



HAL
open science

Musiquer et narrer dans un groupe thérapeutique

Christine Falquet-Clin

► **To cite this version:**

Christine Falquet-Clin. Musiquer et narrer dans un groupe thérapeutique. *Revue française de musicothérapie*, 2019, 38 (1). hal-03431373

HAL Id: hal-03431373

<https://hal.science/hal-03431373v1>

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.



Musiquer et Narrer dans un groupe thérapeutique

Christine Falquet-Clin

Psychiatre praticien hospitalier au Centre Hospitalier Annecy Genevois, musicothérapeute.

Résumé

Une recherche qualitative à partir de l'étude d'un cas de groupe thérapeutique à médiation sonore sur le terrain ordinaire d'un hôpital de jour accueillant des sujets adultes souffrant de troubles psychotiques interroge la façon dont le jeu avec les sons contribue à restaurer les processus de symbolisation particulièrement empêchés pour ces sujets. Mû par un véritable « *besoin narratif* » le groupe construit son aventure de la symbolisation et d'appropriation subjective de l'expérience, expérience restée jusque-là impensable, infigurable, irreprésentable, inracontable. Mû par un besoin d'intelligibilité, le clinicien repère et déchiffre la partition de l'aventure de la symbolisation du groupe pour la narrer.

Mots clefs

Etude de cas de groupe, médiation thérapeutique sonore et musicale, processus de symbolisation, jeu, narrativité

Abstract

Qualitative research from a case study of therapeutic group with sound mediation in the ordinary field of a day hospital for adults suffering from psychotic disorders asked the way the play with sounds helps restore the symbolization process particularly prevented for these subjects. Driven by a true « *narrative need* » the group built its adventure of symbolization and subjective appropriation of experience, experience remained until then unthinkable, unrepresentable, untellable. Driven by a need for intelligibility, the clinician identifies, decrypts and narrates the partition of the adventure of the symbolization of the group.

Keywords

Case study of group, sound and musical therapeutic mediation, process of symbolization, play, narrativity

Introduction

Si l'on considère que l'on souffre du non approprié de l'histoire (Roussillon, 2012), d'une rupture du fil narratif dirait P. Ricœur, que l'on souffre des expériences non-représentées, sans inscription dans la trame de la vie psychique, l'enjeu fondamental de nos pratiques de soins est de s'allier au travail de création de représentations symboliques des parts souffrantes des sujets que nous accueillons. Psychiatre et musicothérapeute dans un hôpital de jour pour adultes, je m'interroge sur la façon dont le jeu avec le sonore au sein d'un groupe, dans un cadre-dispositif ouvrant des potentialités de transferts multidirectionnels et d'associativité dans une pluralité de langage (mimo-gestuo-postural, acte, affect, images, sons, mots... jusqu'au climat, à la *stimmung*) peut contribuer à restaurer les potentialités de symbolisation particulièrement empêchées pour les sujets souffrant de troubles psychotiques. Comment du matériau sonore, attracteur d'éprouvés sensori-affectivo-moteurs impensés, jusqu'aux sens potentiels de la mise en mots, peut se déployer un cheminement de mise en formes et de mise en scènes dans les liens de groupe et se construire la réflexivité psychique au cœur des processus de symbolisation et d'appropriation subjective de l'expérience.

L'étude de cas clinique de groupe – Observer, décrire puis construire une narration de la clinique

Dans un impératif de compréhension et de valorisation de la richesse créative et de la complexité de notre pratique de la médiation thérapeutique nous avons mené un travail de recherche qualitative par étude de cas d'un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale (Falquet-Clin, 2017). Cette recherche analyse 84 séances réalisées sur une durée de deux ans et demi. Au sein de la contenance des enveloppes socioculturelles et de l'institution, le dispositif a déployé ses propres contenants de lieu, de temps, d'*instrumentarium*, de dispositif d'enregistrement

des improvisations sonores, de structuration temporelle des séances, de règles et de consignes. Chaque séance hebdomadaire de ce groupe semi-ouvert accueille 6 participants et dure une heure trente. La consigne générale pour le travail groupal est énoncée comme suit : « Nous sommes en groupe pour dire avec les sons, les gestes et les mots ce qui nous préoccupe, ce qui se passe à l'intérieur de soi et dans nos relations avec les autres. Nous pouvons essayer de laisser aller le plus librement possible l'imagination, les gestes, les sons, les mots comme ils viennent à l'esprit, même si cela paraît insignifiant ou bizarre ». Ces contenants du dispositif que nous mettons en place s'offrent en étayage au processus de création de l'enveloppe psychique groupale, à la création du groupe comme entité psychique. Il ouvre potentiellement sur une autre dimension, celle de la réalité psychique partagée avec d'autres et laisse en suspens la vie quotidienne pour se mettre en position favorable pour tenter une amorce de jeu créatif (tableau 1).

