



HAL
open science

La rencontre sonore et/ou musicale interculturelle

Edith Lecourt

► **To cite this version:**

Edith Lecourt. La rencontre sonore et/ou musicale interculturelle. *Kabaro*, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, L'Harmattan; Université de La Réunion, 2010, Construction identitaire et interculturalité dans le monde indo-océanique, V (6-7), pp.401-406. hal-03538432

HAL Id: hal-03538432

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03538432>

Submitted on 21 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA RENCONTRE SONORE ET/OU MUSICALE INTERCULTURELLE

EDITH LECOURT

PROFESSEUR DE PSYCHOLOGIE CLINIQUE ET DE PSYCHOPATHOLOGIE
UNIVERSITE PARIS DESCARTES

Résumé

Il s'agit d'une situation de rencontre à partir du sonore, dans le non-verbal. La « communication sonore » est un protocole d'analyse de la relation à partir du sonore (bruit, son, musique), sous la forme d'improvisations totalement libres, en petit groupe, alternant avec des moments de verbalisation afin d'analyser le processus qui se met en place dans le groupe. Cette situation ne demande

aucune formation ni connaissance musicales. Elle est utilisée pour la recherche, mais aussi dans des applications de musicothérapie (patients ayant des difficultés de communication verbale, ou difficultés relationnelles, situations interculturelles, etc.) Dans les groupes à composantes pluriculturelles, ce dispositif permet d'analyser la place et les fonctions de la dimension culturelle dans les processus groupaux.

Qu'est-ce qui « fait musique » (qui est entendu comme étant de la musique et non du bruit) pour un individu, pour un groupe ? Ce questionnement anima déjà plus de 25 années de recherches sur les productions sonores improvisées de petits groupes. Cette problématique très générale croisa bien naturellement celle du paramètre culturel et des modèles qui lui sont associés.

La structure groupale de la musique offre, entre unisson et polyphonie, toutes les formes de relations possibles entre plusieurs individus. Son fondement est l'intervalle musical, soit une qualité de résonance entre deux sons, que l'on peut prendre comme métaphore de la relation humaine elle-même. Il nous est apparu, au cours de cette recherche, que chaque société met en avant, à une période donnée, tel ou tel modèle musical. C'est ainsi que la monodie ou l'harmonie ont souvent été mises en avant pour appuyer l'unité nationale (par ex. la période du chant grégorien, ou encore celle des orphéons au XIX^e siècle en France). Tandis que le modèle polyphonique ouvre l'espace à la multiplicité et à la confrontation. C'est lui qui, par exemple, dans le motet du Moyen Age, réintroduit la langue maternelle et les expressions régionales (patois, chansons) contre le latin imposé par le chant grégorien.

La recherche menée sur des petits groupes, à partir de l'improvisation sonore libre (forme de libre association sonore), avec pour seule consigne d'« essayer d'entrer en relation par l'intermédiaire des sons » (et non de

« faire de la musique »), a permis de dégager les processus groupaux d'élaboration du sonore, du bruit jusqu'à la musique, comme aussi de mettre en évidence des types de productions sonores communes à différents groupes.

Menées en France avec des groupes de non musiciens et des groupes de musiciens mais aussi avec des groupes comportant souvent des participants originaires d'autres cultures, cette recherche a aussi été développée dans d'autres pays : Maroc, Tunisie, Italie, Argentine, Brésil, Japon, Russie, Espagne etc. (250h d'enregistrements ont été archivés). L'attention était centrée sur les processus communs à tous ces groupes, mais aussi sur la façon dont le paramètre culturel pouvait y apparaître. Il s'agissait alors de repérer l'usage fait par les groupes, de façon consciente ou préconsciente, de la dimension culturelle, et leur façon de gérer la différence culturelle présente à l'intérieur du groupe (entre participants et/ou avec l'animateur). Cet usage d'une particularité culturelle pouvait parfois intervenir sous la forme d'un étayage défensif comme, par exemple, dans une citation musicale. Mais aussi cette dimension culturelle pouvait intervenir plus fondamentalement comme ce que Jean-Claude Rouchy (1998), à la suite de T.E. Hall (1966) qui a montré que chaque culture crée un monde perceptif particulier, propose d'appeler les « incorporats culturels » : traces inscrites dans le groupe d'appartenance primaire, restées non pensées, « incorporées », à l'origine d'automatismes de langage, de conduites, d'agirs. C'est ainsi, par exemple, qu'une structure polyphonique a émergé d'une improvisation réalisée à Rabat, s'opposant apparemment au modèle monodique de la musique arabe traditionnelle, mais trouvant ses racines dans l'histoire arabo-andalouse.

