donnée et qu'il retravaille sans cesse « à partir de ses propres mouvements, ses conflits internes et ses traits de personnalité » (Baubet & Moro, 2009). L'acte migratoire, suite aux césures du cadre culturel externe qu'il implique, provoque la rupture de ce cadre culturel intériorisé. Sa « grille de lecture du monde » rompue, le sujet migrant ne peut plus anticiper le sens de ce qui peut survenir ni maîtriser la violence de l'imprévu et par conséquent du non-sens et n'est alors plus protégé de la perplexité et de la frayeur.

L'effort d'adaptation psychologique dû au sentiment de perte ou de privation de l'ancien rôle ou statut et des biens personnels ainsi que la rupture inéluctable des liens sociaux et des valeurs culturelles entraîne, selon Tobie Nathan, un traumatisme ou « soudain afflux pulsionnel non élaborable et non susceptible d'être refoulé du fait de l'absence d'angoisse au moment de sa survenue » comparable à « un choc violent, une

effraction ayant des conséquences sur l'ensemble de l'organisation ». Véritable traumatisme intellectuel, le traumatisme psychique n'est « cependant ni constant, ni inévitable » pour Marie-Rose Moro. Le sentiment d'insécurité interne favorise cependant l'expression de certains symptômes tels que la baisse de l'estime de soi, l'anxiété et la dépression.

La migration génère une vulnérabilité particulière car elle représente le deuil de la terre mère ainsi que celui du monde maternel. Elle correspond à toute une série de déterminations complexes impliquant des renoncements et des deuils nécessaires et nécessite l'élaboration d'un travail symbolique identitaire. Cette série de pertes objectales et narcissiques entraîne des fragilités spécifiques. Les mouvements psychiques, émotionnels et cognitifs, concomitants de cette crise identitaire, résultant des enjeux de séparation et d'individuation, sont susceptibles d'entraîner une certaine « déstructuration » de l'individu. La situation de « confusion d'identité » ou « de perte d'identité du Moi » implique la recherche de solutions permettant d'assurer le sentiment continu de l'existence via les questionnements existentiels (Erikson, 1968). Confrontés à cette situation d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1919) le migrant doit en passer par l'autre, en un détour potentiellement angoissant, pour vivre, se reconstruire, se repenser ou encore ici panser certaines blessures et l'identité devient un processus de « construction dynamique et à renouveler constamment dans la relation à l'autre » (Moro, 2012). La migration renforce la dépendance et la recherche de nouvelles figures d'attachement. Malheureusement, cette expérience de l'altérité est bien souvent mise à mal par l'accumulation des violences sociétales subies par les migrants, mettant momentanément un bémol dans l'élaboration d'un « compromis de coexistence », « la réalité devient alors bien loin du pays rêvé ou fantasmé » (Moro, 2010).

La reconstruction par les voix du « self dialogique »

La théorie du self dialogique de Hubert Hermans reprise par Bathia et Rahm en 2001 paraît pertinente pour penser la reconstruction identitaire en situation transculturelle. L'identité, conceptualisée en terme d'une multiplicité de position du « je » relativement autonomes, entre lesquelles peut s'établir un dialogue est envisagée comme un processus jamais achevé, nécessitant des négociations et des médiations entre ces multiples voix. Lorsque le « self » endosse simultanément différentes formes opposées entrant en dialogues les unes avec les autres, on parle de « polyphonie », quand la domination d'une voix évince toutes les voix opposées, d'« expropriation » et lorsqu'une voix s'exprime à travers une autre ou endosse la position d'une autre voix, de « ventriloquie ». Les différentes voix intériorisées par le sujet sont individuelles et collectives, influencées par le récit des parents, la société d'accueil, la société d'origine, le contexte socioculturel et historique (notamment entre le pays d'accueil et le pays d'origine). Le processus d'intégration d'un sujet migrant résulte de sa capacité à mener à bien les négociations entre les différentes voix du « self » et plus précisément pour Sara Skandrani à dépasser les conflits entre des voix culturelles contradictoires.

Concepts théoriques du Sonore

Parlant de l'objet voix, Lacan emploie le terme de « pulsion invocante » (du latin « Invocare », l'appel). Le circuit de la pulsion invoquante se décline donc entre un « être appelé », « se faire appeler », « appeler ». Au cri de l'Infans, l'Autre répond et l'appelle à advenir comme sujet en le supposant : « Deviens ». L'invocation implique simultanément la reconnaissance de l'Autre et son manque, cette absence dans la présence doit être signifiable, tout en restant irréductible (Lacan, S (A barré), signifiant de l'absence). Le sujet, par le déploiement de sa voix, peut invoquer un Autre, certes absent, qu'il a le pouvoir de convoquer pour

lui mais également pour ceux qui l'entendent en une mélodie de plus en plus élaborée.

Didier Anzieu s'intéresse à l'« enveloppe sonore du soi », « véritable miroir sonore », elle permet au bébé la primo reconnaissance de la voix maternelle. Premier trait d'union entre l'intérieur et l'extérieur, l'expérience du bain de sons environnant d'un bébé, l'émission de ses babillages et de ses vocalises, compose les prémices du dialogue intersubjectif. Didier Anzieu poursuit ainsi : « pour renforcer son Soi et ébaucher son Moi, le bain mélodique, à savoir la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle lui 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 ses gazouillis et enfin par ses jeux d'articulation phonématique ». Au fur et à mesure, de l'émission de ces messages vocaux interactifs, une différenciation de la perception des sons en sons agréables ou non, va s'élaborer et pouvoir ainsi exprimer toute une gamme d'affects que seule la « mère suffisamment bonne » sera capable de décoder et où le cri, voie de décharge, acquiert la fonction de la « compréhension mutuelle ». Le passage de l'enfant à l'expression verbale, conséquence d'un certain « sevrage musical » (Lecourt, 1983) par les effets de frustration et de ruptures qu'elle engendre, permet de définir l'« intervalle sonore du Soi ». Cet espace sonore propre constitutif du Soi se construit en parallèle de l'identité sonore.

L'identité sonore que Benenson désigne par le « principe Iso » comme étant l'ensemble de sons et de phénomènes sonores internes qui caractérisent et individualisent un individu. Edith Lecourt (2011) précise le concept par la notion d'« identité sonore individuelle » en tant que délimitation subjective des phénomènes sonores internes et externes appartenant à un individu et au travers desquels il se reconnaît et par lesquels il s'identifie. Les premiers sons s'expriment à travers la polyphonie corporelle (rythmes maternels), les bruits corporels (rires, pleurs, tics sonores, ronflements), la voix (timbre, registre) et les

seconds se réfèrent au vécu sonore familial, culturel et groupal. Marie-France Castarède (2010) souligne l'aspect identitaire du chant individué en citant Schneider (1956) « Un grand nombre de civilisations attribuent à chaque être un cri ou un chant strictement personnel, dans lequel réside la force vitale individuelle ».

Le contour intonatif et musical de la fonction « expressive et émotive » de la voix, « capable de transmettre une certaine expression vraie ou feinte des émotions » donne sens à la voix, et M.F. Castarède écrit que c'est « l'affect le plus grand qui soit, dans toutes ses variations, l'affect de dire le vivre. La voix, c'est du Sujet ». André Green (1973) insiste sur l'importance du lien entre « entre psyché et soma » dans le chant, comme « fonction de communication donc de langage », mais aussi sur l'expérience corporelle de la voix par « l'image motrice de la décharge ». Il met en exergue le rôle majeur de la voix comme mode de transmission de l'affect, « la pensée-son supposant le lien affect-concept ». Pour Marie-France Castarède (2010), « la pulsion et l'affect se rejoignent au niveau des sons et des rythmes » et elle insiste sur le fait que « la voix est notre corps mais elle est aussi notre âme ». Elle souligne l'aspect mystique du chant qui rythme « les relations entre le corps matériel et la vie spirituelle de toute créature ».