La méthodologie qualitative choisie, inspirée des travaux de P. Paille et A. Mucchielli (2003), a l'intérêt d'inverser la logique hypothético-déductive. Au lieu de réunir des données pour tester une théorie ou des hypothèses prédéfinies nous partons de la situation et de l'expérience vécue sur le terrain, dans un double mouvement d'implication subjectivante et de relatif retrait objectivant, pour construire des hypothèses de travail et trouver une forme, une compréhension dans l'ensemble inorganisé des données phénoménales saisies par l'observation. Notons qu'une étude de cas après la phase d'observation, de recueil et d'analyse des données constitue un véritable travail narratif. C'est un « *récit de récits* » une mise en intrigue de la clinique qui distingue et articule récits de patients et récits/commentaires du clinicien (Anzieu, 1990). De même que les patients tentent de mettre en intrigue leurs histoires non encore racontées, le clinicien tente de faire apparaître l'originalité événementielle et processuelle des sujets et du groupe en mettant en relation et en donnant une

force évocatrice aux éléments recueillis par l'observation clinique. Ce récit tente de rendre intelligible la clinique, mais reste une question ouverte, énigmatique, mystérieuse, même si, paradoxalement, c'est une réponse qui est cherchée à travers lui.

l'objet sonore durant la vie fœtale, de S.N. Malloch et C. Trevarthen (2009) sur la *musicalité communicative*, de D. Stern (1998) sur la dimension musicale prénarrative des communications intersubjectives précoces, de D. Anzieu (1985) sur les enveloppes psychiques, d'E. Lecourt (1987) sur les étapes de structuration de l'expérience sonore et l'enveloppe sonore musico-

Tableau 1 : les trois temps du dispositif

Temps des retrouvailles	Temps des trouvailles			Temps de séparation/suspension	
Mise en corps rituelle et Variations : Mise en mouvement Mise en rythme Mise en voix Mise en oreille	Libre associativité verbale	Libre associativité sonore (L'improvisation)	Retour au langage verbal – Ecoute de l'enregistrement - Position réflexive		Écoute musicale Rangements Saluts
			Après l'improvisation	Après l'écoute de l'enregistrement	
			Rebonds associatifs		

Les sons : une « matière » pour jouer, musiquer et narrer

Le sonore est dans ce groupe thérapeutique une « *matière à symbolisation* » (Chouvier, 1998), notre matière « à » et « pour » symboliser (Roussillon, 2013). Le son est ici « matière » de façon métaphorique. Le son n'est pas un objet-chose, mais le signe d'un évènement (Wolff, 2015), un objet-évènement en mouvement dont la malléabilité semble se jouer dans des schèmes perceptifs/moteurs/affectifs de nature temporelle, autrement dit dans les *formes de vitalité dynamiques* (Stern, 2010) qui peuvent refléter les traces de nos premières interactions avec le monde. Les thérapies à médiation sonore et musicale reposent sur cette particularité du médium sonore ainsi que sur les rapports entre structure musicale, structure psychique et structure groupale et la place du sonore dans l'élaboration de notre identité individuelle et de groupe (Lecourt, 1994).

Depuis l'aube de l'humanité et depuis l'aube de la vie psychique, le sonore et la musicalité sont impliqués dans la construction de la vie somato-psychique et relationnelle de tout être humain. Les travaux de C. Petit (2016) sur les origines de la musique, ceux de S. Maiello (2010) sur la place de

verbale ceux de F. Delalande (1983) sur l'ontologie des conduites musicales avant tout apprentissage, sont particulièrement éclairants à ce sujet.