René Kaës propose de parler d'une « troisième différence », après la différence entre humain/non-humain, et les différences de sexe et de génération. Voici ce qu'il écrit à ce propos :

Ma thèse est que cette « troisième différence », celle qu'organise l'opposition des cultures métaphorise toutes les autres, et que les termes de la transgression sont interchangeable : l'autre culturel, l'étranger, est un animal (un sous-homme), un monstre, un enfant, une femme, un malade, un sauvage, etc. Autrement dit, la différence culturelle peut être le déplacement ou la condensation de la différence sexuelle ou de la différence entre les générations ou des deux à la fois (1998, p. 67).

Il précise encore :

L'opposition humain/humain dans l'ordre des appartenances sociales et de la culture, introduit le sujet à ses repères identificatoires, aux identités partagées et aux alliances psychiques, narcissiques et défensives nécessaires à la vie en commun ; la transgression de cette opposition produit la catégorie de la subversion et de l'ennemi (*idem*, p. 66).

Le protocole de ce que j'appelle « la communication sonore » (forme active de la musicothérapie analytique de groupe) comporte quatre parties qui font alterner le verbal et le non verbal, le visuel et le sonore. Schématiquement nous avons :

- Improvisation sonore (généralement limitée à 10 minutes, et enregistrée ; les yeux fermés lorsque c'est possible)
- Expression verbale sur le vécu de cette improvisation (temps non limité)
- Ecoute de l'enregistrement (10 minutes)
- Expression verbale sur cette écoute.

Comme nous l'avons déjà souligné il n'est pas demandé de produire de la musique, et le matériel sonore/musical proposé n'y est pas spécifié comme « instrument de musique », mais plutôt comme ce qui est mis à la disposition du groupe pour entrer en communication. Celle-ci apparaît généralement dans le groupe, dans la mesure où elle est le seul code existant dans le sonore, dès l'instant qu'il est précisé que ce travail se fait en non-verbal. La façon dont la dimension musicale apparaît aux membres du groupe est déjà un fait psychologique et esthétique très important car fondateur de cette modalité relationnelle. Le groupe s'étaye généralement non sur une citation musicale, non sur un contenu musical, mais sur la dimension groupale de la structure musicale (association simultanée de sons, de voix) : entre unisson (une seule voix pour tous, fusion) et polyphonie (chacun développe sa propre voix, les différences de rythme, mélodie, voire textes, sont contenues par l'ensemble). Je considère cette dernière comme la projection de la dimension groupale du fonctionnement psychique individuel. Ce que René Kaës a développé avec le concept de « groupe interne » (par opposition au groupe externe, social), en référence aux composantes groupales de la topique freudienne (Moi/Ca/Surmoi), mais aussi du fantasme et des identifications. La musique s'offre ainsi comme complémentaire de la parole, comme structure apte à rendre compte de la pluralité psychique sous ses différentes formes : duo, trio, quatuor (et autres musiques de chambre), orchestre (symphonie, concerto, etc.), harmonie, polyphonie, agrégat, cluster, etc.