Résonances sonores de l' « illusion chorale »

La pratique de la musique en chorale, entité mixte de chanteurs de tous les âges et de toutes les cultures, est « une manifestation acoustico-sportive destinée à rassembler des citoyens » (Bergson, 2007). Plus qu'une affaire technique, le chant est « une façon d'être ensemble » et c'est avant tout « le témoignage acoustique de présences partagées ». Pour Bernard Lortat-Jacob (2004), le chant est d'abord désigné par ses acteurs « en tant qu'évènement social avant d'être perçu comme un évènement musical », c'est « un bon moment passé ensemble dans une atmosphère festive ». La pérennité musicale du groupe repose

sur l'accordage harmonique des multiples tessitures vocales et, l'entrée des voix en résonance dans une synchronisation rythmique déclenche la ferveur collective. Dans le chant en chorale, « c'est le groupe qui s'élançe pour célébrer, sous la direction du chef-père, les retrouvailles avec la mère-musique dans un accordage affectif qui sera retransmis au public » (Castarède, 2010, p.43). « Chanter ensemble » incite à la rencontre de l'Autre dans sa complémentarité et son altérité.

Les relations intersubjectives du groupe chorale se doivent d'être co-construites, « trouvées-crées » (Winnicott, 1971). Cette alliance ou « contrat narcissique sonore », par extension du concept de Piera Aulagnier, désigne « ce qui est au fondement de tout possible rapport individu-ensemble, discours singulier-référent culturel » (1975). Il s'établit entre chaque choriste individuellement et le groupe chorale et signe les besoins d'appartenance et d'inscription d'un sujet à un groupe donné. Ceux-ci apparaissent pour P. Aulagnier comme une condition essentielle du mécanisme d'identification et de développement de l'autonomie du « Je » d'un sujet. Ce contrat préserve l'espace « respectant le mythe fondateur du groupe », ses idéaux et ses valeurs. La relation d'obligation ou « pacte dénégatif » (Kaës, 2005) assure la subsistance de la fonction de « l'Idéal et du contrat narcissique sonore ». Implicite, ce dernier est l'organisateur du lien intersubjectif qui lie les membres de la chorale dans l'unité sans faille d'un véritable « esprit de corps/chœur ». Cette « enveloppe sonore », porteuse des traces sensorielles auditives (Castarède, 2001), forme une barrière protectrice contenant et unifiante, sa fonction de « pare-excitation » empêchant sa destruction.

En son sein, l' « accordage affectif » spécifique entre les psychés et les dynamiques psychiques individuelles des chanteurs, entraîne la formation de l' « appareil psychique sonore », témoin du « Moi idéal sonore », protégeant le « groupe musique » contre le « fantasme de chaos » initial (Lecourt, 2010). Surinvestit narcissiquement, le chant permet le jeu dialectique des relations

intersubjectives sous-tendues entre deux pôles. L'un narcissique, tente de réduire l'écart entre l'appareil psychique groupal et intersubjectif dans une « immuable indivision », l'autre métaphorique, où la différenciation dans l'espace psychique groupal est soutenue par l'accès au symbolique et permet la libération du chant individué.

Le processus groupal inconscient, en tant que lieu et objet de production psychique, participe à l'assemblage d'une psyché commune et en produit une représentation imaginaire partagée, l'« illusion chorale » (Castarède, 2010). Devenu « un rêve collectif, accomplissement imaginé d'un désir refoulé d'appartenir à une famille idéale d'où les conflits seraient provisoirement exclus », le chœur reproduit un « modèle réduit de société idéale » pour Michel Serres, d'où les différences, liées à la langue, à la nationalité, au milieu social et à la hiérarchie professionnelle, s'estompent momentanément au profit d'une solidarité égalitaire. Le groupe chorale se nourrit de l'« illusion groupale » et s'épanouit grâce à elle. Elle permet de s'approcher d'un retour, toujours espéré, à la fusion avec le bon objet dans un mouvement régressif, en le préservant de l'ambivalence, offrant ainsi une solution au sentiment d'insécurité. La chorale peut ainsi être célébrée comme le paradis perdu ou l'Eden retrouvé et devient un véritable « objet transitionnel » au sens de Winnicott, la musique y représentant « le bon objet maternel avec lequel le chef Père célèbre les retrouvailles dans l'unité et l'entente des chanteurs enfants » (Castarède, 2010).

Dans ce groupe solidaire et fraternel, la solitude est provisoirement exorcisée et s'abolit dans la chaleur de la communauté. Ce rêve collectif prend sa forme la plus parfaite lors des concerts où l'euphorie unit tous les membres du chœur aux musiciens sous la direction du chef. C'est là que se situe l'ouverture au « jeu musical » proprement dit, ce qu'Edith Lecourt (2011) nomme le grand Autre : à ce moment précis, ils partagent une référence qui les dépasse les uns et les autres,

dépassement leurs subjectivités et les met en relation, « la dimension musicale ». Grâce à l'unisson des voix et au contact physique des choristes serrés les uns aux autres, le chœur développe un « pré-moi corporel » et un « Moi-sonore » le portant vers des « moments sacrés » (Anzieu, 1976). Dans ces interactions physiques, acoustiques et vibratoires, le partage synchronique d'états psychocorporels aboutit à un moment d'« empathie » des pensées et des affects. A la base de cette cognition sociale, se trouve la stimulation interactive donnée par les neurones miroirs (Rizollatti, 2006) qui exacerbe cette mise en écho avec l'espace mental de l'Autre.

Inversement, des relations d'opposition peuvent venir bouleverser cet équilibre et remettre en question les exigences du groupe. Une organisation défensive peut parfois s'organiser dans la mesure où être ensemble exige des renoncements et des sacrifices. Sur le plan psychanalytique, le « fantasme de grand chaos », mécanisme de défense, selon Edith Lecourt (2010), peut émerger dans le groupe de façon bruyante dans des mouvements de confusion, de débordement, de volume assourdissant ou « brouillage sonore » et le groupe doit s'organiser face à cette menace fantasmatique pour s'entendre de nouveau. Contrepoint de l'« illusion groupale », il traduit l'angoisse de destruction. L'accordage ne reste alors possible que par la médiation d'acteurs sociaux et/ ou d'objets inscrits dans un espace-temps, d'un tiers permettant une articulation plus souple de l'échange en introduisant la diversité dans la complexité des transactions.

La médiation chantée

Le média chant s'envisage comme un « objet transitionnel » (Winnicott, 1971), intermédiaire entre la psyché du sujet et la réalité perceptive. L'utilisation de la voix chantée en tant que « médium malléable » (Milner, 1976), « substance d'interposition à travers laquelle les impressions sont transmises aux sens » sert d'interprète, de transformateur, de symboliseur entre la réalité

psychique et la réalité externe, substance malléable sous forme de son et de souffle devenant alors parole (Roussillon, 1995).

En participant alors à l'invention d'un espace intermédiaire particulier, le chant ou objet tiers, conduit à une nouvelle temporalité. L'acte créatif, en différant l'acte dans le temps, permet d'inscrire ou de faire naître la réflexion sur celui-ci à partir de traces réelles même éphémères. La création d'un temps suspendu entre les deux réalités, l'une sociale et l'autre personnelle, va permettre d'aider le sujet à passer de la perception à l'interprétation et de l'interprétation à la représentation. La confrontation entre ces possibilités mais aussi les résistances qu'elle engendre facilite chez le chanteur l'intégration d'éléments de la réalité qu'il peut alors mettre en résonance avec son monde interne propre.

Pour Bernard Chouvier, la voix modélisée sous forme d'« objet uniclivé », à la fois *unie* et *clivée* ouvre au dépassement du clivage par sa concrétisation unificatrice, externalisant les processus psychiques de la symbolisation en des actions repérables et interprétables. En facilitant l'élaboration par sublimation et à bonne distance des affects, pour Imbert, l'expression chantée « co-note » ce que l'expression verbale ne peut que « dénoter ». Le chant fait office de « révélateur » au sens photographique du terme en permettant au sujet d'advenir.