Musique et parole, les deux codes sonores de communication humaine, sont indissociables. La musique du langage (prosodie, timbre, intensité, ton, rythme, scansions, silences...) reste présente et intriquée tout au long de la vie au contenu verbal. De même que l'affect n'est plus considéré comme une simple coloration de la représentation, mais comme porteur de sa propre représentance (Green, 1973), la musicalité du langage ne fait pas que qualifier l'énoncé, mais a sa propre valeur signifiante (Golse, 2005). L'association parole et musique reste très présente dans les sociétés traditionnelles où se mêlent chants, danses, récits ponctués de scansions vocales accompagnées de mouvements rythmés. Le sens est souvent moins produit par le contenu du récit que par l'intrication des registres : chanter, danser, voir, entendre, sentir... soulignant là l'unité indissoluble du sentir, du se mouvoir et du signifier et le caractère irréductiblement lié au mouvement de la musique (Boissière, 2014). F. Spampinato (2015) a particulièrement étudié le mouvement comme source et instrument de la signification musicale et comme référent de la métaphorisation pour établir une sémiotique musicale incarnée. Le dispositif à

médiation sonore et musicale est ainsi un lieu d'émergence d'une écriture du corps.

La musique raconte. Elle exprime des humeurs, des états d'âme, des émotions, des climats, des atmosphères. Elle représente des événements dans son ordre propre, auditif et temporel, événements qui entretiennent avec l'image un rapport analogique. Elle représente des transformations sans rien qui se transforme, des changements sans chose changeante et s'exprime par des verbes sans sujets, des verbes d'action sans agent (Wolff, 2015) : « ça tourne, ça tourne puis ça chute », « ça disparaît progressivement dans le lointain », « ça monte doucement puis ça explose ». En réactualisant des traces perceptives, des éprouvés sensori-affectivo-moteurs dans le jeu de l'improvisation groupale, le sonore mobilise et combine tout particulièrement les expériences « issues du Ça » selon l'expression de S. Freud, des expériences de mouvement sans sujets. D. Anzieu (1987) parle là de *signifiants formels*, R. Roussillon (2014) de *formes primaires de symbolisation*, D. Stern (2010) de *formes de vitalité dynamiques*, F. Delalande (1996) d'*unités sémiotiques temporelles*. La musique nous emmène à l'amorce des premières formes de symbolisation aux limites des dimensions pré-représentatives, sub-symboliques, originaires (P. Aulagnier), dans le sentir (E. Straus), les champs énergétiques (O. Avron), le protomentale (W.R. Bion)...

La partition de l'aventure de la symbolisation du groupe

La lecture répétée des notes d'observation et les multiples écoutes des enregistrements des improvisations sonores du groupe permettent de repérer huit séquences dans le cheminement groupal : un Prélude et sept Variations sur un thème, véritable partition de l'aventure de la symbolisation du groupe.

Dans le Prélude, le groupe apprivoise le jeu avec le sonore, découvre l'instrumentarium, la voix, la situation groupale et participe à la coconstruction du dispositif pour le mettre au service de ses besoins représentatifs. Un moment

clé est celui où un participant du groupe apporte la chanson de C. Dion « *Je voudrais parler à mon père* ». Chaque participant du groupe est traversé d'une vive émotion, émotion témoignant de la mise en lumière d'une problématique commune au groupe. Chacun raconte et partage avec d'autres leur propre vécu autour de ce thème. À partir de ce premier thème le dispositif semble fonctionner comme un attracteur des difficultés sur lesquelles les participants se sont édifiés. Les participants semblent utiliser la synergie du groupe et de la médiation sonore pour mettre en sons, en scène, en récits et élaborer ensemble leurs éprouvés douloureux (Kaës, 2006). Je remarque qu'une idée proposée par un participant n'est pas mise au travail du jeu, n'émerge pas comme figure thématique dont le groupe se saisit pour la transformer, la refigurer, si elle ne trouve pas de résonance dans le champ groupal. Chaque thème nouveau contient des reprises des thèmes précédents. Ces refigurations accomplies par le groupe dans des mises en forme cherchant une cohérence en phases successives et constituant une expression scénarisée de plus en plus complexe, déployée dans le temps, sont potentiellement facilitatrices de l'intégration psychique de l'expérience (tableau 2).