Dans le dispositif de communication sonore, l'effet régressif lié à la perte de la parole et, lorsque c'est possible, la perte du support visuel (la consigne de « fermer les yeux pour mieux se concentrer sur le sonore »), favorise l'analyse de l'émergence de la structuration sonore dans le groupe (comment chacun trouve sa place).

René Kaës, psychanalyste qui a développé une théorie de l'analyse de groupe, en distinguant, notamment, un « appareil psychique groupal » pour faire écho au concept freudien de l'appareil psychique individuel, m'avait demandé, il y a une dizaine d'années, qu'elles étaient mes observations sur la dimension culturelle dans les groupes de communication

sonore (1998). J'ai donc entrepris une comparaison entre les groupes afin de déterminer ce qui pouvait être considéré comme une expression commune à tous les groupes (transculturelle) et ce qui apparaissait comme des particularités culturelles. J'ai alors dégagé quatre manifestations sonores associées chacune à des sortes de contrepoints. Je les rappellerai ici. Il s'agit de :

- la citation culturelle, musicale, que j'associais au retour à la parole (des expressions verbales au cours de l'exploration sonore) car, dans les deux cas, le groupe fait appel au code. Le recours à une expression verbale pendant l'improvisation est assez courant, il manifeste la nécessité de trouver un contenant externe, de s'appuyer sur le code, exprime le vécu d'un risque de débordement ou d'engloutissement. La citation culturelle répond, plus précisément encore, à un besoin de « territorialisation » selon l'expression de G. Deleuze (1980), de délimitation, contre la confusion et/ou la fusion. (ex. au Brésil, deux sous-groupes (1993), en Argentine l'animatrice étrangère (1996) etc. L'affirmation d'un rythme identitaire apparaît ici comme un « drapeau musical », de même que l'introduction de mélodies familières (avec ou sans paroles) prend une fonction de réassurance.
- Le « tapis sonore ». Il s'agit d'une production multiple, non rythmique, non mélodique, mais qui fait comme un tapis, ou encore un fond sonore non défini. C'est une base sonore plurielle. Celle-ci a pour opposé, l'instrument « étranger », marqueur de la différence, par son origine, et/ou son timbre, sa forme, ses composants (utilisé par certains groupes). Le tapis sonore est une sorte de musique « minimaliste » répondant à une situation difficile (ex. la japonaise dans le groupe d'étudiants, 1993). L'instrument « étranger » est apparu de façon très nette dans un groupe en Argentine, comme réceptacle des projections des membres du groupe, symptôme de la confrontation culturelle (il s'agissait de l'anlong, apparu comme inassimilable, inaccordable et opposé au « tambour de Tucuman », utilisé, lui, comme affirmation culturelle voire régionaliste, 1996). Dans d'autres situations le refus de l'instrument ou l'imposition d'une seule sorte d'instruments pour tous (ex. les percussions à Saint Petersburg, 1993) soutient le besoin d'une uniformisation, l'impossibilité d'accepter la différence (dans cet exemple l'interdit de l'expression vocale).
Le « tapis sonore » apparaît comme plus ouvert car pluriel (laissant une potentialité), il laisse la place à une émergence (ex. la voix dans le groupe à la japonaise).
- La « bulle harmonique ». Il s'agit d'une production sonore caractérisée par l'harmonie qui s'en dégage, sans mélodie, sans rythme, sorte de musique planante, dans une harmonie non construite,

faisant effet d'« enveloppe musicale » (ex. au Brésil). Elle a pour contrepoint le vacarme, total envahissement et assourdissement (ex. à Naples). Dans les deux cas il se dégage une intensité émotionnelle remarquable (1993, 2008).

- La plainte, sorte de lamento, le plus souvent vocal. L'affect est ici dramatisé, sa forme musicale laissée minimaliste (Buenos Aires, 1996). Proche, mais pourtant en contrepoint se trouve la forme berceuse qui, elle, se fait représentante de ce que la culture peut avoir de contenant et de porteur à la fois. Si la forme berceuse se retrouve dans toutes les cultures, ses paramètres musicaux tels que le mode et le rythme peuvent toutefois varier du tout au tout (du mineur au majeur, et de lent à rapide au niveau du rythme).