Dans la pratique du chant en chorale, le chant se trouve « au milieu » et peut ainsi « remplir le vide, combler un hiatus, une absence de liens » avec « pour fonction réelle ou imaginaire de lier les éléments disjoints et de les ressouder » ainsi que réaliser « un vide là où il n'y avait que du plein et, où tout collait au point parfois de paralyser tout jeu/ je possible » (Imbert, 1992, p.160). Médiateur entre la vie psychique et le « je », le chant se situe dans l'« aire du jeu » (Winnicott, 1971). S'articulant entre le dire et le faire, le chant devient le réceptacle accueillant les affects et les scénarios fantasmatiques d'un sujet.

Le partage de cette expérience sonore marque le début d'une possible liaison intersubjective, laissant émerger une composition sonore propre au groupe, la « dimension musicale » véritable « aire de jeu créatif » transitionnelle au sens de Winnicott. Edith Lecourt (2002) décrit le « son passeur » comme celui qui prend sens dans la relation. Le jeu du chant, ne relevant alors plus ni de la réalité psychique intérieure ni de la réalité extérieure, se situant sur un terrain commun, « l'aire partagée de la musique », fait exister la relation d'un sujet à l'autre et fonde la possibilité d'un « mouvement de décollement » selon Imbert, en devenant un entre-deux, espace et entre-sujet. La structure musicale, fondée sur l'intervalle entre deux sons, dans le temps (la pulsation, le rythme, la mélodie) et dans l'espace (la simultanéité sonore, la polyphonie, la polyrythmie et l'harmonie) apparaît ici comme une métaphore de la relation (Lecourt, 2010).

Au sein de cet espace, la mise en commun des expériences illusoires apparaît sans danger et sans dommage, ce « jeu » avec les objets vocaux se faisant sans collusion avec le domaine de la réalité. En cette scène sonore s'exprime parfaitement le « plaisir de la co-création qui anime deux psychés qui travaillent ensemble » note Lebovici. In fine, la narration émotionnelle de cette musicalité partagée devient la fondation de la transmission intersubjective, « métaphore de la pensée réflexive ». La chorale, cet espace propre co-créé par la co-pratique du chant devient alors un amplificateur de l'espace métaphorique groupal. Chacun peut alors s'y représenter de multiples objets, objets emportés, donnés, abandonnés, absents, retrouvés ou nouvellement acquis. L'expression chantée incarne l'emboîtement de temporalités et de territoires. En décontextualisant le fait que le geste vocal ne représente que le geste proprement musical, Gilles Deleuze (1980) écrit que « la musique, c'est d'abord la déterritorialisation de la voix ». Mis en scène, le chant « devient signe, résiste à l'effacement, porte trace ou patrimoine » (Masson, 2001). Il devient ainsi un véritable langage de mémoire. En s'inscrivant dans un système

référentiel plus large incluant tous les modes de communication interhumains, il devient langage universel.

Voie d'expression passant par le corps et l'agir, et non plus seulement par la représentation du langage (Winnicott, 1971), le chant s'envisage comme une possible inscription des mouvements pulsionnels dans un mode d'expression engageant le corps dans ses dimensions visuelle, auditive, tactile et kinesthésique. Cette mise en œuvre du lien primitif existant entre corps et processus de symbolisation, en s'étayant sur le corps et la gestuelle, permet de déployer spatialement, ce qui va être ensuite introjecté comme moment d'un acte symbolique de sublimation. La voix chantée ouvre la possibilité de délivrer un « sens du sensible » passant par la somesthésie et, « c'est bien de la perception de cet état corporel que naîtra l'émotion » insiste Comte. L'acte de chanter, en tant que dynamique structurante par sa qualité d'enveloppement, porte le corps à s'engager dans l'expérience du contact avec l'altérité et renforce ainsi sa « densité existentielle » (Piette, 2009). Pour René Kaës, le chant rétablit ainsi un lien entre le pulsionnel et une figuration touchant au domaine valorisé de la création, du passage et de la métaphore. Le chant, objet symbolique, est le lieu d'affrontement réussi entre Eros et Thanatos, c'est un « objet leurre » qui permet de réunir sublimation et idéalisation à l'intérieur d'un jeu sans danger pour le Moi (Castarède, 2001). Il offre un écart s'opposant à l'immédiateté, oscillant entre conjonction et disjonction, et s'inscrivant dans une problématique des limites. Il représente un processus de défense contre le corps à corps, l'acte et la pulsion. Son investissement, en suscitant la mise en place d'un cadre spatio-temporel où sont permis les enjeux des processus de transformation, entraîne le groupe chorale dans des inductions relationnelles spécifiques.

De cet informe qui a menacé les sujets, la pratique du chant place les jeunes migrants dans un processus de distanciation, par la mise à l'extérieur de certains de leurs conflits internes. La

projection de leurs conflits inconscients en devient ainsi exorcisée : « le préconscient réagit là où le son résonne, à la source de la musique, là-bas, il y a quelque chose qui se passe, là-bas, il y a la vie » notait Bergson (2007). La dynamique globale de la pratique du chant permet à travers l'expression de leur désordre subjectif sous une forme métaphorique mélodieuse de mettre au clair des situations initialement très confuses. Le chant apparaît comme un rempart protecteur contre certaines violences et notamment celle du vécu traumatique en occupant une fonction « pare-excitation » décrite par Didier Anzieu, servant en quelque sorte d'amortisseur contenant les affects et limitant les risques inhérents potentiellement défensifs ou hasardeux liés à l'expérience chantée.

La fonction « étayante » de la chef de chœur

S'impliquer dans la direction d'une chorale présuppose pour la chef de chœur une réflexion à la fois théorique et pratique sur les qualités et les potentialités spécifiques du médium chant (Sudres, 2007). Elle peut ainsi leur présenter le chant et mettre à disposition des choristes l'objet chant, porteur de sa trace psychique et musicale. Ces derniers doivent avoir l'impression de créer l'objet chant dans un processus d'une « illusion d'omnipotence ». René Kaës souligne qu'une médiation ne peut être productrice d'effet de croissance « si elle n'est d'abord présentée par un sujet à un autre sujet et alors seulement inventée – crée par l'autre dans cet accompagnement mutuel ». La chef de chœur supervise alors la mise en place du cadre organisationnel de la chorale, accueille et favorise le travail de création et de symbolisation, en contribuant à créer et à faire perdurer ce lieu sécurisant et ritualisé, espace de confiance sans être pour autant un espace de repli ou de fusion. En soutenant les processus d'interliasons, elle permet le maintien du cap musical choisi en engageant l'intérêt et l'adhésion des chanteurs relativement au projet sur le long cours. Elle occupe un rôle principal dans le maintien de la cohésion du groupe dans une fonction contenante ou de « Holding » (Winnicott), permettant de lier les membres de la

chorale en un ensemble cohérent et stable. Garante de cette alliance sonore, son rôle ne consiste plus seulement à « être un tampon qui amortit les chocs, les antagonismes et les tensions » mais elle devient « facteur de dissuasion des conflits internes » (Imbert, 1992). En tant que tiers, elle conditionne l'équilibre psychique mais aussi musical du groupe chorale, en harmonisant les voix entre elles tout en respectant leurs timbres et leurs tonalités propres. Elle est celle qui « active l'ancien désir d'union du Moi et de l'Idéal. Elle est le promoteur de l'illusion (...), celle par laquelle le miracle s'accomplira » (Castarède citant Chasseguet-Smirgel, 2010). Dans ce sens, en favorisant la régression du groupe, elle participe à l'image originelle de la mère toute-puissante. Elle figure d'autorité et, cette fois en tant que métaphore de la fonction paternelle, favorise le travail de triangulation, de séparation et de différenciation, supervisant ce qu'Imbert nomme le travail de « l'allier et du délier ». Seules des « relations suffisamment bonnes », régulées par ces étayages, autorisent les sujets, selon Imbert, à « appeler, mobiliser et supporter ce travail de séparation et d'alliance », sans trop de risques ni de culpabilité, dans le but de créer de nouveaux liens et apprentissages. La chef de chœur soutient d'ailleurs les apprentis chanteurs dans l'initiation des codes, des outils et des signes musicaux dans l'idée d'une « relation sémiotique » (Vygotsky, 1985). Elle prodigue un accompagnement interpersonnel et culturel qui se veut être ce que Bruner nomme un « étayage » aux savoirs musicaux sur un mode communicationnel dialogique. La figure de « passeur » du savoir musical lui paraît particulièrement adaptée dans le sens où elle s'essaye à la reconstruction de frontières en tant que zones de double communication entre langage et chant, entre individu et groupe chorale (Bateson, 1977).