Le contenu des figurations présentes sous différentes formes langagières dans le groupe, leur répétition dans les différents scénarios, fait référence à deux thématiques centrales: les catastrophes et les appels à un autre pour une rencontre. Tout mode narratif est un appel à un destinataire. Les questions de l'appel, de la communication, de l'intervalle, sont aussi fondamentales dans la musique. Par ses qualités dynamiques, sa fluidité, son aspect mouvant, la musique possède les mêmes caractéristiques que les processus vitaux et rappelle les propriétés de la musicalité des interactions avec l'objet premier. Le groupe se saisit de ces qualités premières du narratif et de la musicalité. Les improvisations ne sont pas marquées par une progression dans la manière de « combiner les sons », dans la forme musicale selon nos critères classiques mélodiques, harmoniques et rythmiques. Le mouvement qui unit les sons s'appréhende pour ce groupe comme

une force qui met les événements sonores « au diapason » de leurs éprouvés sensori-moteurs, du sentir, dans un alliage de sons, de mouvements et de récits. Cet alliage renvoie au cœur même des origines de la musique. Qu'il s'agisse de musique, de poésie, d'une histoire réelle ou imaginaire il se passe quelque chose avec du son, avec l'expérience esthétique du sonore partagé et du corps en mouvement.

Tableau 2 : la partition de l'aventure de la symbolisation du groupe – Prélude et 7 Variations sur thèmes

Séances 01 à 14 : Prélude aux variations sur un thème - Expérience de différents aspects du jeu avec le sonore - Construction de la groupalité – Co-construction du dispositif

Séances 15 à 28 : Variations sur le thème « Je voudrais parler à mon père », « mais Papaoutai! »... Appels sans réponses

Séances 29 à 36 : Variations sur le thème de la maison détruite : Un contenant disparaît - « Là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien ».

Séances 37 à 42 : Variations sur le thème des catastrophes surmontées (orage, noyade, le cinquième élément)

Séances 43 à 48 : Variations sur le thème de la séparation (période précédant les vacances d'été)

Séances 49 à 56 : Variations sur le thème de Louis (l'ouïe) – Transmission - Rencontre transmodale

Séances 57 à 63 : Variations sur le thème de l'aveugle : « la vision disparaît » - Une main tendue - Une nouvelle vue

Séances 64 à 84 : Variations sur le thème du Voyage : Passer « le mur » (du son) – Rencontrer l'étranger - Un voyage « sans retour » - « *Je suis le groupe qui reste* ».

Dans les deux premiers thèmes, catastrophe et rencontre semblent une seule et même chose. Sont alors représentées la disparition, la destructivité, à la limite de la représentation, au moment de l'émergence de la représentation par des *signifiants formels* tels que « *ça répond pas* », « *ça s'élance en vain* », « *ça broie* », « *ça détruit* », « *ça s'écroule* », « *là où il y avait quelque chose il n'y a plus rien* », « *ça expulse* », « *une tension monte* », « *c'est le chaos* », « *ça disparaît* », « *ça se vide* », « *ça menace* », « *ça met la pression* »... Tout semble se passer comme si la première étape pour retrouver une potentialité de reprise de l'activité de symbolisation (une « nouvelle vue », une « nouvelle vie », une potentialité de voyager, de décoller... dans les thèmes suivants) est de faire advenir une figuration de la désymbolisation. Le

sujet *désymbolise*, se retire de l'expérience, pour ne pas avoir à représenter l'insupportable. Ce retrait se retrouve dans les angoisses extrêmes archaïques: liquéfaction, morcellement, désintégration, néantisation, caractéristiques des moments psychotiques. La désymbolisation implique la désunion, la déliaison, la destructivité, l'effacement. La symbolisation à l'inverse implique la réunion, la liaison, la malléabilité, la survivance, la présence... (Roussillon, 2016).

Mais les situations de catastrophes évoluent au fil des thèmes. Si les deux premières semblent irréversibles: un appel (au papa) ne trouve pas de

réponse, un contenant (déjà en ruine) est détruit, les suivantes figurent des catastrophes réversibles: l'orage, la noyade, le chaos des éléments sont surmontés, la vision s'efface, mais survient une « nouvelle vue ». La réversibilité scénarisée par le groupe est chaque fois rendue possible par une rencontre (couple, sauveteur, amour (cinquième élément), main tendue, Vendredi, une tribu). La recherche est celle d'une relation vivante, pas trop imprévisible, à la bonne distance, celle d'un partage esthétique et affectif, d'une relation « harmonisée » (terme musical qui revient de façon très prégnante chez tous les participants du groupe), harmonisée, mais qui peut aussi accueillir la dysharmonie. Les participants semblent vouloir dire qu'il n'y a pas d'existence sans une quelconque forme de communication, que pour se sentir exister subjectivement et rétablir une capacité réflexive défaillante ils

doivent bénéficier de l'écoute d'un autre, de sa fonction de miroir et de partage d'affects, être « *senti, vu, entendu* » (Roussillon, 1999).