Ces quatre différentes expressions sonores peuvent être distinguées en conduites interculturelles (la citation musicale, l'instrument étranger), et des conduites transculturelles : la bulle harmonique, la plainte, le tapis sonore. Chacune de ces conduites peut, dans certaines circonstances, avoir une dimension défensive, luttant contre des fantasmes de fusion, d'engloutissement, ou de destruction, d'éclatement, par ex., avec, dans tous les cas, la perte de l'identité.

Je me suis aussi intéressée à la façon dont des oreilles extérieures à l'expérience pouvaient entendre ces productions sonores. Cet exercice fait partie des épreuves d'examen des musicothérapeutes : une de ces productions de « communication sonore » de groupe est donnée à analyser. Je leur demande en plus d'une analyse descriptive, acoustique, de poser des hypothèses quant au fonctionnement du groupe, et d'indiquer les questions que cette production suscite. Il est remarquable que le questionnement quant à une différence de culture soit rarement présent. Comme si la question de l'étranger n'y avait pas vraiment sa place. C'est dire que nous sommes ici dans des productions qui font appel aux fondements transculturels de la communication. Au niveau que Bion nomme le « protomentale », c'est-à-dire où le biologique, le psychique, le social ne sont pas encore distingués. C'est la base des premiers accordages (D. Stern) entre le bébé et son environnement, de ce que j'ai appelé le Groupe Vocal Familial, pour rendre compte de l'ensemble des sons qui accompagnent le vécu familial quotidien, ensemble dans lequel les voix des adultes et des enfants prennent bien sûr une place privilégiée.

Le travail sur la « communication sonore » en groupe offre, ainsi, le matériel d'une analyse précise des interférences des individus, du groupe, des cultures et ce aux niveaux inter et trans-culturels.

REFERENCES GENERALES

- ANZIEU, D., *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.
 DELEUZE, G., *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
 HALL, T.E., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966.
 KAËS, (dir.), *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Paris, Dunod, 1998.
 LECOURT, E., *Découvrir la musicothérapie*, Paris, Eyrolles, 2005.
 LECOURT, E., *Introduction à l'analyse de groupe*, Toulouse, Erès, 2008.
 ROUCHY, J.C., *Le groupe, espace analytique*, Toulouse, Erès, 1998.

Références de publications dans lesquelles ces rencontres sonores particulières en petits groupes sont analysées

- LECOURT, E., *Analyse de groupe et musicothérapie, le groupe et le sonore*. Paris, E.S.F., 1993.
 LECOURT, E., *Modèles de groupes et culture, la musique comme révélateur*. Connexions. 63, 1, 1994, p. 159-168.
 LECOURT, E., *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*, Paris, L'Harmattan, 1994.
 LECOURT, E., « Quand l'idée musicale vint au groupe, à propos de la pensée créative en groupe », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, N°27, 1996, 87-99.
 LECOURT, E., HEMS DE GAINZA, V., « L'animatrice étrangère et la question de l'accordage de l'instrument émotionnel en groupe », *Revue de Psychothérapie psychanalytique de Groupe*, 26, 1996, p. 69-83.
 LECOURT, E., « La musique, lien transitionnel entre les cultures, et ses applications thérapeutiques », in R. Kaës (Ed.), *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Paris : Dunod, 1998, p. 181-207.
 LECOURT, E., *La musicothérapie analytique de groupe*, Courlay, Fuzeau (avec CD), 2007.
 LECOURT, E., *Le sonore et la figurabilité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
 TAKAMURA, M., « Etude comparative de la communication sonore, japonais-français », *La Revue de musicothérapie*, XXVIII, 2, 2008, 4-32.