La chef de chœur accompagne les apprenants chanteurs dans ces apprentissages « en les stimulant, sans jamais les précéder et ce faisant en suscitant et en éprouvant leurs réflexions » selon la formule de Forestier (2002). Par la répétition de conduites d'assistances au sein des actes

pédagogiques, la chef de chœur enseigne le chant et supervise les apprentis chanteurs dans la résolution de certaines difficultés techniques, rythmiques et vocales en nommant, en explicitant et en accompagnant les actions musicales survenant au sein de la chorale. Elle écoute, dirige, interrompt, replace les harmoniques et introduit des accords judicieux. Elle synchronise le déploiement du processus musical.

En occupant cette place de tiers et porteuse de la bipolarité symbolique, la chef de chœur, dans un processus similaire à celui du transfert, permet aux sujets chanteurs de se mettre psychiquement en mouvement.

Le chant de migrants de la chorale des Musi'Terriens

Les résonances sociales

La « spirale transactionnelle »

Le dispositif de la chorale permet la mise en place d'une véritable « spirale transactionnelle » (Lebovici, 1958) de dynamiques interpersonnelles autour de ces jeunes migrants isolés socialement. Spirale transactionnelle dans le sens d'un processus dynamique et complexe d'interactions comportementales, affectives et fantasmatiques faisant de la pratique du chant en chorale une zone « transitionnelle » offrant la possibilité d'un espace spatio-temporel dans lequel peut s'inscrire l'invitation à faire et à jouer/chanter ensemble. La richesse et l'ingéniosité du dispositif de chorale tiennent à la possibilité de cette pluri-modalité d'interactions intersubjectives triangulée par le « jeu » du chant, favorisant le plaisir pris à l'échange, en le décentrant du langage pur. Dans le contexte migratoire, la pratique du chant en chorale prend tout son sens en facilitant la récréation de liens sociaux indépendants de compétences langagières.

Le jeu du « chanter ensemble » en engageant « l'être ensemble », permet le rapprochement humain et la création de liens. Cette aire d'échanges et de rencontres offre l'opportunité d'une socialisation

de proximité et la possibilité d'y développer des affiliations électives. Suivant schématiquement plusieurs axes, ces affiliations aboutissent de façon schématique à la constitution de plusieurs sous-groupes interactionnels particuliers et interdépendants.

Au sein du groupe de pairs des migrants, les liens sont très forts et fraternels et l'entraide est omniprésente. Les phénomènes de comparaison sous-tendus par cette affiliation homologique, en réassurant ces jeunes migrants à une norme structurante, constituent un élément fondamental dans la restructuration de leur personnalité. Dans ce processus, la nécessité de se rapprocher de leurs pairs répond à un besoin vital « de soutien narcissique ». En s'inscrivant dans cette temporalité et durabilité de la collectivité de la chorale, les migrants peuvent enfin nouer des liens amicaux prenant en compte l'altérité et la différence, entre pairs mais aussi avec d'autres choristes et intervenants. « *Je me suis fait plein de nouveaux amis, j'ai rencontré des gens différents, un nouveau monde en dehors du travail* » (Shahid, 25 ans, bangladais). La création de liens d'amitié prend ici toute sa dimension et, comme l'exprime si bien Hanna Arendt (1974), « l'amitié est beaucoup plus qu'un phénomène d'intimité, c'est la fin de l'émigration intérieure » et elle voit ici la « Philia » aristotélicienne comme une condition fondamentale du bien-être.

Le côtoiement de leurs aînés, les autres choristes, les intervenants, leur offre une multiplicité de possibilités d'affiliations identificatoires. Certains deviennent de véritables figures d'attachement, bases sécurisantes et deviennent ce que De Ketele (2001) nomme « des personnes ressources, des amis critiques ». Ces processus interhumains sont largement étayés par la présence engagée de la chef de chœur dont la supervision active et bienveillante consolide les liens inter-groupaux. Même si elle occupe déjà cette place privilégiée dans la chorale, elle a su trouver la bonne distance et celle du « ni trop ni trop peu de la bonne mère » décrite par Wilfred Bion, peut s'appliquer à la qualité de son investissement, faisant d'elle la

principale figure d'attachement. « *Grâce à elle, tu prends le micro et tu commences sans hésiter à chanter* » (Jahangir, 39 ans, pakistanais), « *Elle a fait beaucoup pour moi, elle m'a donné beaucoup de courage* » (Asim, 31 ans, pakistanais).

Ces nouvelles affiliations identificatoires ravivent les jeunes migrants dans l'idée que des figures de soutien, protectrices est accessibles sont disponibles de nouveau ». Ce sont ces mêmes personnes que Marie-Rose Moro nommera les « étoiles du berger ». Leur écoute attentive et leur regard sécurisant permettent aux jeunes migrants d'exister dans leur unité et leurs différences et ils jouent un rôle fondamental dans leurs remaniements psychiques identitaires. « *La chorale est devenue pour les migrants une seconde famille* » (Marianne, chef de chœur). L'« être ensemble » par et pour l'objet chant représente un véritable « cadre existentiel » (Chouvier, 2002).

La pratique du chant en chorale incite et facilite le co-étayage et l'alliance entre les apprenants migrants, les autres choristes et les intervenants dans des interactions d'entraide, d'émulation, de co-réflexion, de tolérance, de partage et de coopération. « *Ça te fait sortir de ta bulle et rencontrer des amis avec lesquels tu peux partager les bons et les mauvais souvenirs* » (Jarmangit, 22 ans, indien). La création de cette « bulle sonore », suspension temporelle met en relation des temporalités intersubjectives dans des expériences nouvelles de transformation et de composition.

Ainsi, la phrase suivante de Victor Hugo dans son essai sur Shakespeare (1864) semble parfaitement résumer l'intentionnalité de ce dispositif dans sa force symbiotique positive : « l'amélioration humaine et terrestre est une résultante de l'art, inconscient parfois, plus souvent conscient. Les mœurs s'adoucissent, les cœurs se rapprochent, les bras embrassent, les énergies s'entre secourent, la compassion germe, la sympathie éclate, la fraternité se révèle, parce qu'on lit, parce qu'on pense, parce qu'on admire. Le beau entre dans nos yeux rayon et sort larme. Aimer est au sommet de

tout. » Sur le plan psychique, la chorale soutient avec force, le besoin d'affiliation (être entouré, soutenu, recherché) et d'affection (être aimé, apprécié, valorisé) des migrants. « *Je suis dans une grande crise, mon cœur est perdu / que quelqu'un puisse le trouver et le ramener* » (Badi Mushkil chanté par Asim, Pakistan). La pratique du chant en chorale engendre un processus dynamique, facteur de liaisons, créateur de liens sociaux pour les migrants et leur apporte le soutien, le réconfort et le courage d'affronter leurs difficiles situations. « *J'apprécie beaucoup la chorale, ça m'a donné du courage, c'est comme une drogue* » (Shahid, 25 ans, bangladais). « *C'est un moment précieux exceptionnel, je m'amuse vraiment* » (Jahangir, 39 ans, pakistanais).