Dans le dernier thème, fort de sa nouvelle vue/vie le groupe part en voyage. Il « décolle ». Il « passe le mur du son ». Il fait naufrage (rappel de la catastrophe), mais trouve une île, rencontre non sans appréhension une tribu/groupe (un site étrange et étranger). Il se défend de la rencontre puis s'identifie, se nomme, communique par les sons et les gestes. Un nouvel espace de communication entre proche et lointain, un espace de présence, un espace du paysage, un espace-temps ouvert par le mouvement, apparaît : « l'île de la bienvenue ». Il s'approprie sur cette île un nouveau territoire, devient Je/Nous (« *Je suis le groupe qui reste* » dit l'un des participants du groupe). Avec le thème du voyage, une cohérence narrative, une façon de raconter qui tente d'organiser le temps s'établit. Habiter subjectivement le temps et l'articuler de manière narrative est l'expérience humaine fondatrice remise en jeu dans ce septième thème.

Dans son cheminement de thème en thème, le groupe auto-représente ses processus de représentation. Il représente les échecs du processus représentatif, enjeu majeur de la psychothérapie des psychoses (Brun & Roussillon, 2016), puis entrevoit qu'il peut potentiellement se représenter et advenir comme sujet s'il trouve une réponse à son appel, fait une rencontre avec la fonction symbolisante de l'objet. L'objet désigne tout autant un *objet-autre-sujet* dans le jeu interactif (avec les soignants, avec les participants du groupe) que l'objet-médium et son enregistrement (écoute des enregistrements sonores et textes écrits par le groupe des scénarisations) qu'un objet de relation culturelle auquel les participants font appel pour nourrir leur expression associative. Dans cet objet culturel produit par un artiste dans l'intimité de son propre processus créateur et offert en partage à la communauté des hommes, les participants du groupe peuvent se reconnaître. Le groupe utilise cette fonction réfléchissante triple du dispositif.

Le « *besoin narratif* » du groupe – La « *narrativisation* » de la musique

En suivant le cheminement de la partition du groupe j'observe la mise en œuvre progressive et continue d'un véritable « *besoin narratif* » (Pirone, 2017). Raconter des histoires est indispensable pour échanger des expériences, entrer dans le monde narré des autres et en être touché. Chaque sujet, le groupe, en remobilisant le cours de la narration rend compte de sa biographie et de son expérience dans un mixte de récit historique et fictionnel, dans un tissu de récits qui ne cessent d'être refigurés pour pouvoir se raconter et continuer à se raconter autrement. Chaque participant est auteur et narrateur, mais aussi lecteur, auditeur, spectateur de multiples autres histoires, celles des autres participants, mais aussi celles qui sont portées par les modèles théoriques et le dispositif coconstruit avec le(s) clinicien(s) (Taïeb, 2017). L'espace groupal de la thérapie à médiation s'offre comme une aire de jeu disponible à la construction d'un « *néo-contenant narratif* » (Benghozi, 2003) et offre une possibilité de réappropriation subjective par une reprise de contact avec l'histoire de chaque sujet et une mise en histoire en groupe. P. Ricoeur (1983, 1985, 1990) considère la *fonction narrative* comme un acte de pensée, comme une fonction constitutive de l'existence. Les représentations narratives contribuent au sentiment d'existence et à l'appréhension située de soi-même qui l'accompagne. Le récit de soi a une valeur essentielle pour permettre au sujet de s'approprier les événements qui lui arrivent, d'être acteur, et d'être en relation avec un ou plusieurs autres à travers son récit. Advenir dans une parole narrative fait une place dans le monde, dans sa dimension temporelle, et soutient un rapport réflexif à soi, son *identité narrative*, la constitution d'un Je, d'un Nous. Le récit organise, sous forme de mise en intrigue de soi comme personnage, une synthèse d'éléments hétérogènes, un alliage de surgissement et d'avancées dans l'histoire, une conciliation d'une identité et de la diversité. Une personne est pour P. Ricoeur celui qui se construit dans un récit, dans une inscription intime de soi et

simultanément partage ce récit avec autrui dans une narrativité. De son côté R. Kaës souligne l'importance de la polyphonie de la narration dans la reconnaissance intersubjective de l'altérité, la reconnaissance de « *soi comme cet autre (Ricœur, 1990) et ce même : soi comme singulier pluriel. Se reconnaître est alors l'effet de la réflexivité intersubjective dans ce sujet polyphonique.* » (Kaës, 2008, p. 39-40). Au fil des thèmes proposés par les différents participants, le groupe prend une place d'auteur, joue avec des histoires, les refigurent, pour se « lire », pour s'entendre et pour relier, pour donner forme à une vie dans un tissage internarratif.

Dès le Prélude aux variations de la partition de groupe, la narration est convoquée. En témoigne le soin que les participants mettent, dès la troisième séance, après avoir dit quelques mots sur l'écoute de leur improvisation, à lui trouver un titre, à trouver les mots pour être au plus près de l'expression juste. Ce titre, souvent poétique, ouvre tout un espace scénique. Un titre, ça raconte déjà quelque chose, ça décrit, vient dire un lieu, un contexte, un cadrage interprétatif. Ce titre évoque, en même temps qu'un condensé du ressenti pendant l'improvisation et à la réception de son enregistrement, une signature du groupe pour son improvisation. L'improvisation donne une forme climatique, atmosphérique, à un état sensori-affectif-moteur groupal pour nous le faire sentir, éprouver. L'atmosphère est porteuse de potentialités différenciatrices. Elle détermine la qualité des processus d'élaboration et de transformation des éléments protomentaux vers les mises en forme psychique (Bittolo, 2007). Les titres donnés semblent en témoigner.

Puis en avançant dans les thèmes, un sujet de l'action (action subie pour l'aveugle, action agie pour le voyageur) est imaginé, des séquences sont identifiables (situation de départ, d'arrivée et une quête, des aventures, des rencontres au milieu), des sensations, des affectss, des souhaits, un cadre temporel, différents lieux, des rappels de souvenirs de leur histoire, des transformations sont possibles. La succession et la liaison des événements se complexifient dans les récits, ouvre et « domestique » le temps, lui donne une

continuité. La faculté de synthèse du récit introduit du jeu, du jeu entre les instants.

Les sujets du groupe font allusion aux musiques dans leur potentialité à leur raconter quelque chose, une « *énigme à déchiffrer* », une « *pièce d'un puzzle* » disent-ils. Le groupe semble entraîné dans une « *narrativisation* » de la musique (Marty, 2015), qu'il s'agisse de la musique du patrimoine culturel ou de celle de leurs improvisations. Dans la perspective de narrativisation proposée par N. Marty la narrativité n'est pas une valeur inhérente à l'œuvre musicale. La narrativité de la musique est construite, par la conduite d'écoute de l'auditeur dans un processus général de *narrativisation* à partir de la matrice que constitue *l'enveloppe prénarrative* (D. Stern). La musique réalise du côté poétique une *proto-intrigue*, un *proto-récit* (Nattiez, 2011), une *ligne de tension dramatique* à partir de *formes de vitalité dynamiques* (D. Stern), présents dans les fondements de la communication humaine. Du côté esthétique l'appréciation affective et l'imaginaire, l'engagement du corps dans l'écoute, donnent sur la base de nos expériences, une cohérence, un sens à notre écoute d'une série d'événements sonores. L'associativité verbale qui précède l'improvisation donne par ailleurs un « *programme narratif extérieur* » (Grabotz, 2009). Un récit, ou une idée semble jouer un rôle comme source de l'imaginaire sonore. Il arrive que l'enchaînement des contenus expressifs du matériau sonore dans l'improvisation suive la logique du discours narratif, du récit externe à la musique. C'est particulièrement net dans le thème des catastrophes surmontées. Le groupe cherche à sonoriser les scènes en utilisant des bruits concrets au plus près des étapes du scénario. Il s'agit en quelque sorte d'une forme de bruitage d'accompagnement d'une histoire imaginaire construite par le groupe, d'une bande-son qui suivrait les péripéties aux mots à mots, aux « sons à sons », avec un accroissement par rapport au langage verbal du fait de la simultanéité des voix. Dans d'autres thèmes (un contenant est détruit, la perte de la vue) ce n'est pas une simple mise en scène sonore qui imiterait telle ou telle chose,