Cette forme d'interaction réflexive par le chant incite par ailleurs à inventer des stratégies pour s'ajuster à l'Autre dans son altérité. Les processus de socialisation et d'apprentissage transculturels y prennent une dimension particulière, minimisant les notions de lisière, de transit et d'espace-temps interstitiels. Et, c'est bien dans ce processus novateur d'intervalorisations, « cet espace du « trans », que se situe la poétique du monde contemporain. L'imaginaire, « ce faisceau de relations fait de solidarités, de responsabilités, d'amour, d'envie, de désir personnel, d'envie de vivre pour soi, de vivre avec et pour les autres » qui fait accéder à un imaginaire de la diversité, un imaginaire polyglotte (Moro, 2008).

Lieu de transitionalité, l'appartenance à la chorale permet aux migrants de passer de la recherche de la symbiose ou du fusionnel à une relation symbolisée admettant les différences. Elle apparaît comme un groupe facilitateur de changement en facilitant l'expression de chacun, la décentration et la distanciation par rapport à autrui. Et, cette réelle inscription dans cet environnement particulier les accompagne dans leur mouvement d'individuation, à trouver leur place en tant qu'individus « séparés », et actifs dans ce monde qui n'est pas le leur mais doit le devenir. Elle les fait advenir en tant qu'« héritiers » d'héritages autant « réels que symboliques » (Moro, 2007). La

construction d'une nouvelle réalité sociale par le chant en chorale autour du sujet migrant le replace en tant qu'acteur social, producteur d'histoire et de sociabilité. Le chanteur soliste est « vu, entendu, connu ou remarqué », laissant à autrui une empreinte, une impression », c'est le « je suis visible, je suis vu, donc j'existe » décrit par Aubert et Haroche (2011). Cette reconnaissance en tant qu'individu propulse les migrants sur le chemin de l'intégration et favorisent leur envie de découvrir le pays d'accueil. Ils deviennent de « véritables rhizomes » ou racines démultipliées. La notion de rhizome maintient l'enracinement mais est au principe de ce qu'Edouard Glissant nomme une « poétique de la Relation » (1990) selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.

De par cette confrontation interhumaine et la désintringation qui s'en suit, le chant en chorale, leur ouvre un immense espace d'expression. Ainsi, pour Hanmah Arendt, « le monde ne devient pas humain seulement parce que la voix humaine y résonne mais parce qu'elle est devenue objet de dialogue ». Et Boris Cyrulnik de rappeler que pour « métamorphoser l'horreur, il faut créer des lieux où s'exprime l'émotion ».

Les résonances psychologiques

La pratique du chant en chorale est l'occasion de vivre et de partager avec autrui des interactions et des émotions d'une force inouïe en une harmonie intense et vibrante. Au cœur même de ces interférences se situe le plaisir, plaisir de la rencontre avec l'objet chant en tant que tel et plaisir de la rencontre avec l'altérité. « *Chanter ensemble, c'est un plaisir exceptionnel* » (Nathaniel, choriste). Edith Lecourt (2010) note qu'une grande part du plaisir musical vient de la faculté de s'exprimer simultanément, de s'accorder et de se comprendre dans l'instant même de l'expression. Pour Emmanuel Comte, cet état d'« harmonie / harmonie » rend les individus apaisés et épanouis et génèrent une sensation de bonne humeur et de bonheur.

La confiance née du chant originel

Le partage de leur patrimoine musical et personnel à travers leur chant soliste, contribue à la reconnaissance de leur individualité et de leur altérité, et les fait entrer en contact avec autrui de façon confiante et sereine. Chanter dans leur langue maternelle encourage leur capacité d'expression tout en limitant leurs inhibitions. Le partage de leur mélodie originale les met au centre de la scène chorale. Cette position réflexive active intensifie leur motivation et exacerbe leur narcissisme de sujet. En s'appropriant les mots, les idées, les mélodies, les rythmes par des phénomènes d'identifications à un chanteur de leur pays natal, les migrants s'autorisent à s'exprimer par résonance en un style personnel où leurs désirs profonds, leurs valeurs, leurs idéaux se structurent à travers les mots d'un autre, le « se-reconnaître-dans » contribuant au « se-reconnaître-à » (Ricoeur, 1990). En se sentant compétents et valorisés, les migrants prennent conscience de leurs dons et de leurs qualités et cette réussite magistrale, par l'effort et, l'attrait qu'ils suscitent en tant qu'interprètes, contribue à restaurer leur estime d'eux-mêmes. Cette possibilité qui leur est donnée de construire des expériences musicales valorisantes et esthétiquement satisfaisantes les sort intégralement de l'immobilisme. Ils retrouvent leurs élans vitaux, deviennent sujets porteurs de sens et producteurs d'histoire. La pratique soliste du chant en chorale favorise ainsi des « réussites inattendues, parfois spectaculaires » et devient « germe de métamorphose » (Moro, 2009). La pratique du chant au sein de la chorale encourage les migrants à énoncer leur nouvelle position de sujet en soutenant la dynamique existentielle émergente lors de cette douloureuse période d'inhibition de l'activité symbolique. « *La vie est un conte d'amour/la vie est l'écoulement des vagues/la vie n'est rien de plus que ton histoire et la mienne/en gagnant quelque chose, nous perdons quelque chose/en perdant quelque chose, nous gagnons quelque chose* » (Ek pyaar kaa naghmaa hai chanté par Simarjit, Inde)

Plus on avance dans les processus d'apprentissage nécessaires à la pratique du chant en chorale, plus les comportements de timidité et de trac s'effacent pour laisser place à de nouveaux comportements tels que l'attention, l'entraide, la communication et l'humour traduisant une amélioration de l'estime de soi. « *J' avais tellement peur des chaises rouges* » devient « *J'avais peur de parler devant des gens, maintenant je chante, quelle surprise !* » (Shahid, 25 ans, bangladais). Une orchestration secondaire, à la base du travail psychique de transformation auquel le migrant est associé, se met en place, en lien avec l'élaboration de sa nouvelle enveloppe psychique.

En combinant l'approche psycholinguistique et les modalités didactiques, l'activité créatrice au sein de la chorale favorise cette alliance engageant la pensée et la réflexion des sujets migrants en un véritable mouvement de stimulation cognitive voir pour certains de réanimation cognitive (Fertier, 1995). « *C'est dingue pour moi cette nouvelle activité, je n'avais jamais chanté avant* » (Jahangir, 39 ans, pakistanais). « *C'est incroyable, quand je chante, ça me surprend tout le temps* » (Asim, 31 ans, pakistanais). La réalisation de Soi est un acte important pour un migrant au même titre que son projet économique et, le choix de leurs chants traduisent bien cette volonté de marquer/chanter la fin d'un état pour en entamer/chanter un autre.

La narration sonore et la sonorisation de l'absence

Lieu de création et d'expression ritualisé, le chant en chorale, concrétise un passage mettant en lumière le rapport du lieu, du chant et de la mémoire. Se pose la question de l'intentionnalité du comment « mettre des sons, des paroles chantées » (übertragen) pour « faire passer » (vermitteln) transmettre un vécu, une pensée. La mélodie chantée rappelle en ce sens que « ce sont les mots mieux que les sons qui nous portent » (Moro, 2010) et que la langue maternelle, véritable « arbre de vie », est chargée d'une

densité impressionnante de résonnances en termes d'émotions, de sentiments, de bonheur d'où peuvent émerger un souvenir oublié, une émotion refoulée, une association d'idées significatives. Pour Lafargue (2002), la création chantée permet de « rétablir l'articulation directe du jeu aux énergies inhibées et aux pulsions réprimées ». Le chant représente le lien par lequel il devient possible aux migrants de se relier à leur monde intime et de se raconter. « *Chanter, c'est très intime, c'est une mise à nu* » (Marianne, chef de chœur). Ce processus apparaît moins effractant puisqu'il est porté par les mots d'un Autre qu'ils se sont autorisés à choisir car entrant en résonance avec leur propre vécu et permettant par là-même une remise en histoire progressive de leur propre histoire.