mais son accomplissement immédiat dans le sonore. Les improvisations ont une autonomie de forme par rapport à l'action. Par exemple ce n'est pas le bruit de l'action du bulldozer qui est reproduit, mais son geste, ce n'est pas que le bruit de destruction, mais le mouvement ressenti à la destruction. Mais le plus souvent il semble exister un véritable moteur interne à leur production avec des trouvailles dans le sonore indépendantes du récit externe. Ce que le groupe dit en mot et dit en sons ne semble pas la traduction l'un de l'autre, mais plutôt la concrétisation d'un *sens profond* ancré dans la sensori-motricité, du socle du sentir, sous-jacent aux deux (Spampinato, 2008, p. 118-119). Improvisation sonore et langage verbal sont tous deux directement liés à l'acte et au corps. Les sujets et le groupe poursuivent une exploration sensible avec le sonore de leur associativité verbale sur la base de leur socle commun. Nous pouvons parler d'une double configuration/re-configuration : dans les mots et dans le sonore. Le groupe crée une forme de « *narrativité sonore* » (Lecourt, 2007) qui lui est propre, à chaque fois singulière, une sorte de « théâtre sonore » au sein duquel chaque participant a la possibilité d'interagir ou pas. La trame donnée par les échanges verbaux laisse la liberté à chacun d'improviser comme il le ressent lorsqu'il est en train de jouer au contact de l'instrument (voix comprise). L'improvisation donne lieu à quelque chose qui ne se fait pas en se disant : « *Quoi faire ?* », mais laisse apparaître ce qui vient spontanément dans le geste, laisse la fécondité de l'inattendu se frayer un chemin dans les sons, dans la simultanéité de la polyphonie du groupe. La forme se trouve ainsi le plus souvent en jouant. Au fil du temps les participants ont une curiosité anticipée de ce qu'ils vont produire et de l'écoute de l'enregistrement, d'un non-encore-connu qui deviendrait audible. La vie intérieure devient source de curiosité.

Pour conclure

On ne peut pas penser à la musique sans l'associer au jeu. Le jeu est aussi notre modèle pour le travail thérapeutique (Winnicott, 1971).

Dans les jeux avec les sons, les gestes, les mots, le groupe métabolise des sensations, des vécus corporels en images, en gestes, en scènes, en récits. Les récits se tissent de séance en séance dans la polyphonie groupale à l'articulation de l'intrapsychique et de l'intersubjectif. Dans son jeu avec le sonore le groupe semble mû par l'impératif d'ouvrir un champ relationnel, un site où se/nous trouver, un site pour éprouver et réfléchir les fragments d'expériences impensées jusque-là, un site au sein duquel les éléments matriciels de l'activité de symbolisation peuvent retrouver leur générativité (Brun, 2012) et être narrer. Tout au long de ce cheminement complexe du groupe, les formes de vitalité dynamiques transmodales partagées deviennent langage. Elles se combinent et réalisent de véritables scénarios en faisant ressentir quelque chose des modalités premières de rencontre avec le monde. Mais le profil sonore des improvisations ne se limite pas à sa matière, à sa forme, à un vécu sensori-moteur, à un ressenti. Le son est utilisé pour créer du sens. La forme sonore est rattachée à une valeur symbolique. Elle est en relation avec autre chose qui cherche à être reconnue, quelque chose qui n'est pas de nature sonore et ouvre à des renvois en chaîne, dans une narrativité pour « *qu'il y ait de l'un* » (J. Oury), une « *synthèse de l'hétérogène* » (P. Ricœur) qui a pouvoir d'intégration dans une trajectoire symbolisante. Les sons générés dans le mouvement-musique deviennent des sons signifiants par « *une métabolisation des sens en Sens* » (Brun, 2013), une transformation des sons ... en sens potentiels dans la trame narrative groupale.

Bibliographie

- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
Anzieu, D. (Ed.) (1987). *Les enveloppes psychiques* (éd. 1993). Paris : Dunod.
Anzieu, D. (1990). Comment dire. Du récit d'une séance à l'histoire d'une cure. *Nouvelle revue de psychanalyse*, (42), 25-42.
Benghozi, P. (2003). Esthétique de la figurabilité et néocontenants narratifs groupaux médiations

- d'expression. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, (41), 7-12.
- Bittolo, C. (2007). Introduction à la psychopathologie des ambiances (pp. 281-312). Dans E.
- Lecourt (Ed.) *Modernité du groupe dans la clinique psychanalytique*. Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Boissière, A. (2014). *Musique Mouvement*, Paris, Manucius.
- Brun, A. (2013). La médiation sensorielle olfactive (pp. 317-329). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds), *Manuel des médiations thérapeutiques* Paris : Dunod.
- Brun, A., Roussillon, R. (Eds), (2016). *Aux limites de la symbolisation*. Paris: Dunod
- Chouvier, B. (Ed.), (1998). *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Delalande, F. (1984). *La musique est un jeu d'enfant*. Paris : Buchet-Chastel (éd.2003).
- Delalande, F. (1996). « Les Unités Sémiotiques temporelles : problématiques et essai de définition » (pp. 17-25). Dans Laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille) *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille : MIM.
- Falquet-Clin, C. (2017). *du Son...des Sens. Évaluation clinique des processus de symbolisation dans un groupe thérapeutique à médiation sonore et musicale en psychiatrie adulte*. Thèse de doctorat en science du mouvement humain sous la direction du Pr E. Lecourt & A. Boissière. Université Paris Descartes.
- Golse, B. (2005). Les précurseurs corporels et comportementaux du langage verbal (pp. 117-127). Dans M. F. Castarede & G. Konopczynski, *Au commencement était la voix*. Toulouse : Érès, (éd. 2010).
- Grabocz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan.
- Green, A. (1973). *Le discours vivant*. Paris : PUF, (éd. 1992).
- Kaës, R. (2008). Reconnaissance et méconnaissance dans les liens intersubjectifs. Une introduction *Le Divan familial* (20), 29-46.
- Lecourt, E. (1987). L'enveloppe musicale (pp. 199-222). Dans D. Anzieu (Ed.) *Les enveloppes psychiques*. Paris : Dunod.
- Lecourt, E. (1994). *L'expérience musicale. Résonances psychanalytiques*. Paris : L'Harmattan.
- Lecourt, E. (2007). *La musicothérapie analytique de groupe*. Courlay : Fuzeau.
- Maiello, S. (2010). À l'aube de la vie psychique. Réflexions autour de l'objet sonore et de la dimension spatio-temporelle de la vie prénatale (pp. 103-116). Dans J. Aïn (Ed.) *Réminiscences*. Toulouse:Erès.
- Malloch, S.N., Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Marty, N. (2015). La narrativisation acousmatique. *Musimédiane* (8), <http://www.musimédiane.com>
- Nattiez, J.J. (2011). La narrativisation de la musique. La musique : récit ou protorécit ?. *Cahiers de Narratologie*, (21) <http://narratologie.revues.org/6467>. doi [10.4000/narratologie.6467](https://doi.org/10.4000/narratologie.6467)
- Paille, P., Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin (éd. 2012).
- Pirone, I. 2017. Fragilisation de la fonction narrative et impasses du sujet. *Le Télémaque* (51), 37-46.
- Petit, C. (2016). Aux origines de la musique, la biomusicologie évolutive. Conférence du collège de France, 04 février 2016. <https://www.college-de-france.fr>.
- Ricœur P. (1983). *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil/Point Essais, (éd.1991).
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III Le temps raconté*. Paris : Seuil/Point Essais (éd. 1991).
- Ricœur, P. (1990). *Soi comme un autre*. Paris : Seuil/Point Essais (éd.1996).
- Roussillon, R. (1999). *Agonie, clivage et symbolisation*. Paris : PUF (éd. 2010).

- Roussillon, R. (2012). On souffre du non-approprié de l'histoire : on guérit en l'intégrant. *Le Carnet PSY*, (167), 36-41.
- Roussillon, R. (2013). Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable (pp. 41-69). Dans A. Brun, B. Chouvier & R. Roussillon (Eds.), *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris : Dunod.
- Roussillon, R. (2014). Pertinence du concept de symbolisation primaire (pp. 147-165). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds.). *Formes primaires de symbolisation*. Paris : Dunod.
- Roussillon, R. (2016). Symboliser la désymbolisation (pp. 9-23). Dans A. Brun & R. Roussillon (Eds.) *Aux limites de la symbolisation*. Paris : Dunod.
- Spampinato, F. (2015). *Les incarnations du son, les métaphores du geste dans l'écoute musicale*. Paris : L'Harmattan.
- Stern, D.N. (1998). Les bébés et la musique : réflexion sur les aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nourrisson. *Revue de Psychanalyse de l'enfant*, (23), 88-111.
- Stern, D.N. (2010). *Les formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*. Paris : Odile Jacob.
- Taïeb, O. (2017). Le cercle de la mimésis entre les histoires des patients et les modèles de professionnels (pp. 303-322). Dans C. Clouard, B. Golse & A. Vanier (Eds.) *La narrativité. Racines, enjeux et ouvertures*. Paris : In Press.
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard (éd.1988).
- Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique*. Paris : Fayard.