Le chant fait office de révélateur et de catalyseur en facilitant l'expression des souvenirs des migrants. Ainsi, dans leurs chants solistes, ils choisissent les « mots pour dire leurs maux » chanter la nostalgie et sonoriser l'absence, celle de la mère, la terre mère et leur mère. En résonance avec les travaux sur la « sonorisation de l'absence » de l'ethnomusicologue Eckehard Pistrick (2013) explorant les liens entre la mobilité humaine et le monde sonore, le sonore peut être considéré comme le « bagage immatériel et invisible du migrant », témoin de son histoire. Les significations données au chant ont pour rôle principal de faire sonner « l'absence, la nostalgie et la solitude ». La musique agit socialement comme un « substitut sonore » évoquant les déplacements des migrants ou encore comme un « signe mémoratif » exprimant la nostalgie, « cet état de langueur causé par l'éloignement du pays natal, regret attendri ou désir vague accompagné de mélancolie ». Edith Lecourt (2010) rappelle à ce propos que « la production de l'intervalle musical et la recherche esthétique dont il fait l'objet, sa mise en forme, est soutenue, à son envers, par la nostalgie de l'en-deca de la séparation, de ce lointain temps auquel la musique les renvoie ». Il s'agit donc bien pour les sujets migrants de « composer » avec ces éléments dans une certaine nostalgie. Dans le contexte de l'exil,

la musique sert à la mise en présence de l'absence car « vous pouvez arracher l'homme d'un pays mais vous ne pouvez pas arracher le pays du cœur de l'homme » souligne John Dos Passos (1946). Le chant ne raconte pas clairement une histoire mais, au travers de la figure introductive du rêve, propose quelques souvenirs du lieu où il n'est plus. La mise en exergue de l'absence et de la distance permet au migrant de déployer toute la nostalgie de son pays.

« *Le ciel est bleu, et les sommets sont ornés de neige/ ce sont les couleurs de la nouvelle saison/les rayons de soleil nous réjouissent, c'est mon pays, en plein essor* » (Mündün chanté par Kalsang, Tibet).

Marie-France Castarède (2007, p.46) souligne le fait que « la mémoire musicale est liée à la nostalgie du bonheur qu'elle ressuscite dans sa fraîcheur passée, alors que, dans la réalité, elle n'existe plus » et, « trouver une phrase musicale ou vocale », 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 se rapportant aux premiers moments de la vie ». La musique trouve ses racines et sa nostalgie dans l'atmosphère originelle. Et, Roland Barthes de surenchérir qu'à travers la mélodie, « c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère » (1982). Edith Lecourt (2010) insiste sur cette faculté régressive du jeu musical qui facilite cette mise en contact avec des éléments archaïques du développement d'un sujet. Un son, une musique, un bruit, peuvent ainsi constituer des « passeurs » dans cette exploration de l'histoire individuelle et familiale. La plupart des chansons interprétées par les jeunes migrants sont des invocations amoureuses entrant en résonance avec l'absence des êtres aimés ou perdus, des complaints dont l'accent est porté sur le nœud émotionnel, comme en témoigne les phrases refrains.

« *Comment j'ai vécu sans toi/ Pendant la nuit je suis seul sans toi/mes jours ne sont pas comme les*

jours/mon corps et mon âme sont vides, je pleure tout le temps » (Tere Bin chanté par Jahangir, Pakistan).

« Qui peut oublier. Et oublier quoi/ Jusqu'à maintenant j'entends ton sourire dans mon oreille » (Le secret de la vie chanté par Tarek, Egypte).

« Maman, pourquoi penses-tu autant ? / nous sommes tes enfants calmes qui aiment rester en paix/.../nous savons toujours mourir en souriant/ donc maman, ne t'inquiète pas, on sait se battre » (Maa Go Bhabna Keno chanté par Shahid, Bangladesh).

« Où es-tu mon amour/ Où es-tu mon amour » (O priya O Priya chanté par Shahid, Bangladesh).

Ces phénomènes de va-et-vient entre la présence et l'absence des objets entrent en résonance avec ces mêmes qualités que l'on retrouve dans le premier objet sonore, la voix maternelle et qui apparaissent nécessaires à la (re-)construction psychique d'un sujet migrant (Maiello, 1993).

Dans le contexte de la migration, la pratique du chant en chorale revêt des résonances particulières et permet d'en exprimer les motifs car même choisi, elle fait osciller le migrant dans cette ambivalence entre le désir de partir et la peur de quitter les siens. Porteurs de cette « double absence » (Sayad, 2000), celle de leur famille et de leur pays, ils sont tirillés dans cette double contradiction de « rester ou s'en aller ». La pratique du chant en chorale déplace les migrants, vivant en marge de cette société d'accueil mais toutefois bien « en dedans » dans cette double dimension contraire à la fois de rupture et d'appartenance, en les installant dans une véritable volonté de refaire leur vie et le désir de participer, en minimisant cette « distance paradoxale » due à cette tension particulière.

« Je suis un flâneur/ je n'ai pas de maison, je n'ai pas de famille/ personne ne m'aime/ je n'ai fait aucune promesse, personne ne m'attend de l'autre côté/ je suis le prince du désert, le chemin est inconnu/.../Mon cœur est plein de blessures/mais j'ai les yeux rieurs/monde, monde/tes flèches m

'ont jeté un sort » (Awara Hoon chanté par Jahangir, pakistanais).

Contrairement à celle de la situation courante de deuil, l'élaboration psychique du migrant doit le conduire à accepter non pas la disparition du lieu mais l'existence de ce lieu sans lui et, Edith Lecourt (2010) note que « dans le cadre musical, la répétition permet de progresser dans le temps, elle assure la narrativité, et outre le plaisir du retour, elle offre un socle indispensable à la variation ». Elle insiste sur le fait que grâce à la répétition, le chant permet un travail sur la perte. Pour Bergson, la musique devient « consolation par ce pléonasme selon lequel elle brise le silence ».

La narration portée par le chant permet de libérer et d'extérioriser des affects refoulés. Dans cette production sonore, le sujet extériorise une partie de lui-même, par un déplacement dans la matière chantée et ainsi, « la crise trouve sa scène de représentation au-dehors » (Moreno, 1987). En référence aux techniques du psychodrame, la pratique du chant en chorale devient surtout un jeu de rôles, un théâtre de la spontanéité et de la catharsis, propulsant l'interprète dans un rôle signifiant mais aussi en « quête de sens ». En facilitant la levée des inhibitions et en révélant le sujet à lui-même, le chant possède l'indéniable pouvoir de favoriser le réinvestissement par l'agir. Edith Lecourt (1994) insiste sur la fonction cathartique de la musique permettant la « décharge des tensions physiques et émotionnelles, soulageant et apaisant » le sujet. Outre ces fonctions sédatives, le chant possède des fonctions de défoulement, d'exutoire, d'extase ou de transe. Pour Mélanie Klein (1924), la créativité de l'acte chant s'enracine dans la compulsion à réparer propre à la position dépressive et le migrant mis « en situation de création métaphorise ses propres problématiques dans l'acte artistique » et ce, le plus souvent de façon inconsciente. Au décours de leurs interprétations vocales, les migrants peuvent apprivoiser et transfigurer certains souvenirs ou vécus douloureux et s'en déposséder. Cet entre-deux mouvant sonore leur permet d'amorcer un tournant libérateur. La pratique du chant permet

aussi d'articuler la congruence d'un certain nombre de mécanisme de défense tels que le réchauffement de l'affectif, la revalorisation de soi, l'idéalisation voire l'intellectualisation.

Dans un processus permettant de dépasser le mouvement migratoire, impliquant un renoncement du sujet aux stades antérieurs afin qu'il puisse advenir et faire acte de renaissance, la musique s'oppose à la mélancolie du langage et devient « une occasion unique de retrouver le bonheur d'avant les mots » (Rosolato, 1980). Pour Michel Serres, le chant en chorale sursoit la question de la temporalité en permettant au sujet migrant de mobiliser ses capacités créatrices, la musique prévenant « tout énoncé, puisque le langage et les concepts se nichent dans l'irruption du flux acoustique, c'est à dire viennent après », dans l'après-coup. En facilitant l'élaboration et la reconnexion entre émotions et représentations par la sublimation et à bonne distance des affects, la métaphore du chant, en tant que « levier », engage les jeunes migrants dans l'expression du processus de narrativité. Se raconter par la musique « c'est se comprendre devant le récit que l'on élabore de sa vie » en donnant du sens c'est à dire une direction mais aussi une signification à son histoire, le chant produisant ce sens, mais aussi l'acte même de chanter. Se chanter, car finalement c'est aussi de cela qu'il s'agit, c'est embrasser sa vie dans un mouvement, sous-tendu par un projet existentiel, qui va du passé vers l'avenir, dans lequel le chant fait éprouver l'étirement du temps en l'inscrivant dans ce sens.

Le migrant éprouve cette activité d'autocréation qui lui permet de se saisir et se reconnaître dans l'acte de chanter, le travail de symbolisation et d'élaboration ne prenant son sens qu'à travers les tonalités affectives spécifiques des jeux que le sujet migrant met lui-même en mouvement dans son chemin interne de se réinterpréter, de se comprendre, de se mouvoir. Malgré les ruptures, le chant se fait la voie/voix du « sentiment de permanence de Soi » (Verrier et coll., 2014). Le ravivant dans une sensation de continuité, l'expression de la voix des migrants permet « d

'humaniser l'inhumain par un parler incessant » pour reprendre les termes d'Hannah Arendt (1974). Le migrant, devenu cet « autre-sauvage », en tant qu'être fondamentalement étranger et familier à la fois, se retrouve dans la possibilité de mettre au travail la formule poétique du « je » d'Arthur Rimbaud (1871) : « 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 ». C'est en laissant parler l'Autre en soi que l'on peut donner naissance à un acte créatif, et c'est seulement lui, cet Autre, qui peut véritablement créer et engager sur le chemin du récit de Soi. Par la création chantée, le sujet migrant pourra faire parler cet Autre en lui et libérer son identité narrative. Pour Paul Ricoeur (1990), « L'ipse » (le soi) se désenclave de « l'idem » (le même) et présume cette distanciation entre soi et son histoire, son corps et son vécu.

Edith Lecourt (2011) souligne que la répétition du chant en chorale joue un rôle structurant fondamental en offrant le socle indispensable à la variation et permet de progresser dans le temps, d'assurer la narrativité et la formation du symbole. Et, c'est la formation du symbole qui permet au sujet « d'émerger psychologiquement ». Par des phénomènes de résonance, le chant provoque la capacité à se souvenir, à se raconter entre la mémoire autobiographique et le récit de soi. L'acte de chanter permet de réactualiser, rejouer ici et maintenant ce qui a pris naissance autrefois et le rejouer autrement avec quelqu'un d'autre. Il permet la reconnexion entre émotions et représentations : en se remémorant, on rejoue, en jouant, on symbolise pour pouvoir oublier, lier et guérir. Le chant permet de saisir l'enjeu du récit dans la reconstruction d'une identité brisée. En libérant les migrants de certaines angoisses et des émergences pulsionnelles bloquant le fonctionnement de leur Moi et de leur pensée, le chant réanime des sentiments congelés et fait résonner des émotions permettant d'amorcer une activité de biographisation. L'acte chanté bouscule

les configurations antérieures et transforme leur perception du monde et d'eux-mêmes. En libérant l'expression de certains pans de leur vie, le chant devient un véritable « levier » susceptible de les amener plus loin sur le chemin du récit de vie et la voie de la résilience.

Conclusion

Pour les sujets migrants, le chant en chorale prend tout son sens d'activité symbolique en faisant s'accomplir leurs voix en une mélodie de plus en plus nuancée mais affirmée, s'opposant à l'anarchie et au chaos vécus de la migration. La force sublimatoire de leur expression chantée signe leur engagement sur le chemin complexe d'une possible élaboration psychique les réconciliant avec eux-mêmes et leur passé. Dans le travail de répétition au sein d'une chorale, le chant passe du simple statut d'objet médiateur à celui d'objet de relation et Bernard Chouvier (2002) insiste sur ce déplacement de la relation d'objet, relation d'autrui sur l'objet chant, lui-même repris comme objet de relation dans un mouvement transférentiel. Ce concept trouve toute sa signification dans celui du « son passeur » développé par Edith Lecourt (2010) et entrant en résonance avec l'émotion de la rencontre interhumaine. La singularité du chant en chorale est de permettre la mise en place d'une « véritable spirale transactionnelle » et le développement d'interrelations comportementales sociales et culturelles, transculturelles, affectives, imaginaires et fantasmatiques. Entendue dans le sens d'un processus dynamique et complexe d'interactions, elle fait de la chorale une zone transitionnelle sécurisante et contenant propre aux échanges et au développement d'affiliations électives. Dans cette activité triangulaire chorale-chant-migrant, la musique est le fil qui relie et vise un changement, une transformation et une amélioration psychique. Suite à des identifications positives, les migrants vont pouvoir s'autonomiser, s'individualiser, se restaurer narcissiquement et retrouver une estime d'eux-mêmes. La pratique du chant en chorale, en les propulsant dans un réinvestissement par l'agir, au sens d'expériences valorisantes et

esthétiquement satisfaisantes, les autorise à choisir « les mots pour dire leurs maux », chanter la nostalgie et sonoriser l'absence, celle de la mère, la terre mère et leur mère.

En facilitant l'élaboration et la reconnexion entre leurs émotions et leurs représentations, par la sublimation et à bonne distance des affects, la pratique du chant en tant que « levier » permet l'expression de la narrativité des migrants. Comme le rappelle Paul Ricoeur (1985), « les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées » et Boris Cyrulnik (1999) souligne que « tous les chagrins sont supportables si l'on en fait le récit ». Le chant prend ici tout son sens cathartique, déchargeant les tensions, physiques et émotionnelles, soulageant et apaisant les souffrances. Le média chant, en encourageant leur expression identitaire et l'émergence de leur nouveau self permettra finalement aux migrants de symboliser leur histoire. Dans cette « constellation transférentielle », le chant devient un véritable « langage d'action », un JEU permettant l'expression du JE.

Ce projet éducatif et collaboratif du chant en chorale conjointement à celui de l'apprentissage de la langue française, basé sur le partage de chants de toutes origines ethniques, représente un bel exemple de plateforme d'échanges transculturels. L'originalité de cette démarche d'accompagnement de proximité, réside réellement dans la mise en valeur des héritages culturels et musicaux des migrants. Ces interventions créatives, très mobilisatrices pour les migrants, améliorent réellement leurs capacités sociocognitives, narratives et langagières. Dans les nombreuses propositions concernant l'intégration des migrants, il semble donc primordial de promouvoir les réalisations transculturelles reposant sur le « faire ensemble » afin de créer des îlots de pratiques interactives favorisant les métissages. La production artistique musicale, entendue comme une identité narrative, apparaît comme un véritable acte social, comportant une dimension symbolique et un imaginaire « politique » se métissant en une double prise de

conscience, celle de l'Autre et celle d'un monde commun reçu en partage.

Bibliographie

- Anzieu D. (1975). Le groupe et l'Inconscient. L'Imaginaire groupal. Paris : Dunod
- Anzieu D. (1971). L'illusion groupale. Nouvelle Revue de Psychanalyse, 4, 73-93.
- Anzieu D. (1976). Le Moi-peau. Paris : Dunod.
- Anzieu D. (1987). Les enveloppes psychiques. Paris : Dunod.
- Arendt H. (1974). Vies politiques. Paris : Gallimard.
- Aubert N., Haroche C. (2011). Les tyrannies de la visibilité. Ramonville-Saint-Agne : Eres.
- Aucher M.-L. (1991). Le chant de l'énergie. Hommes et Groupe.
- Aulagnier P. (1975). La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé. Paris : PUF.
- Barthes R. (1982). Fragments d'un discours amoureux. Paris : Le Seuil.
- Baubet T., Moro M.R. (2009). Psychopathologie transculturelle. Paris : Elsevier Masson.
- Benenson R. (2004). La musicothérapie. La part oubliée de la personnalité. Bruxelles : De Boeck.
- Bergson H. (2007). L'évolution créatrice. Paris : PUF.
- Bion W.R. (1983). Une théorie de l'activité de pensée. In Réflexion faite, Paris : PUF pp. 125-135.
- Bruner J.S. (1983). Le développement de l'enfant : savoir faire et dire. Paris : PUF.
- Castarède M.-F. (2001). L'enveloppe vocale. Psychologie clinique et projective, 7, 1, 17-35.
- Castarède M.-F. (2011). La musique et le chant à l'adolescence. L'adolescence et le sonore. In, L'art et le soin. Bruxelles : De Boeck Supérieur, pp. 129-134.
- Castarède M.-F. (1987). La voix et ses sortilèges. Paris : Les Belles Lettres, 2004.
- Castarède M.-F. (2010). Chant individuel et chant choral. La Revue Française de Musicothérapie, 28, 1.
- Comte E. (2015). Le son des vibrations, influence des sons et de la musique sur la santé et le développement personnel. Dangles.
- Cyrułnik B. (1999). Un merveilleux malheur. Paris : Odile Jacob.
- Devereux G. (1972). Ethnopsychanalyse complémentariste. Paris : Flammarion.
- De Ketele J.-M. (2010). L'évaluation, levier du développement professionnel, tensions, dispositifs, perspectives. Bruxelles : De Boeck, pp. 49-65.
- Deleuze G. (1980). Mille plateaux. Paris : Ed. De Minuit.
- Dos Passos J. (1946). Bilan d'une nation. Ed. Pavois.
- Erickson E.H. (1972). Adolescence et crise. La quête de l'identité. Paris : Flammarion, 1968.
- Fertier A. (1995). Le pouvoir des sons, expériences et protocoles dans le quotidien et le pathologique. Paris : Ellebore.
- Green A. (1973). Le discours vivant. Paris : PUF.
- Hugo V. (1864). William Shakespeare. Paris : Flammarion, 2014.
- Imbert F. (1992). Vers une clinique pédagogique, un itinéraire en Sciences de l'Éducation. Ed. Vigneux.
- Imbert M. (1981). Les écritures du temps. Paris : Dunod.
- Kaës R. (2010). Le sujet, le lien et le groupe. Groupalité psychique et alliances inconscientes. Cahiers de psychologie clinique, 34, 1, 13-40.
- Kaës R. (2005). Groupes internes et groupalité psychique: genèse et enjeux d'un concept. Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe, 45, 2, 9-30.
- Lacan J. (1973). Le séminaire livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris : Seuil.
- Lafargue G. (2002). Argile vivante. Expression créatrice analytique. Cahiers de l'art Cru, 32, 1-49.
- Lebovici S. (1958). Bilan de dix ans de psychothérapeutique par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent. La psychiatrie de l'enfant, 1, 1, 63-179.

- Lebovici S. (1994). Empathie et “énactment” dans le travail du contre transfert. *Rev. Fr. de Psychanalyse*, LVIII, N° spécial congrès, 1551-1561.
- Lecourt E. (2011). L’intervalle musical entre l’Autre et l’autre. *Insistance*, 6, 2, 119-132.
- Lecourt E. (1994). L’expérience musicale, résonances psychanalytiques. Paris : l’Harmattan.
- Lecourt E. (2004). Du chaos à l’effet d’ensemble, création d’un espace sonore de médiation. *Revue Psychothérapique Psychanalytique de Groupe*, 41, 77-86.
- Lortat-Jacob B., Roving-Golsen M. (2004) *Musique et Anthropologie: la conjonction nécessaire*, L’homme, pp.171-172.
- Malinowski B. (1967). *Les argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard
- Maiello S. (1993) L’objet sonore. Hypothèse d’une mémoire auditive prénatale, *Journal de Psychanalyse de l’enfant* 1997, 20, 40-66.
- Masson C. (2001) De la trace au trait. *Carnet psy*, 60 : 20-21.
- Milner M. (1976) *L’inconscient et la peinture*, Paris, PUF.
- Moro M.-R. (2008). *Aimer ses enfants ici et ailleurs. Histoires transculturelles*. Paris, Odile Jacob
- Moro M.-R. (2010). *Nos enfants demain. Pour une société multiculturelle*. Paris : Odile Jacob.
- Moro M.-R. (2015). *L’adolescent créatif face aux malaises de la société*. Paris : Armand Colin.
- Nathan T., Moro, M.-R., (1995). *Ethnopsychiatrie de l’enfant*. In S. Lebovici, R. Diatkine, M. Soulé (Eds.) *Nouveau traité de psychiatrie de l’enfant et de l’adolescent*, Tome 1. Paris : PUF, pp. 423-446.
- Picard D., Marc E. (2013). *L’école de Palo Alto*. Paris : PUF.
- Piette A. (2009). *Anthropologie existentielle*. Paris : Pétra.
- Pistrick E. (2012). *Singing Nostalgia – Migration Culture and Creativity in South Albania*, Thèse de doctorat : ethnomusicologie, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.
- Platel H., Thomas-Anterion C. (2014). *Neuropsychologie et art, théories et applications cliniques*. Bruxelles : De Boeck & Solal.
- Quignard P. (1996). *La haine de la musique*. Paris : Calmann-Levy.
- Ricoeur P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Gallimard, 2015.
- Rimbaud A. (1871). *Lettre du voyant*. *Mercure de France*, 1950.
- Rizzolatti G., Singaglia C. (2006). *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob, 2011.
- Roheim G., (1969). *Psychanalyse et anthropologie*. Paris : Gallimard.
- Rosolato G. (1980). *Eléments de l’interprétation*. Paris : Gallimard.
- Roussillon R., Chouvier, B., Brun, A. (2002). *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.
- Sayad A., Temime E. (2000). La Double Absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. *La pensée de midi*, 2, pp. 159-161.
- Serres M., (2011). *Musique*. Paris : Le Pommier.
- Skandrani S.-M., Bouche-Florin L., Moro, M.-R. (2007). La construction identitaire chez l’adolescent de parents migrants. *Analyse croisée du processus identitaire. Santé mentale au Québec*, 321, pp. 213–227.
- Stern D. (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris : PUF.
- Sudres J.-L., Pivard, C. (2008). La médiation : un enjeu de symbolisation. *Psychothérapies*, 28, 2, pp. 127-133.
- Tomatis A. (1977). *L’oreille et la vie*. Paris : Robert Laffont.
- Verrier C., Niewiadomski C., Delory-Momberger C. (2014). La mise en récit de soi. Place de la recherche biographique dans les sciences humaines et sociales. *L’orientation scolaire et professionnelle*, 43, 1.
- Winnicott D.W. (1971). *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.
- Wygotsky L.S (1985). *Pensée et langage*. Paris : Messidor.

Liens Médias

Info.arte.tv, la-musique-pour-terre-dasile, 19 mai
2017, m.france24.com, Musi'terriens, 2 juin

2017 / <https://www.franceinter.fr>, emissions, d-
ici-d-ailleurs, 24 juin 2017.